UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**O realismo nos escritos de
Georg Lukács dos anos trinta:
a centralidade da ação**

ANA AGUIAR COTRIM

São Paulo
2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

**O realismo nos escritos de
Georg Lukács dos anos trinta:
a centralidade da ação**

ANA AGUIAR COTRIM

Dissertação apresentada ao
programa de Pós-Graduação em
Filosofia do Departamento de
Filosofia da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para
obtenção do título de Mestre em
Filosofia sob a orientação do Prof.
Dr. Franklin Leopoldo e Silva.

São Paulo
2009

Para o Dani
e para o meu filhote Pedro

Também aos pequenos Lia, Theo e Raul
e aos meus pais

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Livia Cotrim, pelas discussões e observações que chamaram minha atenção aos elementos mais fundamentais do pensamento de Lukács e sua relação com Marx, e com isso orientaram de maneira definitiva a linha central seguida na dissertação. Também pela leitura cuidadosa do texto e o entusiasmo pelos desenvolvimentos do tema.

Em conjunto à minha mãe e ao meu pai, Ivan Cotrim, por apresentarem a perspectiva da emancipação humana, que sempre mantiveram e mantêm com firmeza a despeito da predominância das tendências contrárias. Essa perspectiva determinou não apenas o caminho deste trabalho, mas minha aproximação à realidade em todos os âmbitos da vida. Pelo encorajamento constante para a realização do trabalho e o apoio prático em todos os momentos.

Ao professor Franklin Leopoldo, por esses quatro anos de orientação e apoio integral à realização do meu trabalho, que conciliaram, da melhor maneira possível e segundo seu espírito de democratização da universidade, a liberdade de escolha da linha de pesquisa e a exigência de rigor ao segui-la. Também pela proximidade durante a graduação e por ter instigado a minha primeira leitura da *Poética* de Aristóteles.

À professora Sandra Vasconcelos, que, além de participar como membro das bancas de qualificação e defesa, ofereceu o curso “Tópicos teóricos sobre o romance” em que vários dos textos de Lukács analisados na dissertação foram abordados com plena honestidade teórica e rigor, desafiando a apatia da academia em geral à obra estética propriamente marxista de Lukács, e contribuindo diretamente para o desenvolvimento do meu trabalho. Também pela imediata empatia e amizade, o apoio na vida pessoal e profissional, e pelo constante encorajamento à realização desta dissertação.

Ao professor Celso Frederico, pela participação nas bancas de qualificação e defesa, pelas significativas indicações e sugestões no momento da qualificação, que contribuíram para o encaminhamento final do trabalho, bem mais adequado à discussão dos textos de Lukács; também por seu estudo que traz à tona questões ontológicas envolvidas nas discussões da estética marxista; e pela constante disposição em me ajudar, desde as primeiras idéias para um projeto de mestrado até a sua realização final.

À Vera, que discutiu comigo o tema ao longo de todo o processo do mestrado, e com isso foi uma das minhas principais interlocutoras. Contribuiu diretamente para o desenvolvimento do trabalho não só pelas colocações no interior do tema, como principalmente pela sua apreensão concreta e precisa de pontos fundamentais da obra de Marx, com que prestou valiosos esclarecimentos.

Aos meus avós queridos, Aloízio e Célia, que desde a infância sempre foram o meu porto seguro. Pelo acolhimento sem reservas em todos os momentos da vida, o apoio prático e a presença constante que deram as condições para a realização deste trabalho.

À querida Vovó Maria, pelo encorajamento típico de uma clássica vovó super-coruja.

À Tim, pela proximidade e cumplicidade desde a infância, pelo apoio prático perene, por encorajar e acompanhar, desde o projeto, a realização do mestrado. Também pelo

ensino da tradução e por ter aberto todas as portas nesse campo profissional. E ao Alain, pela convivência próxima, as conversas e o astral.

À Tia Zilda, pelo encorajamento em todas as realizações da vida, em particular por fomentar e apoiar como ninguém meu interesse pelas artes. E à Helena, minha priminha.

Ao Lu, pelo compartilhamento da vida diária e pelas discussões instigantes.

Ao Val, pelo apoio, a proximidade e o encorajamento constante.

Aos queridos amigos Iracema, Tô e Sérgio, com quem compartilho o interesse pelo tema, as discussões e o samba noturnos, e que encorajaram a realização do trabalho. Particularmente à Ira pelos dez anos de amizade, ao Tô pela história comum de aproximação à perspectiva marxiana, e ao Sérgio pela abertura e confiança nas realizações conjuntas do Núcleo 2 do Teatro Fábrica São Paulo, atual Teatro Coletivo.

À Goreti, pela proximidade desde a infância, por compartilhar a perspectiva teórica, pelo otimismo e apoio.

Também ao querido João, pelo entusiasmo com que sempre recebeu notícias do trabalho, a amizade e comunhão de idéias.

E à querida Flávia, que trouxe um novo e alto astral nos momentos finais do mestrado.

Aos pequenos Lia, Theo, Pedro e Raul, pela alegria, entusiasmo e curiosidade pela vida, e por sua inteligência desafiadora.

À Nalva, pelo apoio prático indispensável, a proximidade e o carinho.

Às famílias do Val, do Dani e do Lu, pelo acolhimento, amizade e encorajamento às minhas realizações.

Ao *Cores*, que proporcionou um ambiente dinâmico e animado propício à pesquisa e às discussões teóricas.

Ao professor Marco Aurélio Werle, cujo curso sobre a *Estética* de Hegel contribuiu diretamente para o trabalho, não só pelos valiosos esclarecimentos no interior do seu próprio tema, como também por ter instigado o estudo da *Teoria do romance* – Parte I.

Aos professores Carlos Eduardo Jordão Machado e Miguel Vedda, com quem vim a fazer contato no final do processo de mestrado e que trouxeram um novo fôlego e um ânimo renovado para a conclusão da dissertação.

Por fim, ao Dani, que discutiu todos os projetos iniciais do mestrado e definiu comigo o tema, leu e discutiu comigo os textos de Lukács, acompanhou a escrita do trabalho quase linha a linha, revisou o texto final e, por tudo isso, sempre foi meu principal interlocutor. Por me emprestar uma visão mais literária das coisas e chamar minha atenção ao concreto, e por me apresentar a *poesia*, que antes desconhecia.

Este trabalho também é dedicado à memória de José Chasin, cuja obra e projeto político determinaram definitivamente a minha perspectiva, avivada ainda pelo privilégio de pertencer à última geração que pôde conhecê-lo em vida.

A dissertação contou com o apoio da CAPES.

RESUMO

COTRIM, A. A. O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação. 2009. 391f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo.

Esse trabalho tem o objetivo de analisar e discutir a concepção de Georg Lukács sobre realismo artístico exposta numa seleção de textos estético-literários produzidos durante a década de 1930. Seguimos o percurso de aquisição da teoria do realismo durante o decênio, enfocando o processo de apropriação da ação como elemento literário central, em sua orgânica relação com o típico. Uma vez que o caminho em direção à perspectiva artística do realismo tem início com a sua guinada marxista, de cunho ontológico, em fim dos anos vinte, buscamos apreender as relações entre esse caminho e o processo de sua aproximação a Marx, isto é, às determinações fundantes do ser social descobertas pelo grande revolucionário alemão. O trabalho aborda o significado da guinada marxista e os primeiros desenvolvimentos estéticos de sua concepção madura. Assim, adentra a questão da objetividade do reflexo artístico, a objetividade da forma, o partidarismo, a centralidade da ação e da tipicidade, a defesa da herança literária da burguesia em ascensão, da figuração e da narração. Estende-se também, no contexto das discussões positivas sobre a teoria do realismo, à crítica dos romances de reportagem, da arte de “tendência” e do naturalismo, bem como à explicitação da decadência ideológica da burguesia e as condições do “triunfo do realismo”.

PALAVRAS-CHAVE: Georg Lukács; estética marxista; realismo; tipicidade; ação, figuração.

ABSTRACT

Cotrim, A. A. Realism on Georg Lukács' writings from the thirties: the centrality of action. 2009. 391f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo.

This research aims to analyze and discuss Georg Lukács' account on artistic realism as presented in selected aesthetical-literary writings from the thirties. It pursues the course of his acquisition of theory of realism during the decade focusing on the process of appropriation of action as a chief literary element, in its organic relation to the typical. Once the course toward the artistic perspective of realism starts in the end of the twenties with his turn to Marxism, ontologically marked, this work seeks to disclose the connections between this course and the process of his apprehension of Marxian thought, that is, the founding determinations of social being brought out by the great German revolutionary. This study concerns the meaning of Lukács' Marxist turn and the first aesthetical developments of his mature writings. Therefore, it examines the objectivity of artistic reflection, the objectivity of form, partisanship, the centrality of action and typicality, the defense of ascendant bourgeoisie literary heritage, portrayal and narration. In the context of positive debate on the theory of realism, this research also approaches the critique of reportage novels, "tendency" art and naturalism, as well as aspects of ideological decay of bourgeoisie and the "triumph of realism".

KEYWORDS: Georg Lukács; Marxist aesthetics; realism; typicality; action, portrayal.

“Que o Sr. Eça de Queirós podia lançar mão do extravio das cartas não serei eu que o conteste; era seu direito. No modo de exercer é que a crítica lhe toma contas. O lenço de Desdêmona tem larga parte na sua morte; mas a alma ciosa e ardente de Otelo, a perfídia de Iago e a inocência de Desdêmona, eis os elementos principais da ação. O drama existe, porque está nos caracteres, nas paixões, na situação moral dos personagens: o acessório não domina o absoluto; é como a rima de Boileau: *ela só tem que obedecer*. /.../ Ora, a substituição do principal pelo acessório, a ação transplantada dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito, eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte.”

Machado de Assis (Crítica a *O Primo Basílio*)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	2
ABREVIACÕES	10
CAPÍTULO I	
A guinada de Lukács ao marxismo: a superação da concepção romântica e os fundamentos para a concepção realista da arte	11
1. Lukács crítico de Hegel no interior do hegelianismo: aspectos da última fase de seu pensamento estético juvenil	13
2. A superação do hegelianismo e os fundamentos marxistas do período ensaístico: primado da objetividade e centralidade da objetivação	48
CAPÍTULO II	
A objetividade do reflexo artístico e a defesa da figuração: Lukács rumo à teoria do realismo (1930-1934)	86
1. O debate sobre o <i>Sickingen</i> de Lassalle: uma aproximação às idéias estéticas de Marx e Engels	93
2. Totalidade, tipicidade e partidarismo nos textos selecionados da <i>Linkskurve</i> : a figuração como parâmetro da crítica ao romance de reportagem	121
3. O reflexo artístico no interior da teoria “marxista-leninista” do conhecimento: a objetividade da forma	174
4. Arte “nova”, decadência ideológica e a defesa da herança literária da burguesia em ascensão	218
CAPÍTULO III	
A ação como determinação central da arte literária: a teoria do realismo de Lukács (1935-1939)	234
1. A concepção madura do romance nos <i>Escritos de Moscou</i> : o vínculo orgânico de ação e tipicidade na base do realismo da epopéia moderna	245
2. A crítica ao “novo realismo” burguês e soviético: a ação como <i>práxis</i> em oposição à natureza morta da descrição	283
3. O “triunfo do realismo” sobre a decadência ideológica: questões em torno da individualidade criadora e a defesa do humanismo	331
CONSIDERAÇÕES FINAIS	378
ANEXO	
Textos estético-literários de Georg Lukács publicados entre 1931 e 1942	382
BIBLIOGRAFIA	388

APRESENTAÇÃO

Georg Lukács foi sem dúvida o filósofo marxista que desenvolveu da maneira mais rigorosa e conseqüente um pensamento estético fundado em Marx. O fundamento marxista de sua obra estética, contudo, nada tem a ver com as perspectivas da “arte de tendência” – que é alheia à concepção estética do próprio Marx, e contra a qual Engels se pronunciou diretamente –, com a defesa artística direta do socialismo, o estilo vulgarmente conhecido como “realismo socialista” ou qualquer outro formato artístico dessa natureza. Antes, a fundamentação em Marx tem um cunho bem mais profundo e significativo, uma vez que diz respeito aos conteúdos que compõem a viragem ontológica que seu pensamento representa com relação a toda filosofia moderna. A produção estética marxista de Lukács tem início precisamente com a identificação de dois momentos definitivos da viragem ontológica marxiana, a prioridade da objetividade e a centralidade da objetivação. Essa apreensão significou também uma transformação radical no pensamento do próprio Lukács. Alguns comentadores, tais como Celso Frederico¹, denominam-na “guinada marxista”, já que nesse momento o filósofo húngaro apreende determinações *essenciais* do pensamento marxiano, superando a sua aproximação superficial e ontologicamente contrária a Marx própria de sua obra juvenil; Miguel Vedda² a considera mesmo uma “viragem ontológica”; e José Chasin³ afirma que, a partir desse momento, encontram-se na obra de Lukács “inflexões pronunciadas à ontologia”.

O momento que merece tais considerações por parte desses autores que abordam a evolução intelectual de Lukács é a guinada efetivada em fins da década de 1920, inaugurando a sua produção de maturidade. Nesse momento de sua trajetória, Lukács dá início ao processo “longo e tortuoso”, para usar os termos de Chasin, que culminará na escrita, inacabada, da *Ontologia do ser social*. Com essa obra, ele se torna o primeiro filósofo a apreender o estatuto ontológico da obra marxiana.⁴ É nesse sentido que Chasin emprega o termo “inflexões pronunciadas à ontologia”, o que não contradiz a possibilidade de afirmar uma “guinada marxista” e mesmo uma “viragem ontológica”.

¹ FREDERICO, C. *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica*. Natal: EDUFRN, 2005.

² VEDDA, M. “György Lukács y la fundamentación ontológica de lo estético”, in VEDDA, M. *La sugestión de lo concreto – estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla, 2006.

³ CHASIN, J. *Estatuto ontológico e resolução metodológica*. Publicado como Posfácio de TEIXEIRA, F. J. S. *Pensando com Marx – uma leitura crítico-comentada de O capital*. São Paulo: Ensaio, 1995.

⁴ J. Chasin aponta que mesmo nessa obra da velhice Lukács não apreende integralmente o significado do estatuto ontológico da obra marxiana, mas ressalta que a percepção desse problema e seus primeiros e importantes desenvolvimentos são devidos ao maior filósofo marxista do século XX.

Ao contrário, embora não signifique uma compreensão plena imediata do caráter ontológico do pensamento de Marx, esse momento significou um salto, uma ruptura com as bases hegelianas, o idealismo e o ultra-esquerdismo presentes na última fase de seu pensamento juvenil. Tal ruptura consiste na *identificação* de questões centrais que envolvem a superação marxiana de cunho ontológico com relação ao idealismo e ao materialismo burguês. O processo de concretização e aprofundamento da compreensão desses problemas fundamentais abrange toda a sua evolução rumo à *Ontologia*, isto é, desde os anos trinta até a sua morte em 1971, e significa o caminho da sua aproximação a Marx. Trata-se, na guinada de fim dos anos vinte, da sua primeira apreensão do eixo determinativo da superação ontológica de Marx, ao qual se prende definitivamente e busca aprofundar e concretizar no caminho “longo e tortuoso” a que Chasin se refere.

É o próprio Lukács quem nos indica o teor e o sentido da sua mudança radical de perspectiva, no Posfácio de 1967 à reedição de *História e consciência de classe*, em que analisa esse período de sua trajetória. Os dez anos de sua inserção prática no movimento operário na Hungria, a necessidade de se voltar ao concreto para definir suas linhas de atuação, e a leitura dos recém-descobertos *Manuscritos de 1844*, em que Marx expõe aspectos centrais da sua concepção ontologicamente original do ser social, foram fatores determinantes na ruptura com o pensamento juvenil pela “viragem ontológica”. E isso porque conduziram à compreensão da primazia da objetividade, em sua determinação *concreta*, e da objetivação como condição perene da existência humana, e assim distinta da alienação, forma específica sob a qual a objetivação humana se realiza em condições históricas particulares.⁵ Apreendendo um momento essencial da determinação social do pensamento, Lukács designa essa viragem como a sua “passagem de uma classe social a outra”.

Essa passagem vem romper com um pensamento juvenil que tinha nos temas estéticos a sua grande preocupação. A partir da guinada dos anos trinta, percebendo a insuficiência não apenas de suas idéias estéticas de juventude, como também, centralmente, dos pensadores socialistas que se voltaram à arte, Lukács manifesta o interesse de desenvolver uma estética marxista com base nas suas recentes descobertas de caráter ontológico. Apenas trinta anos mais tarde empreenderia a escrita de uma Estética sistemática, da qual *A peculiaridade do estético* constitui a primeira de três

⁵ Essa apreensão é expressiva da superação de Lukács dos fundamentos hegelianos próprios da última fase de seu pensamento juvenil, uma vez que ultrapassa a concepção de Hegel que identifica objetivação e alienação, coerente com a asserção da substância espiritual absoluta.

partes planejadas. Contudo, a sua produção dos anos trinta, seguinte à guinada marxista, toma também a estética e a literatura como objetos prioritários. Não se trata de uma sistematização dos problemas estéticos, mas de uma produção colossal sobre temas de literatura e arte na forma de ensaios e artigos publicados em diversas revistas de uniões de escritores revolucionários: além de *O romance histórico*, nosso autor escreveu nesse decênio pouco mais de cinquenta ensaios estéticos e de crítica literária em que desenvolve a sua teoria do *realismo*. Os textos da década de trinta, motivados pela perspectiva recém-adquirida, caminham no sentido da aquisição da teoria artística do realismo, com a qual Lukács se afasta das concepções estéticas expressas nas obras de juventude.⁶

Mas as posições e perspectivas estético-literárias que emergem nessa década e constituem o evoluir da teoria do realismo opõem-se tanto às tendências dominantes no interior dos movimentos revolucionários da época, como ao vanguardismo e modernismo ocidentais então em voga. Lukács toma obras de escritores burgueses como referências centrais, defende a herança artística da burguesia em ascensão e se contrapõe à tendência geral de dissolução do realismo na produção artística do período de decadência burguesa. Por essa razão, Nicolas Tertulian afirma que Lukács foi um pensador que se colocou, no que tange à perspectiva estética e literária, deliberadamente na *contracorrente* e foi refutado com veemência. Do vanguardismo ocidental, recebeu a alcunha de “stalinista”, e dos artistas e críticos literários socialistas, defensores da “arte nova”, a acusação de abandonar a perspectiva revolucionária e conciliar-se com a ala democrática da burguesia. Na conferência de lançamento do seu livro *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*⁷ em São Paulo,⁸ Tertulian explicitou a inconsistência de ambas as acusações, numa fala bastante livre e referente ao significado que o contato com o pensamento de Lukács teve para a sua própria trajetória intelectual, bem como para outros intelectuais socialistas. O pensador romeno afirmou que entre os intelectuais é comum a idéia de que Lukács era stalinista. Para ele, contudo, provindo de um país neo-stalinista, o contato com o pensamento de Lukács significou, em oposição diametral ao sentido que essa alcunha pretende imputar, uma “emancipação intelectual”.

⁶ Essa consideração não pretende negar que existam temas comuns e apreensões literárias próximas nas obras de juventude e maturidade. Refere-se aos princípios estético-filosóficos mais gerais do realismo, que acompanham as “inflexões pronunciadas à ontologia”. Nesse trabalho, tomamos como referência de seu pensamento estético juvenil apenas a primeira parte da *Teoria do romance*, que procuramos contrapor aos lineamentos centrais dos textos selecionados da década de trinta.

⁷ TERTULIAN, N. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora UNESP, 2008.

⁸ Realizada em 24 de agosto de 2009.

Tertulian ressaltou o sectarismo como característica expressiva do stalinismo. A leitura da *Ontologia*, da *Estética*, d'A *destruição da razão* e dos textos sobre Hegel, entre outros, demonstraram que em Lukács não havia nenhum traço dessa “arrogância dos ideólogos stalinistas”, que entendiam a tradição clássica como coisa superada, burguesa, e pretendiam que o marxismo fosse uma espécie de gueto, como se houvesse uma ruptura absoluta entre a corrente marxista e o passado. É certo que o pensador romeno entende Lukács como continuador de Hegel, e mesmo o pensamento de Marx como continuação da concepção instaurada por Hegel, de modo que não enfatiza sua ruptura com a filosofia moderna.⁹ Contudo, como expressou em sua conferência, essa posição tem o intuito justo de refutar a apreensão stalinista segundo a qual Hegel era um pensador reacionário. Ao lado disso, Tertulian apreende positivamente em Lukács a exigência de se voltar aos clássicos, particularmente no campo da literatura e da arte. Isso porque essa exigência decorre da própria apreensão da arte, expressa na grande *Estética*, como “a consciência de si da universalidade da humanidade”. Essa posição é, pois, coerente com a concepção do filósofo húngaro, em particular no campo da arte e da literatura; mas também no sentido das apreensões estéticas e filosóficas que, embora historicamente limitadas pela condição de classe, se distinguem radicalmente das apreensões apologéticas da consciência burguesa decadente. O pensador romeno retomou um texto escrito por Thomas Mann em comemoração aos 70 anos de Lukács. Dizia ali que Lukács era um comunista. T. Mann não nutria a menor simpatia pelo comunismo, pela URSS e demais países comunistas, mas afirmou sua admiração por Lukács por ter sacrificado toda a sua vida burguesa a uma causa que considerava muito nobre. Sua admiração resulta também da postura anti-sectária do revolucionário húngaro. Para o escritor, Lukács era a encarnação da cultura (*Bildung*): era comunista, mas assumia toda a riqueza da tradição do passado. É precisamente nesse sentido que Tertulian reconhece o pensamento de Lukács como “emancipação intelectual” para os intelectuais comunistas que viviam em meio ao sectarismo imposto pela stalinização de todas as esferas da consciência: o seu pensamento significou a possibilidade viva de manter a perspectiva revolucionária sem renunciar às maiores realizações da humanidade. Essa posição lukácsiana assiste aos seus primeiros desenvolvimentos justamente na década de trinta com a elaboração da sua teoria do realismo.

⁹ No ensaio “O romance histórico”, Tertulian afirma em nota, no contexto de discussão da concepção de Lukács sobre Croce: “O termo de referência positivo era para o pensador marxista, como se sabe, a grande filosofia clássica alemã, e inicialmente Hegel e seu continuador, Marx”. (p. 180, n. 11).

No mesmo sentido segue a crítica de Miguel Vedda à insustentável tendência de pensamento, representada por Michael Löwy, a respeito da trajetória intelectual de Lukács. De acordo com Vedda, Löwy é o maior expoente da concepção segundo a qual apenas à obra de juventude é possível atribuir uma perspectiva revolucionária, perdida em 1926 com a publicação do ensaio “Moses Hess e o problema da dialética idealista”, e apenas reavivada “nos três últimos anos de sua vida”. A perda da perspectiva revolucionária teria sido provocada por uma “guinada à direita” especificamente definida pela reconciliação com o stalinismo. Vale referir a passagem em que Vedda apresenta essa posição de Löwy e cita os seus termos:

[para Löwy] a obra de Lukács posterior a 1926 revela uma viragem à direita e uma tentativa de reconciliar-se docilmente com a realidade gris do stalinismo. /.../ Lukács teria começado, “nos três últimos anos de sua vida, a redescobrir as intensas esperanças, a chama vermelha do Comissário do Povo de 1919”. (VEDDA, 2006, p. 58)

Essa posição não só é contrária às análises autobiográficas de Lukács, nas quais pretendemos fundamentar nossa exposição, como, mais importante, não encontra arrimo nos seus textos. Vedda observa que a posição de Löwy se extrai centralmente de comentários em entrevistas esparsas, e não busca argumentos nas próprias discussões teóricas. É evidente que essa posição vem contrapor-se às concepções estéticas de Lukács, situadas deliberadamente na contracorrente, bem como às suas críticas ao pensamento burguês de decadência, que visam desde o sociologismo vulgar ao irracionalismo e atravessam toda a sua obra madura, e assim se situam, também, na contracorrente do pensamento filosófico contemporâneo. Vedda argumenta em favor da perspectiva revolucionária da obra madura de Lukács e localiza o seu início não em 1926, mas na década de trinta, precisamente a partir da sua “viragem ontológica”. Vale referir toda a passagem em que ele apresenta essa visão:

A fim de sustentar sua tese, Löwy, por um lado, teve que se esquivar de oferecer uma análise detalhada das mais de quatro décadas que medeiam a publicação do estudo sobre Moses Hess (1926) e a suposta “ressurreição” de Lukács; por outro, teve de evitar o estabelecimento de uma relação clara entre as idéias vertidas pelo filósofo durante seus últimos anos de vida e as reflexões desenvolvidas nas grandes obras da velhice: sobretudo *A peculiaridade do estético* (1963) e *Para uma ontologia do ser social* (1964-1971; publicada em 1984). Se tivesse feito ambas as coisas, Löwy seria obrigado a admitir que *as idéias formuladas pelo velho Lukács atravessam como um fio vermelho toda a produção madura do filósofo*, e encontram seu ponto de partida na “viragem ontológica” empreendida desde a década de trinta, a partir da leitura dos *Manuscritos de Paris* e dos princípios da investigação sobre o jovem Hegel. (*Ibid.*, grifo nosso)

Partimos, pois, da consideração de que o pensamento marxista de Lukács se inaugura com a guinada de fins dos anos vinte, com as suas descobertas relativas ao eixo determinativo da original concepção marxiana do ser social, e nesse sentido se

estabelece como uma ruptura com o pensamento juvenil, também na sua dimensão *estética*. Os primeiros desenvolvimentos da produção lukácsiana propriamente marxista, na década de 1930, que aprofundará ao longo de toda a sua vida, se fazem em grande medida nas discussões estéticas e literárias, de modo que a aproximação a Marx e o desenvolvimento do seu pensamento estético-literário ocorrem não apenas concomitantemente, mas de maneira entrelaçada. Na maturidade de Lukács, pois, as questões estéticas e ontológicas mantêm um vínculo estreito. Por essa razão, o principal interesse e motivação da escolha dos textos dessa década é a análise conjunta desses dois momentos estreitamente vinculados de seu evoluir teórico: o desenvolvimento da concepção estético-literária centrada no realismo como um modo de aproximação ao pensamento de Marx.

A escolha desse decênio, portanto, não é arbitrária. Este trabalho tem o intuito de apresentar a conceituação do realismo artístico nos textos selecionados da década de 1930.¹⁰ O enfoque que pretendemos dar à análise da teoria do realismo segue as mesmas determinações que motivaram a escolha dos textos desse decênio e, por conseguinte, não é meramente metodológico. Se perseguirmos os lineamentos centrais da perspectiva realista da arte, veremos que, em primeiro lugar, Lukács situa a sua função social primordial no desvendamento e superação do fetichismo na criação artística. Esse caráter da criação literária, inicialmente tributado à *configuração da objetividade concreta* é estendido ao longo do decênio à configuração da objetividade concreta *em sua produção pela ação humana*. O desvendamento das forças motrizes que engendram continuamente a realidade – pelo qual a arte realiza a sua “missão desfetichizadora” – caracteriza-se, na criação artística, pelo reflexo da realidade no processo ativo de sua conformação. Os elementos literários centrais que tornam possível esse reflexo podem ser sintetizados nas determinações da *ação* em sua relação orgânica com o *típico*. O caminho de apreensão da centralidade da ação na literatura coincide com a sua aquisição da perspectiva do realismo. A apreensão da centralidade da ação, que se estabelece definitivamente a partir de 1934-35, adquire ainda uma formulação que indica a sua fundamentação objetiva na *práxis*. Pretendemos desenvolver uma argumentação para mostrar que a elaboração da concepção realista da arte constitui uma aproximação ao pensamento de Marx no campo da *estética*.

¹⁰ Para uma lista dos textos publicados nessa década, ver ANEXO.

Buscamos ainda argumentar que esse caminho se desenvolve em três momentos centrais, que apresentaremos em três capítulos. O primeiro capítulo constitui um panorama da transição de Lukács ao marxismo e procura distinguir o sentido da guinada marxista como superação da última fase de seu pensamento juvenil. Para tanto, seguiremos inicialmente, a primeira parte da *Teoria do romance* (As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo), de 1914-15, o Prefácio de 1962 à reedição da *Teoria do romance* e alguns pontos indicados em “Meu caminho para Marx”, de 1933; e em seguida apresentaremos a discussão que Lukács faz da sua transição no fim dos anos vinte no Posfácio de 1967 à reedição de *História e consciência de classe*. O segundo capítulo pretende expor a concepção estética de Lukács tal como desenvolvida nos textos imediatamente seguintes à sua guinada marxista. Centralmente, examina a questão da objetividade do reflexo artístico, a objetividade da forma, o partidatismo, a defesa da figuração e as críticas aos romances de reportagem e à arte de “tendência”. Procuramos expor os lineamentos fundamentais da concepção lukácsiana da arte nesse período como encaminhamento em direção à teoria realista da arte, tanto no sentido positivo, de continuidade, como no sentido da superação de alguns elementos segunda metade da década. Enfocaremos, para isso, “O debate sobre o ‘Sickingen’ de Lassale”, o primeiro texto estético-literário de Lukács dos anos trinta, escrito em 1930 e publicado em 1933; quatro ensaios publicados na *Linkskurve*, “Os romances de Willi Bredel” de 1931, “‘Tendência’ ou Partidatismo?” (1932) e “Reportagem ou figuração?”, composto de dois textos, “Observações críticas a propósito de um romance de Ottwalt e “Da necessidade, virtude”, de 1932; e “Arte e verdade objetiva”, de 1934. O terceiro capítulo pretende examinar a concepção estética de Lukács tal como exposta nos textos escritos a partir de fins de 1934, em que a teoria do realismo alcança a determinação central da ação, em sua ligação inextrincável com a tipicidade. Uma vez que as caracterizações particulares da literatura realista são apresentadas muitas vezes como contraponto no contexto das críticas a correntes, concepções e expedientes literários considerados anti-realistas, elegemos abordar alguns aspectos da crítica ao naturalismo, uma vez que essa crítica sintetiza os principais aspectos considerados problemáticos, em oposição aos quais Lukács desenvolve positivamente os lineamentos que compõem o cerne do realismo. A apresentação da crítica ao naturalismo tem pontos comuns com a crítica dos romances de reportagem, o que também explicita o sentido da evolução do pensamento de Lukács. Seguirá as discussões de dois ensaios publicados nos *Escritos de Moscou*, “Nota sobre o

romance”, de 1934 e “O romance como epopéia burguesa”, de 1935; “Narrar ou descrever?”, de 1936 e “Marx e o problema da decadência ideológica”, de 1938. As tematizações literárias dos textos da década de trinta são permeadas, desde o início, pelas considerações a respeito da necessidade de romper com a ideologia da burguesia decadente e de prosseguir, criticamente, os lineamentos do realismo insaturado pelas obras da burguesia em ascensão. A progressiva aproximação a Marx vem a reiterar essa exigência.

Procuramos abranger textos de toda a década e priorizar aqueles que definem momentos importantes da evolução em direção à teoria do realismo. O caminho que conduz à apreensão da ação como elemento central e prioritário da literatura realista constituirá o fio condutor de nossa análise dos ensaios de Lukács e critério de organização dos temas. Seguiremos esse percurso, que corresponde à formação da teoria do realismo e acompanha os anos iniciais da maturidade do nosso autor.

ABREVIACÕES

A teoria do romance – Parte I – **TRO**

O debate sobre o “Sickingen” de Lassalle – **DSL**

Os romances de Willi Bredel – **NWB**

“Tendência” ou Partidarismo? – **TP**

Reportagem ou figuração? – **RF**

Arte e verdade objetiva – **AVO**

Nota sobre o romance – **NR**

O romance como epopéia burguesa – **REB**

Narrar ou descrever? – **ND**

Marx e o problema da decadência ideológica – **MDI**

CAPÍTULO I

A guinada de Lukács ao marxismo: a superação da concepção romântica e os fundamentos para a concepção realista da arte

Fausto tem realmente duas almas no seu peito; por que é que um homem, ainda por cima normal, não teria o direito de ter em si várias tendências intelectuais contraditórias, quando, em plena crise mundial, se prepara para passar de uma classe social para outra?

(G. Lukács, sobre sua trajetória em direção ao marxismo, Posfácio de 1967)

A escolha dos textos sobre literatura e estética escritos por Lukács durante os anos trinta se vincula diretamente à determinação do tema central a que nos voltamos nesta dissertação. Para compreender o complexo de questões que envolvem a ação como elemento central do propósito desfetichizador do realismo artístico, na concepção de Lukács, antes de mais nada é preciso que o realismo constitua para ele um objeto de análise: e é apenas a partir da década de 1930 que o realismo e as suas determinações consubstanciam-se, nos textos lukácsianos, em objeto de discussão e, mais ainda, em referência fundamental para a compreensão, análise e valoração das obras literárias. Entretanto, o momento inicial em que a centralidade do realismo se afirma em seus escritos estéticos não coincide com o princípio de seu interesse e produção teórica sobre literatura e arte: esse interesse perpassa toda a sua obra, desde as produções juvenis até o projeto epopéico de escrever na década de 1960, já septuagenário, uma estética sistemática, da qual apenas a primeira de três partes planejadas foi concluída. Mas, se o realismo passou ao largo de suas primeiras teorizações estéticas, uma vez estabelecida a sua posição central, jamais a abandonou. É certo que mesmo no decorrer dos anos trinta muitos desenvolvimentos e correções se seguiram, que procuraremos abordar ao longo deste trabalho. Há, porém, em termos substanciais, uma linha de continuidade que tem início com o estabelecimento da objetividade do reflexo artístico que culminará na definição da arte como essencialmente realista, e se estende por toda obra estética ulterior. Conseqüentemente, há uma ruptura com o percurso teórico anterior ao ponto de que parte essa linha de continuidade.

A centralidade do realismo é sintoma e realização de uma transformação substancial no pensamento estético de Lukács, mas encontra seus fundamentos numa mudança de perspectiva geral que ultrapassa o âmbito estético. O sentido dessa

mudança nos é exposto pelo próprio filósofo húngaro em “Meu caminho para Marx”¹¹, de 1933, em que descreve sua trajetória intelectual: trata-se, como o título do texto evidencia, da apreensão e afiliação ao pensamento de Marx. Nesse pequeno texto, Lukács afirma a importância primordial do pensamento de Marx para o seu próprio percurso intelectual:

O progressivo aprofundamento – ainda que contraditório e não linear – das obras de Marx tornou-se a história do meu desenvolvimento intelectual e, portanto, tornou-se também a história de toda a minha vida, na medida em que ela possa ter algum significado para a sociedade. (LUKÁCS, 1988, p. 95)

Mas não apenas em sua própria história faz-se sentir a relevância do complexo de formulações marxiano, no entender de Lukács:

A relação com Marx é a verdadeira pedra de toque para todo intelectual que leva a sério a elucidação de sua própria concepção de mundo, o desenvolvimento social, em particular a situação atual, o seu próprio lugar nela e o seu próprio posicionamento em relação a ela. (LUKÁCS, 1988, p. 91)

A consciência de seu caminho em direção à apreensão do pensamento de Marx explicitada nesse texto é quase concomitante à efetivação dessa compreensão. Já em 1933, Lukács elucida que somente ao final da década de 1920 ele pôde apreender o pensamento de Marx como um complexo filosófico, que rompe e supera o pensamento da modernidade burguesa por seu caráter materialista e dialético. Para depreender o significado dessa afiliação ao pensamento de Marx para o desenvolvimento da maturidade lukácsiana, e sua estreita vinculação com a transformação do pensamento estético e a centralidade do realismo, cumpre voltarmos-nos à concepção juvenil, não apenas em seu caráter especificamente estético, mas sempre com referência também ao complexo filosófico que a fundamenta.

Por essa razão, neste primeiro capítulo, temos como objetivo central explicitar a teoria estética da última fase da juventude de Lukács, evidenciar seu fundamento hegeliano e as diferenças com relação a Hegel, por meio da exposição da primeira parte de *A teoria do romance*. Procuramos estabelecer com essa comparação o sentido e a medida em que o pensamento juvenil de Lukács ultrapassa a concepção hegeliana. Temos também o intuito de introduzir o sentido geral da “guinada” marxista e da década que a sucede, o período ensaístico essencialmente estético e literário, e demarcar a concepção de arte que advém da superação de sua visão juvenil. Para tanto, faremos

¹¹ In CHASIN (Org.), *Marx hoje – Cadernos Ensaio Vol. I*. São Paulo: Editora Ensaio, 1988. Este texto foi publicado em 1933 na *Internationale Literatur* sob o título “Mein Weg zu Marx”.

uma breve discussão dos principais lineamentos filosóficos da guinada marxista e suas consequências estéticas, fundada centralmente nas análises autobiográficas de Lukács.

1. Lukács crítico de Hegel no interior do hegelianismo: aspectos da última fase de seu pensamento estético juvenil

O período juvenil abrange um longo itinerário que contou com um período neokantiano e um subsequente período hegeliano, transformação que o autor define como a passagem do idealismo subjetivo ao idealismo objetivo. Nessa fase, Marx foi compreendido inicialmente apenas como um economista e sociólogo, insuficiente para responder às questões que então preocupavam Lukács; em seguida, com a crescente influência de Hegel e a iminência da primeira guerra mundial, que trazia a exigência de perceber a totalidade do mundo como problemática¹², Marx passou a ser compreendido como um filósofo dialético, mas sob a lente de Hegel: o caráter materialista de seu pensamento era deixado de lado e enfocadas apenas a prioridade do conteúdo sobre a forma e a filosofia da história. Mesmo depois de entrar para o partido comunista húngaro, em 1918, foi necessária ainda uma década de atividades revolucionárias e estudos, na definição de Lukács, até que o complexo filosófico marxiano se lhe tornasse claro.

Não temos absolutamente o intuito de apresentar em sua totalidade a evolução intelectual de Lukács desde a juventude até a conclusão do processo de “aprendizado do marxismo”, que tem como marco o ano de 1928 com a escrita das “Teses de Blum”.¹³ Uma vez que nosso objeto é a concepção estético-literária de Lukács dos anos trinta, pretendemos expor apenas alguns dos momentos essenciais da juventude a fim de delimitar o significado da guinada marxista e do novo patamar de discussão estética que se lhe seguiu como consequência direta. De acordo com as análises do nosso autor (Posfácio de 1967), a produção diretamente superada pela sua aproximação ao marxismo não foi *A teoria do romance*, escrita entre 1914-15, mas *História e consciência de classe*, coletânea de textos escritos entre 1918 e 1922 e publicada em 1923. É possível afirmar que essas duas obras são as mais consagradas, célebres e influentes do século XX, e ainda mais polêmicas pelo fato de Lukács as ter renegado

¹² Cf. Prefácio de 1962 à reedição de *A teoria do romance*. In LUKÁCS, G. *A teoria do romance – Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

¹³ Ver, para uma apresentação geral das obras e etapas desse aprendizado, as páginas finais do Posfácio de 1967.

após a sua guinada marxista. Também é possível afirmar que *História e consciência de classe*, se não rompe com o hegelianismo próprio da última fase juvenil, pertence ao momento de sua transição ao marxismo; ao passo que *A teoria do romance* é uma síntese exemplar do período do idealismo objetivo. Vejamos como o revolucionário húngaro caracteriza a semelhança e a diferença entre esses dois períodos de sua trajetória.

Pertencente ao período imediatamente anterior à primeira guerra mundial, e portanto anterior à Revolução de Outubro e à entrada de Lukács ao partido comunista, *A teoria do romance*¹⁴, (doravante *TRO*) consiste numa *formulação estética* do idealismo objetivo substancialmente definido pela concepção hegeliana. No Prefácio de 1962 à reedição da obra, contando já com uma vasta obra estética fundada sobre as novas bases marxistas, Lukács louva centralmente o seu caráter “subversivo” e critica seu método idealista, que falha em apreender as “realidades histórico-sociais concretas”: “o autor da *Teoria do romance* possuía uma concepção de mundo voltada a uma fusão de ética de ‘esquerda’ e epistemologia de ‘direita’” (*TRO*, Prefácio, p. 17).

Poucos anos depois da publicação de *A teoria do romance*, após o fim da primeira guerra mundial, transcorrido o primeiro ano da Revolução de 17 e já ingresso no partido comunista, Lukács empreende uma tentativa de superar o pensamento hegeliano através de Marx, em seu conjunto de textos publicados como *História e consciência de classe*. Para o próprio autor, contudo, essa tentativa não foi bem-sucedida. A despeito da tentativa de superação, nesse livro permanecem ainda concepções fundadas no hegelianismo e próximas do fundamento que define *A teoria do romance*. Ainda em “Meu caminho para Marx”, nosso autor evidencia o caráter de tentativa baldada de *História e consciência de classe*, e explicita seus problemas nos mesmos termos empregados para definir sua compreensão de Marx na última fase da juventude:

/.../ persistiu em mim, ao longo dos anos, um subjetivismo ultra-esquerdista /.../ Tudo isso me impedia de compreender, de modo correto e verdadeiro, o aspecto materialista da dialética no seu significado filosófico mais abrangente. O meu livro *História e Consciência de Classe* (1923) mostra muito claramente essa transição. Apesar da tentativa, já consciente, de superar e “eliminar” Hegel através de Marx, problemas decisivos da dialética foram resolvidos nesta obra de maneira idealista. (LUKÁCS, 1988, p. 94)

¹⁴ Para referência bibliográfica da edição brasileira, ver n. 12 acima. A obra foi publicada na íntegra em 1916 em *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* [Revista de estética e história geral da arte], e como livro em 1920, em Berlim.

Como tentativa de superação do hegelianismo e obra diretamente ultrapassada pela guinada marxista de fins dos anos vinte, seria mais frutífero, a princípio, escolhê-la como obra de juventude mais desenvolvida para se lhe opor o pensamento maduro de Lukács. Essa obra, entretanto, não se volta a temas estéticos e literários. Ainda que seja possível apreender os desenvolvimentos que a concepção expressa na obra acarreta para a discussão estética, como fez José Paulo Netto em seu “Possibilidades estéticas de *História e consciência de classe*”¹⁵, encontramos apenas duas referências ao tema da arte. Celso Frederico, em *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica*¹⁶ se fundamenta no texto de José Paulo Netto para afirmar que a primeira referência ao tema da arte “é uma menção elogiosa a Schiller por ter sido o primeiro a ver na arte uma possibilidade de superação das antinomias” (FREDERICO, 2005, p. 77). A superação do aniquilamento e fragmentação do homem deveria realizar-se pela criação artística, ou seja, no âmbito de uma formação ideal. Seguindo a argumentação de Netto, Celso Frederico afirma que Lukács considera as concepções schillerianas como um avanço com relação a Kant, mas não desenvolve a relação dessas concepções com a sua prática artística. Isso porque, em *História e consciência de classe*, os fenômenos artísticos são considerados somente como expressões filosóficas de diversas visões de mundo, não tomados na particularidade que os distingue da filosofia.¹⁷ Veremos à frente que essa breve referência ao tema da arte é coerente com a visão estética expressa em *A teoria do romance*, e será posteriormente superada e criticada por Lukács já na década de 1930, o que concorda com a nossa visão, sempre salientada pelo próprio Lukács, de que seu pensamento de maturidade, propriamente marxista, inaugura-se apenas em 1928-9.

A outra referência estética de *História e consciência de classe* é um exame da passagem da Introdução à *Contribuição à crítica da economia política* em que Marx, tomando como pressuposto a determinação social da produção artística, afirma que a dificuldade não está em compreender que a arte grega se vincule a determinadas formas do desenvolvimento social, mas em entender as razões pelas quais ainda hoje ela proporciona gozo estético e, em certo sentido, mantém-se como norma e modelo inalcançáveis. Num texto de 1945 em que se volta a essa questão, escrito como prefácio

¹⁵ NETTO, J. P. “Possibilidades estéticas de *História e consciência de classe*”. In: *Temas de Ciências Humanas*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1978. Citado por Celso Frederico, cf. n. 16 abaixo.

¹⁶ FREDERICO, C. *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica*. Natal: EDUFRN, 2005.

¹⁷ É certo que *História e consciência de classe* aborda o pensamento estético de grandes autores da filosofia clássica alemã, mas ali o interesse não recai sobre a particularidade da arte, mas sobre o complexo categorial que a discussão estética encerra e sua relevância para o tema da consciência em geral.

a uma antologia húngara dos escritos estéticos de Marx e Engels,¹⁸ Lukács explicita e discute a resposta oferecida por Marx no sentido da concepção madura que desenvolve a partir dos anos trinta. Ali, Lukács apreende a passagem de Marx como a proposição de um princípio estético que governa toda arte em todos os períodos históricos: a arte é uma configuração de um momento particular da evolução da humanidade cuja forma, como forma de um conteúdo específico, é condicionada pelo modo de sociabilidade do período em que emerge e, portanto, pelo nível de desenvolvimento desse período. Assim, a forma artística da antiguidade não pode mais voltar. Seu interesse atual decorre precisamente do fato de configurar um momento da história humana que não mais retornará, sob uma forma própria à expressão desse conteúdo, e portanto também própria desse período da evolução humana. Nesse sentido é que a arte se define como “autoconsciência do desenvolvimento da humanidade”. Também na década de trinta Lukács dedica atenção a essa famosa passagem do texto de Marx. Em “Arte e verdade objetiva”¹⁹, de 1934, que será objeto de nosso próximo capítulo, Lukács se volta a essa passagem para corroborar sua posição a respeito da objetividade da forma artística. A poesia grega, seja épica, trágica ou lírica, emerge do modo de vida dos gregos antigos, do conteúdo histórico-social, e se constitui como plasmação objetiva desse conteúdo. Nosso autor se funda em Marx para afirmar que a forma da arte grega, como forma objetiva de um conteúdo determinado, não pode retornar porque sua matéria não voltará e, contudo, permanece objeto de prazer estético e “em certo sentido como modelo inalcançável” (Marx).

Em *História e consciência de classe*, Lukács não apreende a arte como forma e expressão objetiva de um momento da evolução humana; por conseguinte, não segue a resposta que Marx oferece ao problema. Ao contrário, ainda conforme Celso Frederico,

Lukács enfrenta a questão e oferece uma resposta surpreendente: a durabilidade se explicaria porque “na arte se desenvolve uma confrontação do homem com a natureza” (FREDERICO, 2005, p. 78)

Celso Frederico salienta a estranheza da resposta do ponto de vista da análise marxista. De fato, sem pretender adentrar as questões específicas da obra examinada, esse tipo de compreensão desaparece dos escritos de Lukács posteriores a 1930 e, como pudemos

¹⁸ LUKÁCS, G. “Marx and Engels on aesthetics”. In: *Writer and Critic and Other Essays*. Nova York: Universal Library Edition / Merlin Press, 1971.

¹⁹ LUKÁCS, G. “Arte y verdad objetiva”. In: *Problemas del realismo*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1966, pp. 41-2.

observar de sua análise madura da mesma passagem, afasta-se da compreensão marxista da arte.

Assim, já que o tema da arte não é discutido em seus desdobramentos em *História e consciência de classe*, muito embora seja possível depreender conseqüências estéticas de suas concepções, consideramos que essa obra não deveria ser tomada como objeto de análise. Antes, para um trabalho centrado na estética, convém tomar *A teoria do romance*, particularmente o seu farto desenvolvimento de caráter filosófico que compõe a primeira parte da obra. A opção pela *Teoria do romance* se fundamenta, pois, no fato de essa obra sintetizar da maneira mais desenvolvida o pensamento *estético* de Lukács no período hegeliano. Seguiremos, então, em linhas gerais os principais aspectos de sua concepção juvenil da arte em sua relação com o hegelianismo a partir de *A teoria do romance*, e discutiremos mais à frente apenas alguns aspectos da superação marxista da coletânea de 1923, a partir das observações biográficas de Lukács no Posfácio de 1967 à reedição da obra.

Em *A teoria do romance*, Lukács empreende uma discussão sobre a forma romance que leva em conta, em primeiro lugar, seu conteúdo e, portanto, os condicionamentos histórico-filosóficos da época em que este gênero literário aparece e se estabelece com o vigor de uma forma artística representativa. Em seus fundamentos estéticos e filosóficos, essa obra se aproxima do pensamento de Hegel sob dois aspectos. Primeiramente, na aplicação das categorias estéticas, como o próprio autor afirma no Prefácio de 1962:

Que eu saiba, a *Teoria do Romance* é a primeira obra das ciências do espírito em que os resultados da filosofia hegeliana foram aplicados concretamente a problemas estéticos. Sua primeira parte, mais genérica, é definida essencialmente por Hegel: tal é o caso da contraposição das espécies de totalidade na épica e no drama, tal é o caso da noção histórico-filosófica da correspondência e do antagonismo entre epopéia e romance etc. (*TRO*, Prefácio, pp. 11-2)

Em segundo lugar, decorrente da estreita vinculação entre as questões estéticas e a realidade histórico-filosófica, na discussão da atual dissolução do ideal artístico e as conseqüências que tal dissolução acarreta para a questão estética do presente:

Do legado hegeliano procede igualmente a problemática estética do presente: que, do ponto de vista histórico-filosófico, o desenvolvimento desemboca numa espécie de superação daqueles princípios estéticos que até ali haviam determinado o curso da arte. (*TRO*, Prefácio, p. 13)

No entanto, Lukács estabelece uma diferença fundamental de sua obra juvenil com relação a Hegel, que se define essencialmente pelo desenvolvimento histórico decorrido no intervalo que separa os dois autores. A consideração positiva da organização social que se definia na segunda metade do século XVIII e início do XIX,

ainda que não isenta de contradições, ainda era possível para Hegel. Seu posterior desenvolvimento até início do século XX já não permitia conceber positivamente o curso histórico dessa forma de organização. O acirramento de seus antagonismos e a iminência da guerra exigiam que se percebesse a totalidade do mundo humano como problemática, mesmo para os pensadores que mantinham a perspectiva hegeliana. Assim, nosso autor prossegue a passagem acima citada:

No próprio Hegel, porém, somente a arte torna-se problemática como resultado disso: o “mundo da prosa”, como ele designa esteticamente essa situação, é justamente o espírito ter-se alçado a si mesmo no pensamento e na práxis socioestatal. A arte torna-se problemática precisamente porque a realidade deixa de sê-lo. (*TRO*, Prefácio, pp. 13-4)

A teoria do romance, diferentemente, como a data de sua redação indica, “surgiu sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial. Somente o ano de 1917 trouxe-me uma resposta às perguntas que até então me pareciam insolúveis” (*TRO*, Prefácio, p. 8). Por isso, o tratamento dado à forma romanesca, que para o nosso autor é aquela que melhor reflete e responde à realidade presente, examina seus problemas como procedentes de um mundo pleno de problemas.

De todo contrária é a posição formalmente semelhante de *A teoria do romance*: nela, a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos. Eis por que a “prosa” da vida é nela um mero sintoma, entre muitos outros, do fato de a realidade não constituir mais um terreno propício à arte. (*TRO*, Prefácio, p. 14)

Em Hegel, cujos *Cursos de estética*²⁰ abrangem as mais diversas formas artísticas, essa discussão da realidade presente se faz com referência a vários gêneros literários e a outras artes. Embora concomitante com outros gêneros, o drama é para Hegel um dos campos privilegiados da arte para a expressão do romântico. Como expressão do princípio da subjetividade interior, que caracteriza o romântico, o drama expõe o diálogo entre subjetividades que transcenderam o mundo objetivo. O conteúdo é a própria riqueza subjetiva em sua interioridade e em suas particularidades, e a relação intersubjetiva, que encerra todo o seu novo campo de ação. A firmeza do caráter é o conteúdo – formal, uma vez que apartado da substancialidade, mas que preserva um interesse substancial – que o drama configura artisticamente. Não há mais a busca por uma reconciliação com o exterior. A impossibilidade dessa reconciliação não constitui um problema, já que a esfera exterior é agora percebida em sua mera existência empírica e inferior, embora seja também apresentada em suas particularidades. Assim, a expressão artística romântica em geral e no drama se desvincula da ética como totalidade substancial, e torna-se impossível a realização do ideal artístico. Mas essa

²⁰ HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética*. São Paulo: EDUSP, 2000. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; Cons. Victor Knoll. Utilizamos aqui o Volume II.

totalidade está perdida apenas para a arte, pois o espírito positivamente elevado pode realizá-la em outros âmbitos humanos, no estado e no pensamento.

A realização do espírito na realidade socioestatal a que Lukács se refere na passagem citada acima tem lugar, conforme *A razão na história*, na delimitação do mundo burguês como fim da história: a contradição presente nas formações históricas anteriores entre o espírito e sua realização concreta no âmbito individual deixa de existir e dá lugar à contradição no interior da nova multiplicidade de realizações concretas individuais. Essas se resolvem no âmbito estatal, que abriga a universalidade do espírito no mundo real. A resolução das contradições se transferem para o âmbito espiritual, que então passa a conter as contradições em si mesmo, e por conseguinte anulam-se essas contradições entre o espírito mesmo e sua realização concreta. Isso transforma a qualidade da contradição: ela deixa de ser aquela que impulsiona a história, ou seja, que pede resolução na formação subsequente, e passa a ter sua resolução no interior do *seu* espírito, e portanto adquire caráter necessário e eterno.²¹ Há, pois, preservada uma totalidade substancial que, realizada no interior do espírito – estado e pensamento filosófico – supera a necessidade de unidade de interior e exterior do sujeito, tornando inviável a realização do ideal artístico.

No jovem Lukács, essa discussão é essencialmente atrelada à forma romanesca em sua relação com a forma épica antiga – seguindo a definição hegeliana do romance como epopéia burguesa. A forma romance, para Lukács, é o gênero literário que melhor expressa o romântico, embora seja, como para Hegel, concomitante com outras formas artísticas. Ela “é a forma do desabrigo transcendental” e busca realizar formalmente a totalidade que é perdida no mundo objetivo. Ao analisar sua relação com a épica, de que extrai sua finalidade, nosso autor diz que a unidade formal do romance substitui a organicidade épica. A totalidade substancial presente no mundo antigo e que para Hegel se mantém como realização no âmbito do espírito já não pode ser apreendida positivamente por Lukács. Conforme ele explicita, a universalidade socioestatal não responde à violência das contradições do presente. Por conseguinte, a “oposição entre *A teoria do romance* e Hegel, seu guia metodológico universal, é primordialmente de natureza social, não estético-filosófica” (*TRO*, Prefácio, p. 14); ausente em Hegel é a postura crítica do jovem Lukács com respeito à perda da totalidade, que na maturidade nosso autor define como “anticapitalismo romântico”.

²¹ Cf. HEGEL, G. W. F. *A razão na história – Introdução à filosofia da história universal*. Lisboa: Edições 70, 1995.

Cumpra ressaltar aqui, em favor de Hegel, que o “mundo da prosa” como consequência necessária da superação do primitivismo antigo e da elevação do espírito à sua própria esfera, não deixa de ser reconhecido como problemático. A universalidade realizada no âmbito estatal se desvincula da atividade imediata dos indivíduos na sociedade, de modo que a finalidade da totalidade humana não coincide com as finalidades individuais: essas perdem o caráter público e ficam relegadas à esfera privada. Dessa maneira, a atividade individual espontânea possível num mundo em que as finalidades individuais se vinculavam à finalidade da “totalidade”, pelo caráter ético da comunidade antiga, desaparece do horizonte do mundo moderno. Essa separação das finalidades individuais e universais e a submissão dos indivíduos ao estado moderno, que impossibilitam a atividade espontânea, são precisamente aquilo que impossibilita a realização da poesia e caracterizam a realidade moderna como “prosaica”. Essa consequência problemática se insere num contexto de positividade, de elevação, e não pode ser superada, bem como o mundo que alcançou a realização final do espírito não será sobrepujado por nenhuma outra forma social. Mas, como degradação humana, deve ser atenuada: enquanto o drama confere forma à multiplicidade da interioridade subjetiva elevada, “o romance como ‘epopéia burguesa’ deve conciliar as exigências da poesia com os direitos do prosaísmo e achar uma ‘média’ entre eles”²². Não obstante, a realização da totalidade interior/exterior não pode constituir para Hegel uma questão.

No jovem Lukács, ao contrário, trata-se exatamente da busca pela unidade perdida. A tentativa de realizar formalmente a totalidade é um processo que os românticos denominaram “ironia romântica”, e que Lukács procura definir como central à realização e objetividade do romance, como processo permanente de tentativa de realização da unidade entre elementos essencialmente alheios entre si (sujeito e o mundo e outros sujeitos), o processo de auto-superação da subjetividade, a autocorreção da fragmentariedade. Nessa busca pela totalidade, a ética é trazida para o interior da arte, como o aspecto da realidade que deve ser por ela corrigido, ainda que de maneira incompleta e apenas em seu próprio âmbito.

Para compreender o empreendimento romanesco na concepção juvenil do nosso autor, cumpre voltarmos à relação entre a existência efetiva da ética e a realização do ideal artístico, e portanto ao significado da antiguidade clássica. O mundo grego antigo

²² LUKÁCS, G. “O romance como epopéia burguesa”. In: CHASIN, J. (org.), *Ensaio Ad Hominem*, Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999, p. 90. Esse texto foi publicado em 1935 na *Enciclopédia Literária*, Vol. IX, Moscou.

é reconhecido pelo jovem Lukács, seguindo Hegel, como o momento histórico exclusivo em que o ideal artístico pôde realizar-se plenamente. A arte, esse modo específico de autoconscientização humana, caracteriza-se por configurar um conteúdo espiritual em uma forma exterior, sensível e material. Quando a forma exterior é perfeitamente adequada à expressão do conteúdo espiritual que pretende configurar, realiza-se o ideal artístico. A condição de possibilidade dessa unidade entre conteúdo e forma exterior, que traduz o belo artístico, é definida pelo conteúdo: é preciso que o conteúdo seja tal que possa ser exteriorizado em uma forma sensível. Sem adentrar a particularidade específica desse conteúdo, cumpre, entretanto, determinar seu caráter geral que lhe permite ter uma forma exterior adequada. Como conteúdo espiritual, ele é um conteúdo interior e subjetivo, um conteúdo da alma, que para ser expresso em uma forma exterior necessita que o exterior encerre um elemento de sua substancialidade. Uma vez que reflete um determinado desenvolvimento do espírito e, portanto, a realidade histórico-social de um povo, a condição da unidade de forma e conteúdo é a existência concreta de uma totalidade ética. Em uma totalidade ética, o conteúdo da alma se identifica com o conteúdo ético comunitário, a subjetividade interior encontra sua expressão nesse conteúdo objetivo. Hegel afirma sobre esse período clássico que “o interior humano subjetivo expõe-se constantemente com a objetividade autêntica do espírito, isto é, com o Conteúdo essencial do ético e do verdadeiro” (HEGEL, 2000, V. II, p. 230). O conteúdo subjetivo é portanto o substancial, o autêntico e legítimo segundo esse momento da progressão do espírito. Também o jovem Lukács reconhece a totalidade ética entre os gregos antigos. As estruturas sociais do mundo grego incorporam a substancialidade do espírito e portanto corporificam o conteúdo subjetivo interior, que é essencialmente ético. O exterior ao indivíduo é mais pleno da mesma substância que constitui a alma.

Pois o homem não se acha solitário, como único portador de substancialidade, em meio a figurações reflexivas: suas relações com as demais figurações e as estruturas [sociais] que daí resultam são, por assim dizer, substanciais como ele próprio ou mais verdadeiramente plenas de substância, porque mais universais, mais “filosóficas”, mais próximas e aparentadas à pátria original: amor, família, Estado. (*TRO*, p. 29)

Por conseguinte, a possibilidade da substancialidade interior, do conteúdo subjetivo se exteriorizar em uma forma sensível adequada, é a existência da substancialidade não somente no interior da alma, mas também como forma exterior concreta, nas estruturas sociais. O exterior deve ser também substancial para que o belo, a forma sensível, seja adequada à expressão do conteúdo. Assim, diz Hegel:

mas a completude da arte alcançou justamente seu topo pelo fato de o espiritual ter atravessado completamente por seu fenômeno exterior, ter idealizado o natural nesta bela união e tê-lo feito realidade adequada do espírito em sua individualidade substancial mesma. Desse modo, a arte clássica foi a exposição do ideal mais adequada ao conceito, a completude do reino da beleza. (HEGEL, 2000, V. II, p. 251)

Do mesmo modo, como totalidade substancial, a unidade de interior e exterior, a que o jovem Lukács se refere como homogeneidade do mundo, é aquilo que condiciona a configuração artística espontânea do conteúdo:

Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; /.../ quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo. (TRO, p. 31)

No entanto, o período em que a substancialidade espiritual perpassa a exterioridade deve alcançar seu termo. O desenvolvimento do espírito eleva o conteúdo subjetivo de modo que não pode mais ser acompanhado por sua objetivação exterior. Para Hegel, o espírito deve elevar-se de seu reconhecimento na objetivação exterior de si para a sua objetivação no interior de si mesmo. Deve encontrar sua realidade não mais no exterior, mas em seu próprio âmbito, deve encontrar a “reconciliação de si mesmo em si mesmo”. A unidade de interior e exterior é própria do momento do espírito em que ele ainda não se elevou para si mesmo, portanto limitado, ainda que seja nesse momento que o belo pode-se realizar da maneira mais perfeita. O elemento próprio do espírito é, pois, a subjetividade interior em si mesma, riqueza particularizada da subjetividade que não pode e não precisa mais reconciliar-se com o exterior, por que o exterior se tornou para ele uma realidade inadequada. Nos termos do último grande filósofo burguês:

Algo mais belo não pode haver e não haverá jamais. Todavia existe algo mais elevado do que a bela aparição do espírito em sua forma sensível imediata /.../ A totalidade simples, consistente do ideal, se dissolve e se decompõe na totalidade dupla do subjetivo que é em si mesmo e do fenômeno exterior, para permitir ao espírito alcançar, por meio dessa separação, a reconciliação mais profunda em seu próprio elemento interior. (HEGEL, 2000, V. II, pp. 251-2)

Para o jovem Lukács, igualmente, a cisão de interior e exterior em duas esferas que não se tocam é o resultado da elevação do espírito ao elemento subjetivo interior que lhe é próprio. Ele define o mundo grego, conquanto perfeito em sua totalidade homogênea, como uma cultura fechada. A totalidade perfeita só é possível aos gregos porque seu mundo é limitado, “o círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso” (TRO, p. 30), “nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado” (TRO, p. 31). A elevação espiritual se realiza também para o autor da

Teoria na subjetividade interior: “Descobrimos em nós a única substância verdadeira”. Não obstante signifique positivamente uma elevação, uma vez que “não podemos mais respirar num mundo fechado” (*TRO*, p. 30), a separação de interior e exterior e a conseqüente perda da totalidade acarreta uma perda subjetiva: a substancialidade trazida exclusivamente para o interior subjetivo fez com que o exterior, a outra ponta da cisão, pudesse apenas *refletir* essa substancialidade, não mais ser penetrado por ela, e isso gerou “abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura [social], entre eu e mundo” (*TRO*, p. 30). A hostilidade do mundo, que não contém a substancialidade da alma e não é mais campo de ação, impôs um abismo entre “nós e nós mesmos” (*TRO*, p. 31). A perda da totalidade ética impõe a perda do sentido próprio da vida subjetiva.

Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade. (*TRO*, p. 31)

Entretanto, é concordante com a visão hegeliana a consideração que o jovem Lukács faz da arte nesse contexto de rompimento com a totalidade e de subjetivação. A arte é uma entre as várias realizações humanas e a impossibilidade de efetivação do ideal artístico encerra o aspecto positivo da elevação espiritual, já que a base do ideal é um mundo fechado. Assim, lemos:

Depois que essa unidade foi rompida, não há mais uma totalidade espontânea do ser. /.../ De agora em diante, qualquer ressurreição do helenismo é /.../ um violar e um desejo de aniquilar a essência de tudo o que é exterior à arte, uma tentativa de esquecer que a arte é somente uma esfera entre muitas, que ela tem, como pressupostos de sua existência e conscientização, o esfacelamento e a insuficiência do mundo. (*TRO*, p. 35-6)

E, contudo, existe ainda a necessidade de expressar artisticamente esse mundo desprovido de totalidade. As razões a que o jovem Lukács atribui essa necessidade, porém, diferem das apresentadas por Hegel na mesma medida em que diferem suas considerações da perda da unidade. Em Hegel, o novo conteúdo da arte desse momento da história, a arte romântica, caracteriza-se positivamente pelo elevado patamar alcançado pelo espírito e compreende a interioridade subjetiva a que o espírito alçou para encontrar a si mesmo em seu elemento próprio. Dessa maneira, o conteúdo não pode se configurar belo no sentido do ideal clássico, mas a beleza é agora subordinada ao seu sentido superior e se configura como “beleza espiritual do interior em si e para si enquanto a subjetividade espiritual em si mesma infinita” (HEGEL, 2000, V. II, p. 253). Sua matéria específica se define pelo ânimo subjetivo, a esfera dos sentimentos interiores. Mas não se limita à exposição de personalidades formais finitas, uma vez que

esse interior subjetivo deve mostrar-se penetrado pelo conteúdo substancial do absoluto. Por outro lado, não deve ser uma corporificação do substancial que se encontra para além do humano. A subjetividade apresentada deve, então, ser aquela que apreende em si mesma a liberdade e a autonomia alcançada pelo espírito nesse momento de sua progressão, portanto “o sujeito que se sabe e se quer a si mesmo”, o “humano em sua subjetividade efetiva”. (HEGEL, 2000, V. II, p. 253) Assim,

O verdadeiro conteúdo do romântico é a interioridade absoluta, a Forma correspondente é a subjetividade espiritual, enquanto apreensão de sua autonomia e liberdade. (HEGEL, 2000, V. II, p. 253)

Mas, como mencionado anteriormente, essa interioridade absoluta deve ser apresentada em sua existência humana efetiva. E ela existe objetivamente, ou seja, como realização objetiva do espírito em seu próprio elemento, na riqueza e na multiplicidade subjetiva:

Mas na medida em que esse interior absoluto ao mesmo tempo se expressa em sua existência efetiva como modo de aparição humano e o humano está em conexão com o mundo inteiro, liga-se a isso ao mesmo tempo uma ampla multiplicidade tanto do subjetivo espiritual como também do exterior, ao qual o espiritual se refere a si mesmo como a algo que é dele mesmo. (HEGEL, 2000, V. II, p. 255).

A riqueza de particularidades da subjetividade interior, mesmo que sejam contraditórias se tomadas na relação entre os indivíduos que as personificam, constitui a elevação do espírito rico e contraditório em seu próprio elemento e em si mesmo. A realização do espírito na esfera estatal assegura uma totalidade dessa multiplicidade. O próprio exterior, como a passagem acima evidencia, ainda que inferior e esfera apartada da interioridade subjetiva, é apresentado na sua multiplicidade. Entretanto, o campo de ação do sujeito não é o mundo objetivo e a reconciliação com esse que, como no mundo grego, tem caráter essencialmente ético, mas agora o mundo se encontra como que “pronto”, e por isso torna a subjetividade livre para se expressar e atuar apenas em seu próprio âmbito, para levar adiante a sua busca pela reconciliação com o absoluto espiritual. A subjetividade não precisa se limitar ao conteúdo ético comunitário porque há acima dos sujeitos individuais uma esfera objetiva institucional que garante a totalidade. Por sua concordância com a idéia exposta de *A razão na história*, vale citar aqui uma passagem longa que expressa uma visão semelhante referida à efetivação artística:

Todo o conteúdo se concentra, desse modo, na interioridade do espírito, no sentimento, na representação, no ânimo que aspira pela união com a verdade, que procura e luta para gerar, conservar, o divino no sujeito e não quer executar fins e empreendimentos *no mundo* por causa do mundo, mas tem muito mais como empreendimento unicamente essencial a luta interior do ser humano em si mesmo e a reconciliação com Deus, e

apenas leva consigo para a exposição a personalidade e sua conservação, assim como as instituições para esta finalidade. O heroísmo que pode se apresentar, segundo este lado, não é um heroísmo que a partir de si mesmo fornece leis, estabelece instituições, cria e transforma estados, mas um heroísmo da submissão, que já tem acima de si tudo determinado e pronto, e para o qual, por conseguinte, apenas resta a tarefa de regular segundo isso o que é temporal, de aplicar aquilo que é mais elevado, em-e-para-si-válido, no mundo que se encontra diante dele e de fazê-lo valer no que é temporal. (HEGEL, 2000, V. II, p. 259)

Assim, uma vez que o mundo exterior não é o campo de ação do sujeito, que “a alma está despreocupada” com a forma do exterior, a ação do sujeito restringe-se à sua interioridade. Todo o conteúdo absoluto se concentra no ânimo subjetivo que se estende a toda a multiplicidade do humano e é ampliado infinitamente. Esse interior pode ocupar-se também do mundano que, por não encerrar a substancialidade, pode-se estender também em toda a sua multiplicidade. Esse momento do desenvolvimento do espírito absoluto, que alcançou a consciência de si em si mesmo, e portanto, o momento histórico da humanidade que é consciente de si, permite que toda a sua riqueza de particularidades constitua a matéria da arte romântica. Sua matéria se torna então infinita, abrange toda a história humana, mas não como substancial em seus momentos específicos, mas como matéria contingente através de cuja multiplicidade a infinitude interior do ânimo se expressa e se reconcilia em si mesmo. Como é possível perceber, nessa consideração de Hegel, a cisão de interioridade e exterioridade é apenas positiva e define positivamente o conteúdo do romântico e sua forma. A subjetivação do conteúdo do absoluto é integral e, se o mundo exterior é explicitado e referido, é apenas para demonstrar sua inferioridade e incapacidade de configurar em si o conteúdo elevado da interioridade. Conforme Hegel esclarece:

Este conteúdo, contudo, traz ao mesmo tempo consigo a determinação de que ele, enquanto matéria meramente exterior, é indiferente e inferior e apenas alcança seu autêntico valor quando o ânimo se introduziu nele e ele não deve apenas expressar o interior, mas a *interioridade* que, em vez de se fundir com o exterior, apenas aparece em si mesma reconciliada consigo mesma. (HEGEL, 2000, V. II, p. 261)

Concluimos com Hegel que, muito embora a interioridade e a exterioridade devam ser apresentados em seu conteúdo humano, em sua riqueza de particularidades, o campo de ação do sujeito não é o mundo objetivo e a reconciliação com esse que, como no mundo grego, tem caráter essencialmente ético, mas agora o mundo se encontra como que “pronto”, e por isso torna a subjetividade livre para se expressar e atuar apenas em seu próprio âmbito, para levar adiante a sua busca pela reconciliação com o absoluto espiritual. A subjetividade não precisa se limitar ao conteúdo ético comunitário porque há acima dos sujeitos individuais uma esfera objetiva institucional que garante a totalidade. Em Hegel, a cisão de interioridade e exterioridade é apenas positiva e define

positivamente o conteúdo do romântico e sua forma. A subjetivação do conteúdo do absoluto é integral e, se o mundo exterior é explicitado e referido, é apenas para demonstrar sua inferioridade e incapacidade de configurar em si o conteúdo elevado da interioridade.

O interior, então, não se exterioriza propriamente no romântico, mas apenas *reflete* nos fenômenos exteriores contingentes seu conteúdo exclusivamente anímico e, por meio da riqueza de particularidades e configurações, o ânimo dialoga com o ânimo em seu próprio elemento. Por essa razão, Hegel afirma que o lírico é o traço fundamental do romântico que se fixa também na epopéia e no drama. Assim, em Hegel, não há a busca pela totalidade perdida, uma vez que só é perdida para a arte. E a arte expressa a interioridade elevada do espírito positivamente reconciliado em si mesmo.

No pensamento de juventude do nosso autor, são diferentes a função e a razão da expressão artística nesse novo período, também por ele denominado romântico. Como mencionado, ele incorpora e analisa as formações históricas e artísticas a partir das categorias estético-filosóficas de Hegel. Mas essencialmente porque não pode considerar a existência de uma esfera que assegura a totalidade, a subjetivação da arte romântica carrega um aspecto negativo. Desprovida de uma base ética comum, a vida se desvincula da essencialidade e o mundo dos acontecimentos, da vida, torna-se um emaranhado alheio à alma. A essencialidade desvinculada do campo de ação do sujeito se encontra apenas na esfera do conhecimento puro; não se encontra, portanto, no ser, mas somente no âmbito afastado do dever-ser. Sem substrato comum, o sujeito carece de objetivo e passa a existir isolado, “ser homem significa ser solitário” (*TRO*, p. 34). Se esse objetivo, essencialmente comum por encarnar o absoluto, a que a alma deve recorrer acha-se apenas no terreno do dever-ser, as estruturas do mundo exterior, ainda que se deixem analisar e compreender intelectualmente como contendo regularidade, apresentam-se somente ao sujeito cognitivo, não ao sujeito que age e que busca um objetivo, não no terreno da vida. Por conseguinte, apresentam-se a esse sujeito como efetividades exteriores alheias que se impõem a ele e o submetem. Os sujeitos, carentes desse objetivo, são solitariamente dispersos no mundo. Pois a pura interioridade que alcança vida própria tem como pressuposto a ausência de objetivo e sentido substancial, e, por conseguinte, a fragmentariedade do mundo e a condição de isolamento e solidão do sujeito. Nos termos do autor:

Quando objetivo algum é dado de modo imediato, as estruturas com que a alma se defronta no processo de sua humanização como cenário e substrato de sua atividade entre os homens perdem seu enraizamento evidente em necessidades suprapessoais do dever-ser; elas simplesmente existem, talvez poderosas, talvez carcomidas, mas não portam em si a consagração do absoluto nem são os recipientes naturais da interioridade transbordante da alma. Constituem elas o mundo da convenção /.../ impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa regularidade, não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age. (TRO, p. 62)

Aqui, configura-se a conseqüência para a arte do mundo em que predomina a ausência de sentido e o sujeito está perdido para si mesmo: se não se configura como matéria sensível para a *ação*, o mundo tampouco se apresenta como *matéria para a apreensão sensível*. Para o autor da *Teoria*, o drama como diálogo de interioridades, configuração da “totalidade intensiva da essencialidade”, pode ainda realizar-se no sentido mais próximo do clássico; nisso ele se aproxima de Hegel, mas se distancia dele quando aponta que essas subjetividades podem falar-se somente em virtude de sua irmandade na solidão. Mas, como para Lukács o romance é a forma que melhor expressa o romântico e, como também veremos adiante, sua finalidade é a configuração do mundo exterior em sua substancialidade também comum à alma, trata-se aqui de expor a impossibilidade desse mundo apresentar-se imediatamente à sensibilidade e como a arte romântica procurará configurá-lo. A intenção subjetiva essencial do humano nesse momento não pode ser outra que a totalidade, uma vez que “a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática” (TRO, p. 55).

Essa intenção do sujeito que age se estende para a arte: ela deve criar a totalidade ausente como objetivo. Trata-se de criar artisticamente a unidade do ser, que não existe mais espontaneamente.

A arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre. (TRO, p. 34)

No entanto, como “realidade visionária”, não se trata de criar uma verdadeira totalidade que não existe no mundo, o que tornaria a arte puramente formal e carente de objetividade, mas de expor essa totalidade como objetivo – e um vislumbre do objetivo (conforme a exposição do conceito de ironia romântica na próxima parte tornará mais claro). Isso porque essa totalidade “só é definida como a síntese de necessidades conhecidas e alheias aos sentidos”, ou seja, no plano cognitivo e intelectual, “sendo

portanto impenetrável e inapreensível em sua verdadeira substância”, que deve abranger e penetrar a vida mesma e o campo de ação do sujeito (*TRO*, p. 62).

Esse mundo exterior fragmentado é, pois, *irrepresentável*, inapreensível para as formas sensíveis tanto em seu todo como em suas partes. “Para a composição literária, porém, apenas a substância tem existência” (*TRO*, p. 62). Por essa razão, o mundo exterior só pode ser representado quando relacionado à interioridade, ou bem dos homens que o vivenciam, ou do sujeito contemplativo e criador que o configura artisticamente; ou seja, quando se torna objeto “do estado de ânimo ou da reflexão”. (*TRO*, p. 80) Assim, como para Hegel, o romance é perpassado em sua estrutura pela lírica pura e pelo pensamento. Contudo, a “atmosfera lírica” ou “significação intelectual” (*TRO*, p. 81) não são o que confere sentido a um conjunto de fenômenos que, sem elas, seriam desprovidos de sentido. Têm apenas o papel regulativo sobre a totalidade descontínua do mundo. Não se trata, portanto, de criar uma totalidade acabada sem sustentação objetiva, mas de um processo de busca dessa totalidade que acaba por expor a fragmentariedade.

Uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas: eis por que elas têm ou de estreitar e volatizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade das estruturas do mundo. (*TRO*, p. 36)

Entre os elementos da interioridade que regulam formalmente o romance está a intenção ética do autor, que exerce função primordial na criação dessa totalidade, como elemento da própria estrutura da obra romanesca. Embora evidentemente fundado na divisão hegeliana dos grandes períodos artísticos, o jovem Lukács define uma finalidade ética para a arte tipicamente romântica ausente nas formulações dos *Cursos de estética* sobre o momento romântico da arte.

Em Hegel, o romântico é constituído por três círculos: o círculo religioso, em que a matéria cristã é o meio pelo qual o espírito se liberta de sua imediatez e finitude e “conquista para si mesmo sua infinitude e autonomia absoluta em seu próprio âmbito” (HEGEL, 2000, V. II, p. 262); o círculo da cavalaria romântica, em que a autonomia do espírito sai de Deus e entra na mundaneidade e o ânimo que se realizou na esfera celestial passa a se encontrar no sujeito: a autonomia do espírito se realiza em si mesma na subjetividade afirmativa; e, por último, o círculo da autonomia formal do caráter. Nesse terceiro momento, a autonomia espiritual realizada na subjetividade se estende para tornar a subjetividade autônoma em seu *conteúdo particular*, tanto interior como

exterior, porquanto a multiplicidade contingente da interioridade e da exterioridade se liberta e autonomiza. Essa autonomia é, entretanto, formal, uma vez que não participa da substancialidade. O drama para Hegel é uma configuração característica do romântico porque dá forma ao conteúdo ulterior do último momento do romântico, na perspectiva da autonomia das particularidades da interioridade, ao passo que o romanesco, também característico desse período recebe menor atenção nos *Cursos de estética* por ter como centro a relação do sujeito com as contingências exteriores. Sobre esse terceiro momento em que o drama se insere, Hegel afirma:

Aqui, portanto, é o mundo do particular, do existente em geral, que se torna livre para si e, na medida em que não aparece penetrado pela religião e pela unidade do absoluto, se coloca sobre seus próprios pés e se move autonomamente em seu próprio âmbito. (HEGEL, 2000, V. II, p. 309)

Esse mundo do particular não constitui uma totalidade, mas é cindido em duas esferas incompatíveis, a interioridade subjetiva infinita e a matéria exterior. O conteúdo do romântico é o “retraimento do interior em si mesmo” (HEGEL, 2000, V. II, p. 310) e não se une ao exterior para formar artisticamente o ideal clássico. O drama, assim, dá forma ao caráter subjetivo autônomo, “mas um caráter que é particular, um indivíduo determinado, fechado em si mesmo com seu mundo, suas propriedades e fins particulares” (HEGEL, 2000, V. II, p. 311). As determinações desse caráter não são abstratas e universais, tal como se definem os caracteres típicos de uma totalidade social, mas distinguem-se por sua singularidade e individualidade, são as características de um sujeito individual que constitui um todo em si mesmo. Na exposição artística, não existe um conteúdo substancial e válido em si mesmo que sustente essa subjetividade individual: ela se sustenta simplesmente em sua totalidade individual autônoma, e o caráter aparece como limitado e contingente. Dessa maneira, a sustentação do caráter individual na exposição artística é *formal*, já que desvinculada da totalidade substancial. Nas palavras de Hegel:

O que o indivíduo não é sustentado e suportado pelo substancial, pelo que é em si mesmo legítimo em seu conteúdo, mas pela mera subjetividade do caráter, a qual, por conseguinte, em vez de repousar seu conteúdo e sobre o *pathos* para si mesmo firme, apenas repousa formalmente sobre sua própria autonomia individual. (HEGEL, 2000, V. II, p. 312)

O caráter individual formalmente autônomo é exposto no drama moderno sob dois aspectos diferentes, que constituem duas espécies diferentes de personagens. Sob o primeiro aspecto, expõe-se a firmeza formal do caráter, e sob o segundo, o caráter como totalidade subjetiva interior .

A ação do caráter aqui, como apartado de uma totalidade e válido em si mesmo como individualidade, não requer uma justificação ética ou universal. As finalidades desse caráter são particulares, impõem-se como ação impelida por suas paixões individuais e visam apenas a auto-satisfação. A unilateralidade dessas paixões e finalidades e a firmeza com que o caráter as procura impor para satisfazer-se caracterizam os personagens que apresentam o caráter sob o aspecto de sua firmeza. No drama moderno, não entra em questão “o ético enquanto tal”:

Pelo contrário, diante de nós temos indivíduos colocados de modo autônomo apenas sobre si mesmos, com fins particulares que apenas são os seus, que provêm unicamente de sua individualidade, e os quais eles executam com a consequência inabalável da paixão, sem reflexão acessória e universalidade, apenas para a própria autosatisfação. (HEGEL, 2000, V. II, p. 313)

Esses caracteres são configurados especialmente nas tragédias de Shakespeare que têm como objeto a expressão de apenas um caráter, que é cercado de caracteres mais fracos e menores.

O modo de ação e o destino, a consequência da ação do personagem difere da ação e do destino da tragédia antiga justamente pela autonomia individual de seu caráter. Na tragédia antiga, os caracteres também são firmes, mas sua firmeza provém de seu conteúdo substancial, *ético*. Assim, sua ação desencadeia para o personagem um destino que provém de seu conteúdo ético e se constitui como uma progressão exterior. Mas seu caráter mantém-se tal como era no início: a ação não transforma o caráter subjetivo do personagem, que se preserva em sua substancialidade ética. No drama moderno, diferentemente, o conteúdo do caráter sustentado apenas em sua autonomia individual “se aproxima facilmente do mal” (HEGEL, 2000, V. II, p. 314) e sua ação é a tentativa de imposição de suas finalidades e paixões na efetividade concreta. Nessa tentativa de imposição, o caráter pode ou bem realizar-se ou sucumbir, essa consequência, contudo, não é somente exterior, mas se define como uma consequência *para o próprio caráter*:

Mas o desenvolvimento deste destino não é apenas um desenvolvimento desde a *ação* do indivíduo, e sim ao mesmo tempo um devir interior, um desenvolvimento do *caráter* mesmo em sua precipitação, embrutecimento, despedaçamento ou fatigar-se. (HEGEL, 2000, V. II, p. 315)

Entre os exemplos apresentados por Hegel encontram-se Macbeth e Lady Macbeth. A paixão que ambos pretendem impor e que se coloca para eles como finalidade é a ambição. O ânimo de Macbeth é inicialmente indeciso e dotado de alguma docilidade, e a ambição ainda não se impôs como paixão unilateral. Uma vez

que predomina, e que passa a impor-se na efetividade concreta, ou seja, desde que se decide a assassinar o rei e essa ação desencadeia a necessidade de uma série de ações criminosas para manter-se no trono, seu ânimo passa por um processo de embrutecimento. A consequência de suas ações não é apenas exterior, como a perda cada vez maior de apoio e sua morte na guerra, mas também esse embrutecimento de seu ânimo. Lady Macbeth também sofre um desenvolvimento interior de seu ânimo: ao contrário de Macbeth, ela desde o início se mantém firme em seu propósito ambicioso, e sucumbe em decorrência de uma crescente angústia interior que a leva à loucura.

Esses caracteres são, portanto, caracterizados pelo caráter determinado de seu conteúdo e por sua finalidade única e contingente, bem como pela exteriorização dessa determinação única que os leva a realizar-se ou sucumbir e conduz o seu desenvolvimento interior. Não há, pois, nenhuma reconciliação com o exterior, que simplesmente impera acima deles: “a única reconciliação para o indivíduo é seu ser em si mesmo infinito, sua própria firmeza, na qual ele está acima de sua paixão e do destino desta” (HEGEL, 2000, V. II, p. 315). A firmeza é, pois, o aspecto admirável que se apresenta para além da determinidade contingente do caráter individual e constitui a infinitude desse caráter.

De outra espécie são os caracteres que se definem por sua totalidade interior. São os indivíduos que se encerram em sua interioridade, que não se realiza e não se desdobra, à diferença do primeiro tipo. O ânimo desse tipo de caracteres é dotado de um conteúdo profundo e infinito que se define por sua capacidade de apreender profundamente a substancialidade das relações que têm ao redor de si. Esses caracteres permitem que se vislumbre esse conteúdo através de exteriorizações pontuais sutis e *mudas*, para empregar o termo de Hegel, distintas das ações propriamente ditas que caracterizam o primeiro tipo:

O Conteúdo infinito e a profundidade daqueles ânimos *silenciosos*, em contrapartida, anunciam-se por meio de exteriorizações plenas de espírito, isoladas, ingênuas e destituídas de vontade. (HEGEL, 2000, V. II, p. 316)

As principais configurações desse tipo de caráter são as “naturezas femininas nobres, belas, para as quais o mundo e seu próprio interior se abrem primeiramente no amor, de modo que assim elas então nascem espiritualmente”. Mas também Hamlet se configura como uma totalidade interior não desenvolvida; também ele “é um ânimo belo, nobre”. Com a totalidade interior encerrada em si mesma, nesse tipo de caráter não existe um vínculo entre sua interioridade e a efetividade, ela “não se pode fazer efetiva,

inserir-se nas relações presentes”. Por essa razão, em situações de conflito e infortúnio, “permanece exposto à mais cruel contradição”. Assim Hamlet, ao se deparar com o ato criminoso que pressente e o espectro de seu pai lhe comunica, ainda que propenso à vingança, permanece indeciso e inativo, conduzido pelas circunstâncias exteriores,

até o momento em que o destino do todo como de sua interioridade constantemente retraída em si mesma se desenvolveu sem sua ação neste amplo decurso de circunstâncias e acasos. (HEGEL, 2000, V. II, p. 319 [para todas as citações do parágrafo])

Esse ânimo, embora lhe pertença a totalidade e a infinitude, possui, pois, a limitação definida por sua incapacidade de agir diante de efetividades exteriores. Ele não se desenvolve e não se encontra quando se depara com conflitos exteriores.

Ambos os dois tipos formais de caráter apresentam limitações: o primeiro pela contingência de sua particularidade, e o segundo pela ausência de ação e resposta ao exterior. Sua limitação pode então ser descrita de maneira geral por seu afastamento da substancialidade do romântico, a interioridade subjetiva infinita, que determina seu formalismo. Mas para além de seu interesse formal, deve haver um interesse substancial na exposição desses caracteres. Hegel define esse interesse substancial como a possibilidade de perceber para além da particularidade dos caracteres, um interior mais profundo e sua superioridade com relação à exterioridade, conforme a discussão sobre o romântico em geral asseverou:

Shakespeare nos permite de fato reconhecer neles esta profundidade e esta riqueza de espírito. Ele os mostra como seres humanos de uma força de representação livre e de um espírito genial, na medida em que sua reflexão está acima e os eleva acima daquilo que eles são segundo seu estado e sua finalidade determinada, de modo que, por assim dizer, eles apenas são impelidos para aquilo que executam por meio do infortúnio das circunstâncias, por meio da colisão de sua situação. (HEGEL, 2000, V. II, p. 321)

No que respeita ao drama, Lukács tem um ponto de encontro com Hegel, ainda que difira dele por apreender no drama moderno também o anseio pela comunidade que é característico do romântico. Para esse autor, o drama expõe a “totalidade intensiva da essencialidade” (*TRO*, p. 44). Num mundo em que a subjetividade se encontra apartada da esfera exterior da vida, há a oposição entre a vida e a essência, que a subjetividade encerra, ainda que de maneira problemática justamente por seu alheamento com relação à vida, conforme exposto acima. Como configuração da essencialidade, e sofrendo consequências por seu afastamento da substancialidade ética, a tragédia pode, contudo, permanecer como forma de arte nesse mundo em seu caráter substancial:

Mas enquanto a imanência do sentido à vida naufraga irremediavelmente ao menor abalo das correlações transcendentais, a essência afastada da vida e estranha à vida é

capaz de coroar-se com sua própria existência, de maneira tal que essa consagração, por maiores que sejam as comoções, pode perder o brilho, mas jamais ser totalmente dissipada. Eis por que a tragédia, embora transformada, transpôs-se incólume em sua essência até nossos dias (*TRO*, p. 39)

Entretanto, à diferença da tragédia clássica, em que a essencialidade é imanente à vida, em que essência e vida são imbuídos da substancialidade ética, no drama moderno, todas as pessoas dramáticas encerram o conflito da distância de essência e vida apresentado em sua condição de isolamento e solidão. Como configuração dessa alma “aprisionada”, o drama moderno se aproxima da lírica; mas apresenta-se como problema trágico na não aceitação do isolamento e no anseio pela comunidade:

Essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade. (*TRO*, p. 43)

Muito embora o drama também apresente o problema histórico-filosófico presente, é o romance, para Lukács, a forma artística que melhor representa e responde a esse mundo: “como nenhum outro, é a expressão do desabrigo transcendental” (*TRO*, p. 38). A “grande épica” que, ao contrário do drama, dá forma à “totalidade extensiva da vida” (*TRO*, p. 44) tem como matéria própria a substancialidade imanente à estrutura empírica do mundo, a vida, em seu sentido empírico e sensível, mas permeada em sua totalidade empírica pela essência e pela substancialidade. No mundo que perdeu o sentido da imanência, o drama perdura, mesmo problemático, porque em razão de sua forma faz surgir a essencialidade na transcendência da vida, no reino subjetivo que a ultrapassa. Ao contrário, a forma da épica, que tem a vida por objeto, não permite que a essência seja apresentada senão como imanente a ela: um artifício formal que expusesse a essência transcendente a tornaria em drama ou lírica.

Para ela [a grande épica] o dado presente do mundo é um princípio último; ela é empírica em seu fundamento transcendental decisivo e que tudo determina; ela pode às vezes acelerar a vida, pode conduzir algo oculto ou estiolado a um fim utópico que lhe é imanente, mas jamais poderá, a partir da forma, superar a amplitude e a profundidade, a perfeição e a sensibilidade, a riqueza e a ordem da vida historicamente dada. (*TRO*, p. 44)

Pela exigência de seu conteúdo essencialmente empírico, o sujeito configurador da épica é também um sujeito empírico. O sujeito não pode, pois, constituir o fundamento substancial que define a totalidade configurada, que a recorta e a expõe desde a perspectiva de sua relação com ela, que a cria e julga a partir de seu interior subjetivo, pois a totalidade deve emergir dos conteúdos do próprio objeto. O sujeito da épica é, assim, um sujeito comum que contempla o sentido substancial da totalidade da

vida que se torna para ele perceptível. Não é um doador de sentido, mas um contemplador.

Assim, uma vez que “a épica une indissolivelmente em si transcendência e imanência” (*TRO*, p. 47), que o transcendente é empírico e objetivo, que seu conteúdo é metassubjetivo, nesse mundo em que a essência se aparta da vida, “a epopéia teve de desaparecer e dar lugar a uma forma absolutamente nova, o romance” (*TRO*, p. 39). O romance é

uma tentativa desesperada, puramente artística, de produzir pelos meios da composição, com organização e estrutura, uma unidade que não mais é dada de maneira espontânea. Uma tentativa desesperada e um fracasso heróico. (*TRO*, p. 54)

Enquanto o herói da epopéia não se constitui como indivíduo, já que seu objeto não é um destino pessoal, mas o destino da comunidade que, fundada na organicidade ética como cultura fechada, não permite que uma de suas partes se distancie do todo a ponto de se fazer valer como interioridade, o herói do romance é o homem cuja interioridade criou “vida própria”, como consequência de seu alheamento em face do mundo exterior. Diferentemente da épica, com seu herói não-individual, o romance deve centrar-se no herói individual, porquanto a sua forma exterior é essencialmente biográfica. Essa forma é necessária porque, como próprio do mundo da distância, o romance oscila entre “um sistema conceitual ao qual a vida sempre escapa e um complexo vital que nunca é capaz de alcançar o repouso de sua perfeição utópico-imanente” (*TRO*, pp. 77-8). A forma biográfica é capaz de equilibrar as duas esferas que não se realizam em si mesmas – a esfera conceitual desprovida de vida e a vida desprovida de sentido – uma vez que a biografia aspira à organicidade: o indivíduo cuja vida se configura no romance pode trazer à realização o mundo dos ideais através das experiências que vive.

Pois o personagem central da biografia é significativo apenas em sua relação com o mundo de ideais que lhe é superior, mas este, por sua vez, só é realizado através da vida corporificada desse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência. (*TRO*, p. 78)

Mas esse herói deve sempre conter em si um traço que lhe permita essa aproximação, que o faça semelhante em termos categoriais ao mundo que o circunda: deve ser o indivíduo problemático. Isso porque o abismo intransponível entre interior e exterior constitui um traço fundamental da própria interioridade. Como explicitado anteriormente, esse abismo é o abismo interior da alma que perdeu seu substrato de ação, e o caráter problemático do indivíduo é precisamente esse afastamento das idéias em face do mundo exterior:

Mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes. Quando o indivíduo não é problemático, seus objetivos lhe são dados com evidência imediata /.../ Ao pôr as idéias como inalcançáveis e – em sentido empírico – como irreais, ao transformá-las em ideais, a organicidade imediata e não problemática da individualidade é rompida. (*TRO*, p. 79)

Aqui, para além disso, Lukács define esse abismo interior como próprio também da exterioridade, que encerra as mesmas categorias da interioridade, ainda que suas matérias difiram. O mundo exterior tem também como essência, portanto, o abismo intransponível entre realidade do ser e ideal do dever ser. É esse condicionamento mútuo que permite ao herói, conquanto apartado, voltar-se para seu próprio interior para *buscar* a realização da unidade, da totalidade perdida. Por esse motivo, o jovem Lukács afirma que

Ela [a individualidade] se torna um fim em si mesma, pois encontra dentro de si o que lhe é essencial, o que faz de sua vida uma vida verdadeira, mas não a título de posse ou fundamento de vida, senão como algo a ser buscado. (*TRO*, p. 79)

O modo como esse autodesvelamento se realiza no romance é o processo que o indivíduo problemático persegue em direção a seu autoconhecimento, em direção ao encontro com sua alma. Ele parte da realidade simplesmente existente e desprovida de sentido em direção a si mesmo.

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência. (*TRO*, p. 91)

Assim, a psicologia do herói romanesco como herói problemático é *demoníaca*: é o indivíduo que não deseja simplesmente viver subordinado ao vazio das estruturas do mundo, mas cuja interioridade insurge contra “a vida que apodrece em silêncio” e a quem a nulidade da vida se faz visível:

Súbito descortina-se então o mundo abandonado por deus como falta de substância, como mistura irracional de densidade e permeabilidade: o que antes parecia o mais sólido se esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio. (*TRO*, p. 92)

Por sua forma biográfica, o desenvolvimento de um homem “é o fio a que o mundo inteiro se prende e a partir do qual se desenrola” (*TRO*, p. 83), mas essa vida é representativa e típica do sistema de idéias e ideais que regula o romance. Como mencionado anteriormente, a fragmentariedade do mundo não se apresenta imediatamente às formas de expressão sensível. Representa-se, pois, somente quando relacionada à interioridade vivenciadora dos homens.

O herói problemático, demoníaco, é o indivíduo que cria com suas experiências um mundo em que as esferas da interioridade e da exterioridade permanecem

equilibradas e se unificam no desvelamento de seu mútuo condicionamento do abismo intransponível que existe entre elas e no interior de cada uma. É a forma biográfica que o permite: pois, como interioridade criadora do mundo, o herói se torna, entretanto, um instrumento que é capaz de evidenciar uma problemática do mundo:

Por meio desse próprio isolamento, contudo, o indivíduo torna-se mero instrumento, cuja posição central repousa no fato de estar apto a revelar uma determinada problemática no mundo. (*TRO*, pp. 84-5)

Como instrumento e objeto da busca, a exigência de objetividade da épica é satisfeita, já que a busca desse herói por sua própria alma, por sua essência, tem o sentido e o alcance da busca pela totalidade perdida desse mundo.

Mas o romance se realiza como um fracasso heróico. Em suas aventuras, o herói chega a encontrar sua alma e, uma vez alcançado o autoconhecimento, ele não se restringe à interioridade subjetiva: “o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência” (*TRO*, p. 82). No entanto, como *sentido vital*, ele se define como finalidade: o romance faz transparecer o objetivo essencial da vida. Mas a discrepância entre ser e dever-ser jamais é eliminada, e o autoconhecimento que vislumbra o sentido também se faz sentir como auto-aniquilamento, a percepção da inessencialidade intransponível da vida.

A imanência do sentido exigida pela forma é realizada pela sua experiência de que esse mero vislumbre do sentido é o máximo que a vida tem para dar, a única coisa digna do investimento de toda uma vida, a única coisa pela qual essa vida vale a pena. Esse processo abrange toda uma vida humana, e a par de seu conteúdo normativo, o caminho rumo ao autoconhecimento de um homem, são dados também sua direção e seu alcance. (*TRO*, p. 82)

Eis precisamente o significado do termo cunhado pelos românticos e aceito pelo jovem Lukács: a ironia é o processo pelo qual a subjetividade chega a seu auto-reconhecimento ou sua auto-superação. Como vislumbre e pseudo-organicidade, uma vez que a totalidade jamais é alcançada, a ironia encerra o aspecto negativo do mundo da estranheza e tem um caráter formal. Pela ironia, o romance

vislumbra e configura um mundo unitário no condicionamento recíproco dos elementos essencialmente alheios entre si. Essa unidade, entretanto, é puramente formal; o alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior não são superados, mas apenas reconhecidos como necessários, e o sujeito desse reconhecimento é tão empírico, ou seja, tão cativo do mundo e confinado à sua interioridade, quanto aqueles que se tornaram seus objetos. (*TRO*, p. 75)

Mas, ainda que estabeleça uma unidade *formal*, a ironia pode apreender por meio dela a *necessidade* da imanência do sentido à vida e a impossibilidade de realizá-la. Assim, vislumbra o caráter essencial da vida, ainda que jamais o efetive. Por isso ela constitui

no romance a sua *objetividade*, exigida por sua forma épica: *configura a substância inexistente da extensividade da vida*. A ironia apresenta, pois, a realidade meramente existente como vencedora, a derrota da alma que pretende se adequar a essa realidade sem ideais ou impor-lhe seus ideais. Mas ao revelá-la, salienta a necessidade de luta constante contra essa nulidade da vida e a percepção de que a problemática do mundo desprovido de sentido é a problemática da interioridade, da alma.

Por permitir que a totalidade seja vislumbrada e vencida, e permanentemente objetada pela alma plena de ideais, a ironia é um processo que não se conclui. Mas esse processo inconcluso diz respeito somente ao conteúdo; em sua forma, o romance apresenta um equilíbrio entre ser e devir. “Como idéia do devir, ele se torna estado e desse modo supera-se, transformando-se no ser normativo do devir: ‘iniciado o caminho, consumada está a viagem’” (*TRO*, p. 73). A configuração de uma totalidade formal, pseudo-orgânica, tem como condição a introdução da ética na própria estrutura do romance. À diferença da epopéia, em que a ética atua apenas como *a priori* formal e não adentra a sua estrutura, no romance a intenção ética do autor perpassa toda a sua estrutura:

No romance, a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária. (*TRO*, p. 72)

A intenção ética é o princípio normativo do romance e o fundamento de sua necessidade no mundo da distância e da inessencialidade. O fracasso heróico do romance, sua ironia, é necessário como resistência à falta de sentido do mundo da vida.

Em Hegel, o tratamento do romance expressa a condição de abstratividade das esferas separadas da interioridade e exterioridade. Embora para ele também o herói saia a campo para encontrar a si mesmo, suas aspirações são sempre frustradas e o herói se subordina à exterioridade. Pois, ainda que se coloque em uma melhor posição diante do mundo efetivo e subjetivo após a sua formação, ao final, ele se torna novamente um filisteu:

Por mais que alguém também tenha combatido o mundo, tenha sido empurrado para cá e para lá, por fim ele encontra, contudo, na maior parte das vezes sua moça e alguma posição, casa-se e também se torna um filisteu do mesmo modo que os outros. (HEGEL, 2000, V. II, p. 329)

Uma vez que para Hegel o mundo efetivo não é mais esfera de realização humana, que já está pronto em sua totalidade abstrata, e a realização humana deve restringir-se à interioridade, o romance não poderia ser para ele uma forma de expressão artística

significativamente representativa desse mundo. O drama ocupa essa posição precisamente por se ater à esfera da interioridade.

Lukács, ao contrário, que concebe como problemática a impossibilidade de realização subjetiva no mundo efetivo, limita aqui sua concepção essencialmente hegeliana, porquanto o romance assume função de insubordinação a esse mundo da distância:

O romance é a epopéia do mundo abandonado por deus: a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele, esta sucumbiria ao nada da inessencialidade – tudo isso redonda numa única e mesma coisa, que define os limites produtivos, traçados a partir de dentro, das possibilidades de configuração do romance e ao mesmo tempo remete inequivocamente ao momento histórico-filosófico em que os grandes romances são possíveis, em que afloram em símbolo do essencial que há para dizer. (*TRO*, p. 89-90)

Impossibilidade de apreensão sensível e configuração artística direta da totalidade exterior, da objetividade do mundo, e necessidade de introdução da intenção ética da subjetividade criadora na estrutura do romance para que a realidade exterior se configure a partir da vivência subjetiva são os dois aspectos centrais da concepção estética juvenil de Lukács que procuramos evidenciar aqui. Embora essas duas afirmações tenham como base a concepção hegeliana da relação sujeito-objeto e das categorias estéticas, constituem desenvolvimentos ausentes em Hegel e que, conforme o pensamento maduro de Lukács, participam já da tendência filosófica própria do período de decadência da classe burguesa em geral e como ideóloga. Em “Marx e o problema da decadência ideológica”²³ (doravante *MDI*), em que analisa o posicionamento ideológico da burguesia como classe dominante, especialmente no campo da produção artística e em oposição ao período de ascendência da classe burguesa, Lukács escreve: “A primeira teoria artística da decadência é a ‘ironia’ do romantismo alemão, na qual esta subjetividade criadora já é absolutizada” (*MDI*, p. 87). Essa breve menção à teoria que abraça na juventude se insere no contexto de análise da posição do escritor diante da matéria que pretende configurar artisticamente e pressupõe uma longa discussão sobre as características do pensamento decadente, bem como envolve questões sobre a teoria do reflexo em geral e do reflexo artístico.²⁴ Mas, em termos gerais, essa afirmação

²³ LUKÁCS, G. “Marx e o problema da decadência ideológica”. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Esse texto foi escrito em 1938 e publicado na *Internationale Literatur*, sob o título “Marx und das problem des ideologischen Verfalls”.

²⁴ As tematizações de Lukács sobre o problema da decadência ideológica e sobre a teoria do reflexo em geral são fundamentais para a compreensão de sua posição estética marxista, ou madura, e serão objeto de discussão dos dois capítulos seguintes. Aqui, pretendemos apenas apresentar o caráter da objeção que

específica da necessidade de fundar na subjetividade criadora a configuração artística do mundo é criticada em conjunto com a tendência subjetivista de pensamento estético.

Em outro texto de 1938, “Trata-se do realismo!” (doravante *TRE*), nosso autor faz um julgamento da sua obra de juventude centrado na insuficiência da intenção revolucionária, no contexto da afirmação da distinção entre intenção subjetiva e resultado objetivo. Nesse texto, o tom da sua crítica é bem mais severo:

Inverno de 1914-1915: subjetivamente, um protesto apaixonado contra a guerra, contra a sua absurdidade e desumanidade, contra o seu aniquilamento da cultura e da civilização. Todo um estado de espírito desesperadamente pessimista. Crítica do presente capitalista como a “época da total e perfeita pecaminosidade”, para usar a formulação de Fichte. O querer subjetivo é, conseqüentemente, um protesto empenhado em avançar. O resultado objetivo: A teoria do romance – uma obra sob todos os aspectos reacionária, cheia de misticismo idealista, incorreta em todas as apreciações que faz do desenvolvimento histórico. (*TRE*, pp. 220-21)

Lukács se fundamenta em Marx para evidenciar a afiliação da orientação subjetivista com a decadência ideológica burguesa, e salienta que Marx, desde 1848 insiste que a aproximação à realidade a partir da perspectiva subjetivista caracteriza um “sintoma da capitulação objetiva em face das forças reacionárias da história” (*MDI*, p. 99). A orientação subjetivista constitui uma tentativa de escapar às reais determinações do movimento da realidade, e portanto ao reconhecimento das relações que produzem e explicam as contradições da forma capitalista de sociedade, percebidas como problemáticas até mesmo por aqueles que adotam essa perspectiva (tal como no caso do jovem Lukács). Nosso autor afirma nesse texto de 1938:

A decadência ideológica surge quando as tendências da dinâmica objetiva da vida cessam de ser reconhecidas, ou são inclusive mais ou menos ignoradas, ao passo que se introduzem em seu lugar desejos subjetivos, vistos como a força motriz da realidade. Precisamente porque o movimento histórico objetivo contradiz a ideologia burguesa, mesmo a mais “radical” e “profunda” introdução de tais momentos puramente subjetivos transformar-se-á objetivamente num apoio à burguesia reacionária. (*MDI*, p. 99)

Assim Lukács avalia a perspectiva à qual sua visão juvenil se alinha. A intenção ética do autor romanesco, inserida como estrutura formal do romance alheia às relações objetivamente existentes de que almeja tratar, mas não pode configurar artisticamente de modo direto, ainda que encerre um aspecto de revolta e oposição “radical” à sociedade capitalista de seu tempo, de fato acaba por ocultar o conjunto de relações que efetivamente produzem as contradições capitalistas e por desviar do caminho que

Lukács dirige à sua teoria de juventude e a diferença de seu entendimento maduro de Hegel, com que introduzimos sua concepção marxista da arte.

conduz à sua verdadeira superação. É nesse sentido que a postura subjetivista presta um serviço às forças reacionárias da burguesia como classe dominante.

Muito diversa é sua avaliação da estética clássica alemã e de Hegel em particular. Eis os termos nos quais Lukács trata a perspectiva teórica que fundamentava a sua teoria juvenil e que ele pretendia superar pela afirmação da necessidade da reconciliação da alma com o mundo no âmbito da escrita romanesca:

a filosofia clássica alemã insistiu corretamente sobre a contribuição dialética da subjetividade criadora, mesmo considerando permanentemente que esta subjetividade deve estar sempre voltada para a reprodução da essência da realidade. (MDI, p. 87)

Em primeiro lugar, e antes de contrapor-se à teoria da ironia, essa afirmação se faz em oposição à estética do iluminismo, que “simplificou excessivamente esses problemas através da teoria mecânica da imitação”, embora os escritores, em sua criação literária, superem certos limites da concepção teórica de que eram intérpretes. A filosofia clássica alemã, ao contrário, abordou o papel fundamental da subjetividade criadora, sem deixar de considerar, corretamente, que a literatura “deve estar sempre voltada para a reprodução da essência da realidade”. Essa oposição caracteriza as duas tendências do pensamento burguês em seu período de ascendência, o materialismo mecânico e o idealismo. Em “Arte e verdade objetiva”²⁵ (doravante AVO), nosso autor distingue essas tendências por meio de dois exemplos clássicos, cada um representativo de uma delas, porque nos clássicos “todas as concepções se expressam com uma franqueza sem diplomacia, brusca e sincera, em contraste com as ambigüidades e insinceridades ecléticas e apologéticas dos estéticos do período de decadência da ideologia burguesa.” (AVO, p. 16). Como um dos principais representantes da teoria mecânica da imitação direta da natureza, Lukács toma a concepção de Diderot, expressa pela voz de uma heroína de *As jóias indiscretas* [*Les bijoux indiscrets*]. Como característico da vertente idealista do pensamento estético burguês, Lukács toma a crítica de Schiller da insuficiência da teoria iluminista da imitação, explicitada no prólogo de seu *A noiva de Messina* [*Braut von Messina*].

Em Diderot, a consideração de que apenas a verdade apraz e comove é o ponto de partida para a concepção de que a perfeição da arte consiste na imitação completa e fotográfica da realidade, causando a ilusão de que se está diante da realidade mesma. Embora seja correta, para o pensamento maduro de Lukács, a idéia inicial de que a arte

²⁵ LUKÁCS, L. “Arte y verdad objetiva”. In: *Problemas del realismo*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1966. Esse texto foi escrito e publicado em 1934 na revista soviética *Literaturnyi Kritik*, sob o título “Kunst und objektive Wahrheit”.

deve ser a configuração verdadeira da objetividade da realidade, o extremo a que ela é conduzida em seu desenvolvimento posterior aniquila a possibilidade de resolver os problemas específicos da objetividade artística. Isso porque, antes de mais nada, a consideração de que a configuração artística é a imitação direta da realidade imediatamente dada pressupõe a identificação da objetividade com a aparência da realidade, a imediatez, e da verdade com a sua expressão aparente. E, no que respeita à teoria estética, essa idéia implica que a arte é o espelho desse momento aparente e superficial da realidade. Por conseguinte, a subjetividade criadora se reduz a instrumento mecânico do reflexo da realidade, que a reproduz diretamente tal como uma câmera fotográfica. Lukács ressalta, mais uma vez, que os limites dessa teoria rígida são superados tanto na prática literária como em escritos teóricos de Diderot, e muitos dos problemas que ele se propõe alcançam resolução; entretanto, isso só ocorre na medida em que Diderot se afasta dessa teoria mecânica.

Ao criticar o mecanicismo e a rigidez da teoria da imitação direta da natureza, Schiller defende que a arte não deve “‘contentar-se simplesmente com a aparência da verdade’, mas construir seu edifício ‘sobre a própria verdade’” (AVO, p. 17). Entretanto, como genuíno idealista, Schiller não apreende a verdade como reflexo mais profundo da realidade objetiva, como expressão dessa realidade que ultrapassa a sua imediatez. Antes, separa a verdade da realidade material e a considera uma essência independente dela. Para ele, a realidade material não constitui o lócus em que se deve buscar a verdade. Assim, nosso autor cita a formulação schilleriana da realidade material: “A própria natureza não é mais que uma idéia do espírito, que jamais afeta os sentidos.” Essa concepção geral tem por consequência, no âmbito da teoria estética, a idéia de que o conteúdo da produção artística é “mais verdadeiro que a realidade e mais real que todas as experiências”. No pensamento schilleriano, a essência da realidade não é apreciada como reflexo mais profundo da mesma objetividade cuja aparência ela transcende, mas como um elemento sobrenatural, separado e oposto à realidade objetiva, material. Dessa maneira, partindo acertadamente da necessidade de superar a aparência imediata da realidade, exagera unilateralmente o elemento que a transcende e o opõe de modo idealista e rígido a *toda* objetividade. Assim, na medida em que a essência não está contida na realidade objetiva, ao voltar-se a essa realidade inessencial, Schiller vê apenas o que é dado imediatamente, o dado aparente. Por conseguinte, identifica aparência e objetividade, tal como na concepção iluminista cuja teoria estética refuta. Por isso, partindo da afirmação correta de que “o artista não pode utilizar

nenhum elemento da realidade tal como o encontra” (*AVO*, p. 17), acaba por desvincular da objetividade o conteúdo artístico. Nesse sentido, Lukács conclui:

Assim, pois, partindo de observações justas chega a conclusões falsas e elimina, precisamente pelo princípio com que pretende fundamentar de maneira mais precisa que o materialismo mecânico a objetividade da arte, toda a objetividade da arte. (*AVO*, p. 17)

A impossibilidade de apreender teoricamente a essência objetiva da realidade independente da consciência é característica do pensamento burguês como um todo. Ainda que na prática científica e artística burguesas se encontrem reflexos corretos da realidade objetiva, no plano do conhecimento filosófico o pensamento burguês se desenvolve sempre, ou bem na linha do materialismo mecânico, ou no viés do idealismo. No interior da tendência aqui exemplificada por Schiller, o pensamento estético de Hegel se define como tentativa de superar, pelo viés do idealismo objetivo, a unilateralidade do idealismo. De fato, com referência à objetividade da arte, a teoria hegeliana do romance representa um salto acima da concepção schilleriana. Entretanto, pela impossibilidade de abandonar por completo a base idealista, essa tentativa de Hegel não pode alcançar êxito no âmbito da totalidade do sistema, mas apenas em formulações particulares que apreendem de maneira significativa e correta aspectos da objetividade. A possibilidade de apreender com justeza momentos da realidade objetiva a despeito do idealismo do sistema jamais pode ser desvinculada, para Lukács, do caráter progressista de seu pensamento burguês; ao contrário, essa possibilidade constitui uma consequência e explicitação desse caráter. Nos termos de “Marx e o problema da decadência ideológica”, o progressismo burguês se caracteriza pelas tentativas honestas e corajosas de “compreender as verdadeiras forças motrizes da sociedade, sem temor das contradições que pudessem ser esclarecidas” (*MDI*, p. 52).

Em “O romance como epopéia burguesa” (doravante *REB*)²⁶, nosso autor percebe esse caráter na teoria hegeliana do romance, revelado de maneira inequívoca em sua formulação do “mundo da prosa”. Destacamos anteriormente que essa expressão resume a contradição da época moderna intuída por Hegel: o estado moderno, como realização da universalidade do espírito, separa-se em sua finalidade e ação das finalidades e relações “pessoais” dos indivíduos determinados e vivos. Assim, as ações individuais visam a finalidades que não ultrapassam o âmbito das relações privadas, não encerram significado ético e não respondem pelos atos da totalidade substancial a que pertencem os indivíduos. Essa separação se constitui como uma lei reguladora da vida

²⁶ Para referência bibliográfica, título e edição originais, ver n. 22 acima.

na sociedade burguesa e, conforme Lukács, configura-se para Hegel como “resultado historicamente necessário do desenvolvimento da humanidade e como absoluto progresso em relação ao primitivismo da época ‘heróica’” (*REB*, p. 90). Contudo, esse progresso traz consigo a consequência necessária da degradação dos indivíduos; pois, impossibilitados de alcançar com suas ações o plano da universalidade, da substancialidade, e submetidos ao estado burocrático, perdem a condição de realização da atividade espontânea e autêntica.

A perda da atividade espontânea “destrói o terreno objetivo para o florescimento da poesia, que é suplantada pela prosa linear e banal”. O romance, como tentativa de atenuar essa degradação, procura conciliar prosa e poesia na medida do possível no mundo assim constituído, mas não por meio de uma oposição romântica entre poesia e prosa, mas pela “representação do conjunto da realidade prosaica e da luta contra ela” (*REB*, p. 90). Em linhas gerais, o romance apresenta personagens que se colocam contra a ordem do mundo e, por um lado, reconhecem, no decorrer da ação, o seu caráter autêntico e substancial e, por outro, eliminam de suas ações o caráter prosaico e com isso elevam a realidade a um patamar mais próximo da poesia. Assim, em Hegel, o romance configura artisticamente a realidade em seus traços essenciais, o seu caráter ao mesmo tempo substancial e prosaico, bem como a busca pela conciliação do indivíduo com esse mundo. Nessa formulação hegeliana, encontramos dois pontos definidores de seu progressismo: em primeiro lugar, o reconhecimento e a franca exposição de contradições percebidas na forma social cujo caráter transitório e superável estava historicamente impedido de apreender; em segundo lugar, e decorrente desse reconhecimento, o entendimento do romance como representação da realidade em sua essencialidade, substancial e prosaica, e da luta contra o prosaísmo.

Por essas razões, na maturidade de Lukács, Hegel ocupa uma posição superior à de sua concepção juvenil. Isso não quer dizer que Lukács passe ao largo das limitações do pensamento hegeliano; contudo, reconhece o seu caráter histórico: como último grande filósofo do período progressista da burguesia, não pode ultrapassar a perspectiva dessa classe e, portanto, a compreensão do capitalismo como forma social intransponível. Hegel apreende os sintomas do antagonismo próprio do progresso capitalista, mas não pode entender sua fundamentação real, tampouco a transitoriedade dessa forma social. Desse limite decorrem os problemas de sua teoria do romance, seu entendimento de que o romance deve estabelecer uma “média” entre “as exigências da poesia e os direitos do prosaísmo” e a necessária reconciliação do herói com o mundo.

A reconciliação de poesia e prosaísmo e a aceitação final do mundo pelo herói é uma exigência que provém justamente da consideração essencialmente positiva da forma social capitalista. Ainda que reconheça o caráter prosaico dessa forma social, considera-a como realização do *télos* do espírito universal e, portanto, como última forma social da história da humanidade. O romance deve, pois, propor o reconhecimento e a reconciliação dos limites com a essência positiva dessa realidade.

O jovem Lukács, ao contrário, faz o romance assumir a função de insubordinação ao “mundo da distância” e descarta a reconciliação. Mas, conquanto “subversiva” e permeada por um “anticapitalismo”, *A teoria do romance* não apenas nega ao romance a capacidade de apropriação da realidade, como transpõe para a subjetividade do autor o poder absoluto de definir arbitrariamente os traços, ações e destinos dos seus personagens, que não devem encontrar o contraponto das relações sociais necessárias. Embora essas diferenças com relação a Hegel sejam, como afirmamos anteriormente, de natureza histórico-social, não estético-filosófica, refletem a influência de outros pensadores e tendências de pensamento. Antes de mais nada, do interior da estética clássica alemã provém aspectos específicos importantes de sua teoria de juventude, não desenvolvidos na obra hegeliana. No Prefácio de 62, nosso autor escreve:

Sem dúvida o autor da *Teoria do romance* não era um hegeliano exclusivista e ortodoxo. As análises de Goethe e Schiller, as concepções de Goethe em seu período maduro (o demoníaco, por exemplo), as teorias estéticas do jovem Friedrich Schlegel (ironia como meio moderno de configuração) complementam e concretizam os contornos hegelianos genéricos. (*TRO*, Prefácio, p. 12)

Mais significativa para nós, contudo, é a referência à influência de Sorel e Kierkegaard. No Posfácio de 1967²⁷ à reedição de *História e consciência de classe*, Lukács afirma a respeito das suas influências no período:

Na época da Primeira Guerra Mundial, retomei o estudo de Marx, mas desta vez já animado por um interesse filosófico mais geral: encontrava-me sob a influência predominante, não já dos pensadores contemporâneos, mas de Hegel. É verdade que tal influência de Hegel, por seu turno, era muito ambígua. Por outro lado, Kierkegaard desempenhou um papel considerável na minha evolução de juventude; em Heidelberg, nos anos que imediatamente precederam a guerra, cheguei até a pretender consagrar um ensaio à sua crítica de Hegel. Por outro lado, as concepções inerentes às minhas concepções sociais e políticas levaram-me a estabelecer uma relação intelectual com o sindicalismo, particularmente de George Sorel. Eu aspirava superar o radicalismo burguês, mas repugnava-me adotar a teoria social-democrata (sobretudo a de Kautsky); Ervin Szabó, dirigente intelectual da oposição de esquerda da social-democracia húngara, chamou a minha atenção para Sorel. (LUKÁCS, 1974, p. 350)

²⁷ In LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Porto: Publicações Escorpião, 1974.

A impossibilidade de aceitar o desenvolvimento contemporâneo do capitalismo com o mesmo grau de positividade com que Hegel trata a essencialidade dessa forma social conduziu o jovem Lukács a se aproximar de pensamentos que entrevissem a negatividade da realidade social presente. É sintomático, porém, que o jovem Lukács passasse ao largo da solução marxiana, que descobre na objetividade a fundamentação prática e concreta das contradições objetivas e subjetivas do presente e a sua solução prática, e se aproximasse de concepções que isolam da objetividade a análise da negatividade presente. Assim, Lukács assevera que a sua concepção juvenil da realidade social era “fortemente influenciada por Sorel”.

Num texto em que examina as relações do jovem Lukács com Georges Sorel, Michael Löwy²⁸ indica que o interesse de Lukács por Sorel tem início em 1910, ano de publicação de *A alma e as formas* – “expressão de uma visão trágica do mundo que recusa radicalmente a sociedade burguesa” (LÖWY, 1997, p. 113) – e sua influência se estende até 1923. Löwy salienta, contudo, que é apenas a partir de 1916 que o interesse de Lukács por Sorel alcança toda a dimensão da obra deste, e que mesmo a partir de 1918, quando entra para o partido comunista, esse interesse e influência não desvanecem. Embora tenha se distanciado de Sorel no que se refere ao sindicalismo revolucionário, traços de seu pensamento e especialmente o caráter geral de anticapitalismo romântico e a subordinação da política à ética permanecem nos ensaios posteriores, escritos entre 1919 e 1922, até mesmo em alguns que fariam parte, ainda modificados, de *História e consciência de classe*. No período em que escreve *A teoria do romance*, a influência de Sorel compreende especialmente a crítica à social-democracia, o anti-estatismo radical, por meio do qual rejeita o estatismo hegeliano, e sobretudo a perspectiva romântica de anticapitalismo que encontra na ética como sobreposta à política e na transformação moral da alma dos homens a solução para as contradições do presente. Em torno de 1915, Lukács escreve um conjunto de anotações sobre Dostoiévski que deveria constituir um livro do qual *A teoria do romance* constituiria a introdução. Nessas anotações, o mais radical anti-estatismo encontra expressão ácida e irônica, bem como os ecos da influência de Sorel. Löwy cita algumas dessas passagens, das quais destacamos: “*O Estado*, Sorel: nenhuma correção é possível enquanto este poder não se vê limitado a exercer um papel apenas secundário nas relações sociais.” Löwy conclui que, nas notas sobre Dostoiévski, “A dimensão

²⁸ LÖWY, M. “Georg Lukács e Georges Sorel”. In: *Crítica Marxista* – Nº 4, São Paulo: Boitempo, 1997.

apocalíptica e a recusa do Estado são dois aspectos do universo espiritual do jovem Lukács onde a convergência com Sorel é a mais direta” (LÖWY, 1997, p. 113).

Ao referir a uma conferência proferida no início de 1918, mas cujo espírito já estava presente em *A teoria do romance*, Löwy afirma que, “De acordo com Lukács, ‘do ponto de vista do idealismo ético, nenhuma instituição (da propriedade à nação e ao Estado) pode ter um valor próprio’, mas somente na medida em que ela serve à transformação ética do homem.” (LÖWY, 1997, p. 116) A idéia de *ação ética direta*, presente nessa conferência, também encontra paralelo na obra estética anterior, ainda restrita à transformação ética da alma por meio da busca heróica e fracassada pela totalidade no interior do universo romanesco, como procuramos evidenciar anteriormente.

A influência de Sorel quanto à compreensão da realidade social encontra respaldo filosófico nas concepções de Fichte e Kierkegaard, conforme o próprio Lukács nos informa em seu Prefácio de 62:

É por isso que, na *Teoria do romance*, o presente não é caracterizado em termos hegelianos, mas, segundo a fórmula de Fichte, como a “era da perfeita pecaminosidade”. Esse pessimismo de matizes éticos em relação ao presente não significa, porém, uma inflexão geral de Hegel a Fichte, mas antes uma kierkegaardização da dialética histórica de Hegel. Kierkegaard sempre representou um papel de destaque para o autor da *Teoria do romance*. (TRO, Prefácio, p. 15)

Michael Löwy, no mesmo texto citado acima, enfatiza também a importância da influência de Fichte e Kierkegaard na aceitação da ética revolucionária de Sorel. Não pretendemos aqui abranger o complexo de influências recebidas e deixadas como herança ao pensamento estético por sua obra juvenil. Temos o intuito apenas de indicar o sentido em que seu pensamento juvenil ultrapassa o hegelianismo. Em *Realismo crítico hoje*²⁹, já da década de 1950, Lukács faz uma breve menção sobre o sentido da crítica kierkegaardiana a Hegel. Nessa passagem, afirma que um dos temas centrais da “guerra à dialética hegeliana” declarada pelo filósofo dinamarquês é a recusa da unidade dialética de interior e exterior, presente na realidade efetiva e, por conseguinte, também no próprio homem. Ou seja, a tematização e aceitação hegeliana de que interior e exterior conformam uma “unidade indissociável”, ainda que seus conteúdos difiram e possam chegar até a uma completa oposição. Assim, Kierkegaard, voltado à tematização da subjetividade individual, desvincula-a absolutamente da objetividade exterior: “Para ele, cada homem vive num incógnito perfeitamente impenetrável a outros homens e que

²⁹ LUKÁCS, G. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Thesaurus, 1991. Cf. p. 47.

nenhuma força humana poderia romper.” A tendência subjetivista de seu pensamento, de separação radical entre subjetividade e objetividade, do indivíduo isolado que se constitui como tal em seu isolamento, apartado da objetividade e da sociabilidade, conduz Lukács a considerá-lo “um dos pais e um dos clássicos da decadência moderna” (*Realismo crítico hoje*, p. 47).

Contudo, o pessimismo próprio do pensamento kierkegaardiano não predomina na obra de Lukács a ponto de mitigar a intenção revolucionária. Esse caráter pessimista se revela na concepção e avaliação da realidade social, mas não contamina a perspectiva – utópica – de transformação. Conforme Lukács afirma no Prefácio de 62,

A teoria do romance não é de caráter conservador, mas subversivo. Mesmo que fundamentada num utopismo altamente ingênuo e totalmente infundado: a esperança de que do colapso do capitalismo, do colapso – a ele identificado – das categorias socioeconômicas inanimadas e hostis à vida, possa nascer uma vida natural, digna do homem. (TRO, Prefácio, p. 16)

Mencionamos já que não é nosso objeto o exame dos aspectos de *A teoria do romance* desenvolvidos a partir da influência de Kierkegaard, ou mesmo de Sorel – ainda que a influência deste, com seu revolucionarismo dissociado da prática objetiva e centrado na ética como conteúdo subjetivo, seja sensível. Mas essas influências indicam o sentido em que o jovem Lukács procura suplantar aspectos do pensamento hegeliano. Ao divisar a negatividade da realidade social presente e buscar uma concepção que rejeite a reconciliação hegeliana do indivíduo com o mundo, bem como a afirmação da realização universal no âmbito do estado, que fundamenta o estatismo de Hegel, Lukács se aproxima de pensamentos que dissociam da objetividade as questões subjetivas e encontram na subjetividade apartada o lócus para a solução das antinomias do presente, por meio da transformação ética da alma dos homens. A sociabilidade é vista como mera objetividade exterior inerte, inanimada porque desvinculada em suas determinações da ação efetiva dos homens, e que se impõe aos homens como força estranha degradante. Entretanto, uma vez dissociada da ação subjetiva, a superação das contradições é entrevista como transformação no âmbito exclusivo da subjetividade, que deve impor, utopicamente, a ética às determinações hostis das categorias socioeconômicas, bem como sobrepor-las à política.

A permanência do fundamento hegeliano em *História e consciência de classe*, a o menos no campo estético, se revela com clareza em uma das duas menções ao tema da arte existentes na obra de 1923. O elogio a Schiller, “por ter sido o primeiro a ver na arte uma possibilidade de superação das antinomias”, constitui um paralelo perfeito ao

sentido geral de *A teoria do romance*. Como vimos, nessa obra o romance é entendido como correção da realidade e busca, no interior da esfera romanesca, a superação das contradições da realidade presente. A outra menção, que se refere à passagem em que Marx examina a permanência da arte grega no presente, não encontra paralelo no pensamento estético juvenil de Lukács. Ressaltamos já anteriormente, com Celso Frederico, a estranheza da resposta que o jovem Lukács oferece à questão que, no texto de Marx, é proposta e respondida, bem como a discrepância dessa resposta com relação à sua discussão madura da mesma passagem. Acrescentemos aqui que a resposta oferecida pelo jovem Lukács não encontra paralelo em sua visão estética juvenil expressa em *A teoria do romance*, uma vez que ali a natureza não é tematizada em sua especificidade, mas apenas o conjunto da objetividade exterior como um todo, que inclui também as relações da sociabilidade, a inter-subjetividade etc. No entanto, como procuramos explicitar no início deste capítulo, tampouco encontra paralelo no pensamento maduro do nosso autor. Embora a coletânea de 1923 não constitua objeto direto de nosso estudo, retornaremos adiante ao tema de sua superação pela maturidade de Lukács, relevante para estabelecer o sentido de sua aproximação ao marxismo em finais dos anos vinte. Aqui, basta-nos a qualificação bem-humorada de Celso Frederico: “em *História e consciência de classe* Lukács foi mais hegeliano que o próprio Hegel” (FREDERICO, 2005, p. 67).³⁰

2. A superação do hegelianismo e os fundamentos marxistas do período ensaístico: primado da objetividade e centralidade da objetivação

O exame que Lukács faz na maturidade das concepções estéticas burguesas em geral e de Hegel em particular, bem como de sua teoria estética juvenil, revela as

³⁰ Muitos são os comentadores que ressaltam essa afiliação, de maneira explícita ou implícita. Entre eles, destacamos Werner Mittenzwei e José Chasin. Em “La evolución de la postura de Georg Lukács em teoria literária” (In: MITTENZWEI, W. (org.). *Diálogos y controversias con Georg Lukács*). Madri: Akal Editor, 1979), Mittenzwei salienta nessa obra juvenil de Lukács a identificação de sujeito e objeto personificada no proletariado que adquiriu consciência própria (cf. pp. 25-6). No capítulo dedicado a Lukács de seu “Marx – estatuto ontológico e resolução metodológica”, *op. cit.* (cf. n. 3), Chasin salienta também a identificação de sujeito e objeto nessa obra, mas vai além: citando o ensaio sobre Rosa Luxemburgo, explicita que, para o jovem Lukács, Marx tomara o método de Hegel e o transformara de maneira original para torná-lo o fundamento de uma nova ciência. Nessa metodologia, com a qual se almeja alcançar o entendimento da história, a categoria da totalidade ocupa posição central, em oposição à ciência burguesa, que defende o predomínio do econômico. Transcrevendo uma passagem do Posfácio de 1967 à republicação de *História e consciência de classe*, Chasin concorda com a avaliação que o Lukács maduro faz dessa sua posição juvenil: “eu produzi uma exageração hegeliana ao contrapor a posição metodologicamente central da totalidade ao econômico”.

transformações radicais que seu pensamento sobre arte sofreu com a guinada marxista. Percebemos já no exame das duas correntes burguesas de pensamento estético, na análise dos méritos e limites de Hegel, bem como na crítica severa à ironia do romantismo alemão como “primeira teoria artística da decadência” alguns dos fundamentos que nortearão a sua perspectiva estética de maturidade.

Em primeiro lugar, na crítica à tendência subjetivista de que a sua produção juvenil constitui uma expressão, entrevemos a concepção da arte como uma *criação objetiva cujo significado deve ser extraído de sua própria constituição*, independente da intenção subjetiva do autor. A posição do autor não pode constituir elemento de análise da obra: assim, a intenção revolucionária de um autor não basta para fazer da sua obra uma obra revolucionária, bem como uma perspectiva conservadora não conduz necessariamente a uma obra literária conservadora. O critério, para Lukács, deve ser sempre a própria obra. Entretanto, é possível que a intenção subjetiva do autor figure como elemento da sua obra, seja como posicionamento expresso do autor, seja na manipulação das ações e destinos dos personagens. Na mesma crítica ao subjetivismo na teoria literária, podemos perceber que a manipulação arbitrária, porque fundada no desejo subjetivo do escritor, dos destinos dos personagens será alvo de severas críticas de Lukács; adiantemos que a inserção do posicionamento (político, filosófico etc.) na obra, como elemento que lhe é exterior, também será criticada por Lukács na maturidade. No entanto, o mais importante a salientar aqui é o critério pelo qual ambas as maneiras de inserir a intenção subjetiva serão refutadas – e que nos leva ao segundo complexo de questões que caracterizarão o pensamento estético maduro de Lukács: a medida em que a inserção da intenção subjetiva afasta a obra da expressão da realidade.³¹

Assim, em segundo lugar, é possível perceber, já nas críticas maduras acima expostas, a concepção que prioriza *a necessidade de a obra de arte apreender a realidade em seu caráter essencial*, ou seja, não apenas a afirmação da possibilidade de apreensão sensível e configuração artística da realidade objetiva em suas próprias determinações, mas também o estabelecimento dessa apreensão como critério central para o exame e julgamento das obras literárias. Esse aspecto fundamental da concepção madura lukácsiana se revela e desdobra na discussão sobre as correntes estéticas do pensamento burguês progressista. Ressaltemos, com Lukács, que o período de

³¹ Criticar a inserção da intenção subjetiva na obra literária não implica desconsiderar a contribuição da subjetividade criadora. Esse tema percorre os textos da década de 1930, e será abordado adiante.

ascendência da burguesia produziu pensamentos que, embora distintos, têm em comum a asserção de que a finalidade central da arte é a configuração da realidade em sua essencialidade. Contudo, essa afirmação comum se desenvolve de maneira diversa nas duas tendências modernas. De um lado, a concepção iluminista insiste no reflexo direto, imediato e fotográfico da realidade; de outro, a filosofia clássica alemã, conforme expressa por Schiller, assevera a necessidade de retratar não a aparência ou superficialidade da realidade, mas a sua essência, em que reside a verdade. Ao discutir as duas tendências, Lukács ressalta que, na primeira, a verdade é identificada à imediaticidade; na segunda, a verdade é situada numa transcendência espiritual, apartada da realidade material. Embora considere correto o impulso de buscar a verdade além da imediaticidade, Lukács evidencia que a separação entre essência e materialidade, resultante necessária do idealismo, conduz à equiparação de materialidade e imediaticidade. Portanto, em ambas as correntes, a objetividade é identificada à imediaticidade.

É certo que, para Lukács, a teoria estética hegeliana supera o dualismo presente na concepção de Schiller; mas, como procuramos salientar, não supera o idealismo no âmbito da totalidade do sistema. Nesse momento, importa-nos destacar dessa discussão um aspecto central do pensamento maduro de Lukács: a arte é a configuração da essência da realidade, que existe como conjunto de relações da própria realidade concreta e produz a aparência da realidade como a *sua* aparência. Assim, a imediaticidade da realidade não revela diretamente a sua essência e pode até mesmo deturpá-la e invertê-la, mas constitui-se como aparência desta essência; por outro lado, a essência pertence à realidade material, concreta, como a sua determinação mais profunda. Desse modo, no pensamento maduro de Lukács, imediaticidade e essência não são opostos de maneira rígida e idealista, mas, antes, definem-se como momentos contraditórios da mesma realidade concreta. A consequência para a teoria estética é a ênfase na necessidade de a arte apreender a objetividade assim compreendida, isto é, não como um reflexo fotográfico, mas como apreensão e configuração de um momento mais profundo e essencial da realidade. Lukács denominará realista a forma artística que alcança realizar essa configuração, que será tema de intensa discussão ao longo dos anos trinta e manterá sua centralidade nos desenvolvimentos posteriores da filosofia lukácsiana da arte. No interior das formulações do realismo, o tema da subjetividade criadora ocupará uma posição significativa, e alcançará resoluções cujas especificidades

ainda não se evidenciam aqui, mas que, de maneira coerente com a teoria do realismo, responderá à sua finalidade de configuração artística da essencialidade real.

Igualmente, as discussões que fizemos até aqui não revelam aspectos fundamentais da concepção madura de Lukács a respeito da relação de sujeito e objeto em geral e na literatura. Entretanto, podemos vislumbrar a relevância atribuída por Lukács a essa relação em sua discussão da teoria romanesca de Hegel, que põe em relevo a vinculação entre a condição objetiva e subjetiva da humanidade na modernidade, bem como na apreensão da crítica kierkegaardiana à unidade dialética de subjetividade e objetividade. Já entrevemos, pela aproximação crítica a Hegel e rejeição a Kierkegaard, que Lukács argumentará em favor do vínculo determinativo de sujeito e objeto e, na tentativa de superar o idealismo hegeliano, procurará estabelecer a primazia da objetividade na mútua determinação das duas esferas.

Como sugerimos no início do capítulo, a transformação de seu pensamento teve como motor inicial e substrato filosófico a aproximação ao pensamento de Marx, entendido como um complexo teórico que supera em sua totalidade o pensamento da modernidade. De acordo com o nosso autor, ele pôde se apropriar de momentos fundamentais do pensamento de Marx não só após quase uma década de estudos da obra marxiana, e após o contato com a obra de Lênin, mas também graças a um longo processo prático de adesão ao movimento operário. Desde 1918, quando ingressa no Partido Comunista, e durante toda a década subsequente de trabalho prático nas fileiras do movimento operário, que logo o obrigou a dedicar-se aos escritos econômicos de Marx, conforme ele mesmo relata em “Meu caminho para Marx”, Lukács empenhou-se em “dominar a dialética marxista”. A luta por superar o “subjetivismo ultra-esquerdista”, segundo o nosso autor, prolongou-se ainda durante todo esse decênio (LUKÁCS, 1988, p. 94).

Somente a íntima adesão ao movimento operário, devida a uma prática de muitos anos, e a possibilidade que tive de estudar as obras de Lênin e pouco a pouco compreender seu significado fundamental, propiciaram o terceiro período de meu interesse por Marx. (LUKÁCS, 1988, p. 94, grifo do autor)

No interior desse esforço de compreensão do significado amplo da totalidade da obra marxiana, Lukács atribui uma importância fundamental à descoberta dos *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*. Vivendo em Moscou nos anos de 1930-31³² e trabalhando na organização dos escritos de Marx no Instituto Marx-Engels-Lênin,

³² Depois da derrota de revolução húngara de 1919, Lukács teve Viena como sua principal residência, com períodos de permanência ilegal em Budapeste. Em 1930 Lukács é desterrado da Áustria e se dirige a

Lukács esteve entre os primeiros a tomar contato com esses *Manuscritos* de Marx, até então desconhecidos. Sobre essa descoberta, nosso autor afirmou em entrevista a Leandro Konder, em 1969³³:

Quando estive em Moscou, em 1930, Ryazanov me mostrou os manuscritos escritos por Marx em Paris em 1844. Você pode imaginar meu entusiasmo: a leitura destes manuscritos mudou toda a minha relação com o marxismo e transformou minha perspectiva filosófica. (LUKÁCS, 1978, p. 49)

Nesse mesmo período, além dos primeiros textos filosóficos em que Marx expõe o pensamento que desenvolverá até o fim da vida, Lukács toma conhecimento também com os escritos filosóficos de Lênin que, como veremos, influenciaram significativamente sua concepção sobre a relação entre sujeito e objeto e o reflexo da realidade na consciência nos anos trinta.³⁴ No Postscriptum de 1957 a “Meu caminho para Marx”, Lukács recorda:

Se se acrescentar que nós mesmos, naqueles anos, conhecemos as obras fundamentais do jovem Marx, sobretudo os *Manuscritos Econômico-Filosóficos*, como também os *Cadernos Filosóficos* de Lênin, terei apontado aqueles fatos que trouxeram grandes esperanças no início da década de trinta. (LUKÁCS, 1988, p. 96)

Não apenas o próprio Lukács em vários momentos esparsos em textos e entrevistas, mas também diversos estudiosos da sua obra reconhecem a importância da leitura dos *Manuscritos de Paris* na transformação do fundamento filosófico de seu pensamento e no princípio da maturidade marxista. De acordo com Celso Frederico e Mittenzwei³⁵, o rompimento com o hegelianismo de sua última fase juvenil, presente em *A teoria do romance* e *História e consciência de classe*, deve muito ao contato com essa obra marxiana. Mittenzwei enfatiza a importância da leitura dos *Manuscritos* de Marx para a superação do idealismo presente na coletânea publicada em 1923. O aspecto central dessa contribuição, salientado por ambos os comentadores citados, é a consideração marxiana da objetividade. Conforme a exposição de Mittenzwei,

Moscou. Lá vive até meados de 1931, quando se transfere a Berlim. Em março de 1933, é expulso da Alemanha pelo governo fascista e se muda novamente à União Soviética. Ali vive emigrado por um longo período, até dezembro de 1944, quando retorna definitivamente a Budapeste. Do primeiro período em Moscou data o contato de Lukács com os *Manuscritos de 44* e os textos filosóficos de Lênin. Ao segundo período em Moscou pertencem os *Escritos de Moscou*, que sintetizam os avanços de Lukács no campo estético-literário marxista, e que serão objeto de nosso terceiro capítulo. (Cf. ROSENBERG, J. “La vida de Georg Lukács”, in MITTENZWEI, W. (org.), *Dialogos y controversias con Georg Lukács*, op. cit.).

³³ LUKÁCS, G. “Autocrítica do marxismo”. In: *Revista Temas de Ciências Humanas* – nº 4. São Paulo: LECH, 1978. Entrevista concedida a Leandro Konder publicada pela primeira vez no *Jornal do Brasil*, edição de 24-25/08/1969.

³⁴ Temos em mente aqui “Materialismo e empiriocriticismo”, que fundamenta as discussões em “Arte e verdade objetiva”, cuja tematização do reflexo da realidade na consciência em geral e de alguns aspectos do reflexo artístico segue de perto os argumentos de Lênin.

³⁵ MITTENZWEI, W. “La evolución de la postura de Georg Lukács em teoria literária”, in *Diálogos e controversias con Lukács*, op. cit.

Fascinara-o especialmente a exposição de Marx da objetividade como característica primária material de todo objeto e relação. Este era o ponto que concebeu como reificação em *História e consciência de classe* e que conduziu a falsas conclusões. (MITTENZWEI, 1979, p. 34)

Celso Frederico estende a mesma linha argumentativa e afirma que a consideração marxiana da objetivação permitiu a superação da identificação hegeliana de objetivação e alienação, ainda presente na coletânea de 1923. A compreensão da objetivação, ou a atividade prática dos homens, como elemento inerente ao processo de humanização e da alienação como objetivação degradada pelas condições histórico-sociais significou o salto para além do hegelianismo e o impulso em direção à maturidade. Nos termos de Celso Frederico:

A ênfase posta pelo jovem Marx na objetivação acenava, contrariamente [àquela identificação hegeliana], para uma outra visão da vida social. A objetivação, resultado da atividade do homem, é um dado perene da história da hominização, e não deve, por isso, ser confundida com a alienação, o resultado negativo da objetivação que se degradou momentaneamente devido a condições sociais superáveis. (FREDERICO, 2005, p. 69)

Mas é o próprio Lukács que o afirma em termos cristalinos em seu Posfácio de 1967 à reedição de *História e consciência de classe*:³⁶

Seja como for, posso lembrar ainda hoje do efeito perturbador que tiveram em mim as frases de Marx sobre a objetividade como propriedade material primária de todas as coisas e de todas as relações. A isso se somou a compreensão, já exposta aqui, de que toda a objetivação é um modo natural – positivo ou negativo, conforme o caso – de domínio humano do mundo, ao passo que a alienação é um desvio especial em condições sociais determinadas. (LUKÁCS, 1974, p. 376)

Contudo, se os lineamentos filosóficos dos *Manuscritos* adquiriram para Lukács um sentido de originalidade, não se pode dizer que apresentem um conteúdo ausente nas demais produções marxianas. Ao contrário, nosso autor ressalta que a dimensão filosófica dos *Manuscritos* encontra-se presente em toda obra de Marx. Foi a leitura desfigurada pelas lentes hegelianas que o impedira de perceber a primazia da objetividade no pensamento de Marx, e apenas um texto novo pôde fazer com que esse aspecto lhe saltasse aos olhos, e impusesse a necessidade de reler a obra de Marx a partir dessa nova compreensão. Nas palavras de Lukács:

A leitura do texto de Marx [*Manuscritos de 1844*] arrasou todos os meus preconceitos idealistas de *História e Consciência de Classe*. /.../ É certo que já teria podido encontrar nos seus outros textos oportunidades para esta transformação teórica. Mas isso não acontecera, obviamente porque eu então os lia sob uma interpretação hegeliana, e só um texto inteiramente novo poderia provocar esse choque. /.../ Na altura não me preocupei nada: estava ébrio de entusiasmo por este novo começo. (*Ibid.*, pp. 375-6)

³⁶ In LUKÁCS, G. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Porto: Publicações Escorpião, 1974. Trad. Telma Costa.

Tampouco as descobertas filosóficas de 1930 constituem um marco isolado. Se a leitura desses textos representou um marco da “guinada” marxista de Lukács, no que respeita ao fundamento filosófico de seu pensamento, o próprio autor defende que a superação do fundamento sócio-político do idealismo hegeliano já havia encontrado expressão pouco tempo antes, em suas “Teses de Blum”, consideradas o primeiro texto fundado em concepções marxianas. Nosso autor insere entre parênteses na passagem acima citada o seguinte comentário: “A isto se soma, naturalmente, o fato de eu já ter superado os fundamentos políticos e sociais deste idealismo nas teses de Blum”. Sem pretender adentrar o tema político específico, ainda mais por se tratar de um texto “de circunstância”, como Lukács afirma em seu Posfácio de 1967, convém fazer uma breve apresentação dessas “Teses”, particularmente por constituírem o marco inicial da maturidade do filósofo húngaro.

Blum era o pseudônimo que Lukács adotou em suas atividades clandestinas, e por isso ficaram conhecidas como “Teses de Blum” as *Teses sobre a situação política e econômica da Hungria e sobre as tarefas do PC húngaro*³⁷. Foram escritas em 1928 e apresentadas no Segundo Congresso do Partido Comunista da Hungria em 1929. Em linhas gerais, as teses defendiam a exigência de enfocar a luta pelas reformas democráticas como resposta necessária à ascensão do nazi-fascismo; assim, apresentavam como temas centrais a necessidade de tomar o campo da democracia burguesa como campo de luta – tanto por reformas democrático-burguesas como por reformas verdadeiramente democráticas – e a necessidade da aliança de classe contra o fascismo.

No sentido da defesa da democracia burguesa como campo de batalha, Lukács defendia a “ditadura democrática do proletariado e do campesinato”, que constituiria a “realização perfeita da democracia burguesa”, como momento necessário e transitório da transformação da revolução burguesa para a revolução proletária. Uma vez que a realização da democracia burguesa não é compatível com o poder econômico e social da burguesia, o campo em que essa luta é levada a cabo “é, no sentido estrito da palavra, um campo de batalha, a frente de toda luta decisiva entre a burguesia e o proletariado”.³⁸ De acordo com Mittenzwei, o mérito extraordinário das teses consiste precisamente em que foram escritas para reconhecer e combater o fascismo, cuja

³⁷ LUKÁCS, G. “Blum Theses”, in: *Political Writings 1919-1929*. Londres: British Library of Political and Economic Science, 1974. Trad. Michael McColgan.

³⁸ As passagens aqui citadas das “Teses de Blum” são extraídas de MITTENZWEI, W., *op. cit.*, pp. 30-1.

ameaça era crescente. Assim, Lukács denunciava as chamadas “formas democráticas do fascismo”, que consistiam no rebaixamento do nível de vida da classe operária e a revogação do direito de greve. O fascismo procurava suprimir a democracia em nome da democracia.

Contra isso, a solução socialdemocrata, “democracia ou fascismo?”, não representava um programa de luta efetivo. Cumpria desmascarar a política de traição socialdemocrata; às alternativas desorientadoras desse partido cumpria opor a solução “luta pela ditadura democrática”. (MITTENZWEI, 1979, p. 31)

De maneira coerente, as “Teses” procuram discutir e estabelecer uma estratégia concreta para a aliança. Os problemas que elas suscitam viriam a constituir, a partir de 1935, as questões primordiais que o movimento operário internacional se colocou com a finalidade da luta antifascista, e as estratégias ali propostas seriam semelhantes àquelas que conduziriam as políticas da frente popular. Contudo, tanto no Congresso em que foram apresentadas, como no movimento operário internacional, as teses foram derrotadas, e Lukács acusado de oportunismo direitista. De acordo com Celso Frederico, no momento de discussão das teses,

a Internacional Comunista realizou uma guinada à esquerda³⁹: a orientação seguida considerava a social-democracia como “irmã gêmea do fascismo” e, conseqüentemente, ao rejeitar a política de alianças, procurava incentivar a política de “classe contra classe”. (FREDERICO, 2005, p. 68)

Lukács entrevia um período de reação, que o movimento histórico subsequente confirmou. Assim, como Mittenzwei salienta, as teses não apenas revelavam uma apreensão precisa dos problemas presentes, mas também uma ruptura com o esquerdismo que predominava em *História e consciência de classe*. Essa ruptura se manifesta na proposta de aliança de classe contra o fascismo, embora sem perder de vista a perspectiva da revolução proletária, a superação da sociedade de classes. Assim, Mittenzwei sintetiza o significado das “Teses”:

As “Teses de Blum” não são, certamente, apenas um projeto ou uma proposta para uma política unitária e de frente popular. Ainda que a fixação de um objetivo semelhante constituísse já um programa bastante amplo. Em seu conteúdo estratégico e filosófico, são o conceito de uma ação anticapitalista e anti-imperialista numa situação não revolucionária. Lukács reconheceu de imediato a ameaça que o fascismo representava. Foi consciente desse perigo e da força que a reação ainda poderia tomar. Instruído pela experiência, contava com um longo período de restauração. O processo seguido até 1933 pareceu confirmar suas previsões. (MITTENZWEI, 1979, pp. 33-4)

As “Teses de Blum” têm, portanto, o mérito da apreensão correta da situação histórica do momento, a ameaça fascista e a retração do movimento revolucionário. É

³⁹ É evidente que Celso Frederico se refere aqui a “guinada à esquerda” no sentido do *esquerdismo*; não se trata da verdadeira atitude de esquerda que, como Lukács defenderá, considera a realidade concreta.

nesse sentido que Celso Frederico avalia o texto como um abandono do “utopismo revolucionário” presente em *História e consciência de classe*. Isso porque, independentemente de se considerar em detalhes a adequação das suas propostas para o momento histórico específico, o sentido geral que Lukács pretende conferir aos encaminhamentos do partido comunista leva em conta a situação concreta enfrentada, sintetizada pela tendência à fascistização da Europa e pela retração do movimento revolucionário. Essa apropriação do concreto e a verdadeira importância que Lukács lhe atribui significam um passo além do esquerdismo subjetivista e do revolucionarismo utópico, idealista, que dominavam o seu pensamento anterior, e um salto em direção ao marxismo. Como procuraremos detalhar abaixo, esse será, na avaliação de Lukács no Posfácio de 1967, o traço particular que confere às “Teses de Blum” a posição de primeiro texto fundado em concepções marxianas que, por conseguinte, inauguram a sua maturidade. Prosseguiremos com a discussão desse significado das teses com relação à interpretação de Mittenzwei e Nicolas Tertulian, que se voltam a elas com o interesse primordial de analisar a concepção estética de Lukács.

A breve apresentação de alguns dos principais temas que constituem o pensamento estético maduro de Lukács evidenciam já que o tratamento da arte após a guinada marxista de Lukács obedecerá a critérios e fundamentos radicalmente diversos daqueles que nortearam *A teoria do romance*. Essa transformação de critérios e fundamentos será acompanhada, evidentemente, por mudanças nas concepções propriamente literárias, isto é, nos critérios de análise e valoração artística das obras literárias. O foco na objetividade do reflexo artístico e na figuração artística do concreto conduzirá, através de um processo de maturação da concepção estética do nosso autor, à defesa do realismo na literatura. Na sua compreensão do realismo, os grandes realistas do período progressista da burguesia ocupam uma posição de destaque. Sem desconsiderar os limites que a perspectiva burguesa por vezes impõe às construções literárias, as obras de autores como Balzac e Tolstoi consistem para Lukács em expressões elevadas do grande realismo literário. Ao lado desses, e já adentrando o século XX, a atenção de Lukács se volta tanto a autores considerados ainda limitados por aspectos da perspectiva burguesa, como Thomas Mann, quanto a escritores que assumem diretamente a perspectiva socialista, como Gorki e as peças maduras de Brecht. Embora a defesa do realismo tenha sido construída ao longo da década, já desde o início a sua concepção positiva da arte aponta para a defesa de princípios que nortearão a teoria do realismo. Essa apreensão positiva se explicita muitas vezes pelas

críticas às tendências literárias que Lukács considerará anti-realistas: por um lado, as tendências “esquerdistas”, de propaganda direta, que não alcançam configurar o caráter essencial da objetividade, tais como os romances de reportagem, o chamado “realismo socialista” e mesmo as peças didáticas de Brecht; por outro lado, as tendências vanguardistas ou modernistas da arte “nova”, que escorregam para o subjetivismo e se mantêm no nível da imediatez da realidade, porquanto também não configuram a objetividade em seu caráter substancial, como objetividade intensiva.

A postura de Lukács diante da literatura, refletida não apenas nos textos dos anos trinta, mas em toda a sua obra subsequente, é única e singular, isolada e solitária, corre no sentido diametralmente oposto à perspectiva estética predominante, tanto no mundo ocidental quanto na União Soviética e no interior dos movimentos revolucionários. Tertulian⁴⁰ caracteriza essa posição:

Com uma obstinação e uma teimosia intratáveis, Lukács não deixou nunca de defender, na literatura contemporânea, a perpetuação das grandes tradições da prosa realista e de opor Sinclair Lewis a Dos Passos, Thomas Mann a Joyce, O’Neill ou Brecht – em sua última fase – a Beckett ou a Ionesco. A resistência oposta a tal posição, deliberadamente situada “na contracorrente”, foi das mais violentas. (TERTULIAN, 2008, p. 51)

A “contracorrente” em que se situa a concepção estética de Lukács, definida em oposição às tendências dominantes da arte “nova”, bem como daquela que se tornará, a partir de 1934, a arte socialista oficial no mundo soviético, explica-se por um denso e rigoroso pensamento estético em seu sentido mais amplo, isto é, como pensamento que compõe uma concepção histórico-social de homem e mundo humano. Isso quer dizer que todas as concepções estéticas defendidas por Lukács encontram uma profunda significação histórico-social, mesmo as mais específicas discussões de forma e estilos. Tertulian enfatiza também esse traço essencial do pensamento de Lukács, que lhe confere uma autêntica originalidade:

O que faz a originalidade do método de análise literária de Georg Lukács é a perfeita fusão do ponto de vista sócio-histórico com o ponto de vista estritamente estético. O fascínio exercido pelos ensaios de Lukács sobre várias gerações de críticos e intelectuais se deve ao modo bem natural com que o crítico realiza a passagem da análise de problemas puramente formais, ou puramente “técnicos”, na aparência, para as suas raízes na concepção estética e na *Weltanschauung* [visão de mundo] do autor. (*Ibid.*, p. 49)

O vínculo orgânico e indissociável entre as opções literárias de Lukács e suas concepções histórico-sociais é algo complexo e profundo que, não obstante, revela-se a cada passo das argumentações em seus textos literários dos anos trinta. A relação entre

⁴⁰ TERTULIAN, N. “A evolução do pensamento de Georg Lukács”, in *Georg Lukács: Etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora UNESP, 2008. Trad. Regina Lisboa de Moura Lima.

os problemas estéticos e sociais atravessa toda a produção estética do nosso autor. É certo, também, que as posturas de Lukács com respeito à literatura contemporânea acompanham uma análise profunda e um posicionamento bem definido com relação à realidade presente. Entretanto, esse vínculo não pode ser confundido com mera tendência política ou resposta às questões suscitadas pela realidade imediata da época; não pode ser identificado a uma ligação direta entre questões imediatas, políticas ou de outra ordem, e as opções estéticas que acompanham a teoria do realismo. Assim, a relação *direta* encontrada por Mittenzwei entre a defesa da aliança de classes antifascista, nas “Teses de Blum”, e a defesa do realismo artístico que se expressa também nas obras dos grandes escritores burgueses não encontra arrimo nos textos de Lukács.

Mittenzwei tem o intuito de refutar a concepção lukácsiana do realismo, principalmente pela sua aceitação da literatura burguesa progressista e crítica da arte “nova”. Almeja argumentar que a defesa de uma política de conciliação toma o lugar da perspectiva revolucionária também no campo da teoria estética, e conduz a uma teoria de conciliação com a produção literária burguesa que deixa de lado a definição de lineamentos próprios da literatura especificamente proletária. Para tanto, estabelece uma relação direta entre essa postura estética e as propostas táticas das “Teses de Blum” e é, por conseguinte, obrigado a dirigir uma crítica às teses. Assim, mesmo afirmando a aguda percepção de Lukács da realidade presente, e a confirmação histórica das suas avaliações, considera que a posição exposta nas “Teses” expressa certa renúncia da perspectiva revolucionária de superação da sociedade de classes, cuja centralidade seria ocupada pela luta no campo da democracia burguesa. Ou seja, a transição teria se tornado para Lukács o objetivo final.

Lembremos que as teses pretendem constituir uma orientação ao movimento revolucionário em resposta a certa condição da realidade, que não podia ser abstraída. Trata-se, portanto, de uma proposta de ação imediata, estratégica, das *tarefas* do PC húngaro, como o título evidencia. Para interpretar a proposta das teses como uma renúncia de Lukács à perspectiva revolucionária de superação da sociedade de classes em favor de uma concepção política conciliatória – que ele pretende identificar à teoria do realismo – Mittenzwei acaba por imputar-lhes um caráter de concepção política geral, tomando-as como teoria que extrapola os limites da situação imediata e das proposições táticas. A política estratégica sugerida em resposta à situação imediata, na

condição da retração do movimento revolucionário e ascensão do nazismo na Alemanha, é universalizada e convertida em teoria política geral.

Para uma análise da evolução de Lukács, as “Teses” de fato carregam uma significação mais geral, mas não no sentido da conciliação sugerida por Mittenzwei. Antes, refere-se à capacidade de apreender *concretamente* a situação histórica e política que Lukács tem diante de si e propor estratégias que respondam a essa situação concreta, o que só é possível com o abandono, salientado por Celso Frederico, do “utopismo revolucionário” ainda presente em *História e consciência de classe*. Mas a generalização de Mittenzwei, para quem o meio de luta se transformou no objetivo final de Lukács, tem o intuito de fundamentar sua crítica à sua concepção estética desenvolvida durante os anos trinta. Na verdade, o intuito dessa generalização é que a crítica política sustente a crítica a aspectos da teoria do realismo de Lukács; mas, se observarmos de perto o argumento de Mittenzwei, é a própria concepção estética de Lukács que serve de fundamento à generalização. Em suas palavras:

A revolução socialista continuou sendo o objetivo de sua luta, mas a considerava limitada por um largo espaço de tempo à União Soviética. Em contraste com seus primeiros tempos de luta, já não considerava que a sua tarefa consistisse, em primeiro lugar, em preparar diretamente a revolução; *nem tampouco em desenvolver conceitos teóricos para uma literatura e um modo de vida socialistas*. A transição se converteu para ele no verdadeiro campo de luta. A ela dirigiu seus esforços; demarcou esse terreno de luta com a sua teoria, que desenvolveu até um conseqüente sistema fechado em si mesmo. O estabelecimento desse sistema ideológico dominou com tal força a totalidade de seu pensamento, que não renunciou a essa concepção nem mesmo quando ela se viu superada pela vida política prática. (MITTENZWEI, 1979, pp. 33-4, grifo nosso)

Ele afirma, pois, que Lukács abandonou a perspectiva revolucionária em nome de uma concepção política conciliatória. Evidencia-se que ele extrai essa consideração inicialmente das teses, mas em seguida a estende a toda concepção política posterior de Lukács, bem como à sua prática, sem indicar, contudo, outra fonte de sustentação, teórica ou prática. Seguindo o reconhecimento da adequação da proposta ao momento histórico imediato, e sem outra sustentação além das próprias “Teses”, que discutem esse momento específico, Mittenzwei critica a posição que ele mesmo tratou de universalizar. Mas desloca seu argumento para o campo estético-literário e indica, com isso, o verdadeiro objeto da sua crítica. Herdeiro das concepções de Brecht, Hans Eisler e Ernst Bloch no que tange ao pensamento estético-literário, Mittenzwei apresenta as conseqüências do suposto abandono da perspectiva socialista para a teoria literária. Para ele, Lukács estabelece uma conciliação com a concepção burguesa no campo cultural e literário. Essa conciliação se manifesta, para ele, no fato de encontrar nas grandes criações artísticas do período progressista da burguesia expressões significativas do

realismo, bem como em autores contemporâneos que não romperam definitivamente com a concepção burguesa. E tem como efeito, de um lado, o fato de que Lukács supostamente deixa de lado a definição de lineamentos próprios da literatura proletária; e, de outro, que critique várias correntes literárias do século XX como anti-realistas. Mas a própria concepção literária, que deveria ser a consequência de sua argumentação, é antes utilizada como justificativa para generalização política da proposta estratégica das teses.

O fato de não estabelecer, no sentido normativo, as diretrizes para uma “arte socialista” – o que não poderia constituir um objetivo de Lukács – aparece como questão de fundo que obriga Mittenzwei a argumentar em círculos. Com eleito, é isso o que explica o desenvolvimento do seu texto. Tomando como objeto a evolução da concepção literária de Lukács, Mittenzwei segue de perto os principais escritos e concepções até as “Teses de Blum”. Contudo, ao abordar a guinada dos anos trinta e a necessária consequência estética, vê-se obrigado a inserir uma digressão sobre “o estado evolutivo do pensamento marxista em teoria literária no início dos anos trinta”, para daí extrair a necessidade de propor diretrizes para a realização de uma nova “arte socialista”. É dessa maneira que as “Teses de Blum” precisam ser generalizadas e criticadas como fundamento da postura conciliatória em literatura. De fato, não há nada nos textos de Lukács que confirmem essa generalização política ou a conciliação no campo da arte. Tampouco os posicionamentos práticos do revolucionário húngaro sustentam a perspectiva de conciliação. Embora não caiba nos propósitos de nosso trabalho a análise das teorias e posições políticas, basta apenas recordar que Lukács participou ativamente da revolução socialista de 1919 e da revolução contra o domínio soviético e pelo “verdadeiro socialismo” em 1956 (e sofreu as consequências de ambas as derrotas),⁴¹ e que sempre foi um crítico feroz do stalinismo e da sociedade capitalista, o que emerge com particular clareza em suas concepções estético-literárias. A crítica à sociabilidade do capital permeia toda a concepção lukácsiana, e emerge, por exemplo,

⁴¹ Participou da revolução que instituiu a República Soviética da Hungria (1919) e durante seu curtíssimo período de existência foi Comissário do Povo para a Educação e Cultura. Com a derrota, foi para Viena e trabalhou na clandestinidade. Chegou a ser preso, mas acabou liberado por um esforço de um conjunto de escritores, entre os quais Thomas e Heinrich Mann. Com a ocupação soviética da Hungria em 1945, trabalhou na formação do novo governo húngaro como membro do Partido Comunista da Hungria. Crítico da repressão e favorável à tolerância intelectual no interior do partido, Lukács foi expulso em 1948-9 e reintegrado apenas em meados de 1950. Participou da Revolução Húngara de 1956 e se tornou ministro do governo comunista revolucionário liderado por Imre Nagy. Com a derrota sangrenta do novo governo, Lukács por pouco não foi executado, e sua participação nesse governo o impediu de reintegrar-se ao aparato partidário. Seus seguidores foram perseguidos durante os anos sessenta e setenta.

na própria definição da função social e estatuto geral da arte (realista): a sua “missão desfetichizadora”. A crítica direta ao stalinismo não aparece, por razões óbvias, nos textos escritos durante a década de 1930. Contudo, muitos aspectos da concepção stalinista da arte são analisados e refutados nos ensaios do decênio, tais como a configuração literária da classe trabalhadora em termos exclusivamente positivos (“Os romances de Willi Bredel”) e a concepção da arte como propaganda política direta (“‘Tendência’ ou partidarismo?”, “Reportagem ou figuração?”).

As asserções de Mittenzwei desconsideram aspectos importantes da concepção literária de Lukács, e isso se reflete o entendimento estreito que apresenta a respeito do vínculo orgânico entre teoria estética e concepção histórico-social. A compreensão de Tertulian apresenta diferenças significativas com relação à de Mittenzwei. Conforme a nossa leitura, faz mais justiça aos escritos de Lukács e à sua militância revolucionária. Em seu ensaio sobre “O romance histórico”⁴², o pensador romeno faz uma apresentação geral do estágio atingido pelo pensamento de Lukács no período da escrita desse livro, em 1936-37. Tal como Celso Frederico, enfatiza que Lukács havia superado há poucos anos o esquerdismo utópico que caracterizara a sua produção e prática política até meados dos anos vinte. Nas suas palavras:

Lukács tinha se libertado do messianismo utópico e do sectarismo político que tinham marcado os primeiros anos de aprendizagem da luta revolucionária – e culminado com a publicação de sua célebre *História e consciência de classe* –, e isso desde o período subsequente ao aparecimento e à condenação desse texto muito controverso por Zinoviev durante o V Congresso da Internacional Comunista [realizado entre junho e julho de 1924]. (TERTULIAN, 2008, p. 167)

O abandono do revolucionarismo utópico e a mudança de perspectiva foram o resultado da atuação política prática de Lukács, de suas tomadas de posição como consequência da apreensão cada vez mais concreta da situação vivida no período. Da sua atuação política, Tertulian enfatiza a militância do movimento clandestino contra a ditadura do almirante Horthy, que assumiu o governo em 1920 com a derrota da República Soviética da Hungria e permaneceu até a ocupação soviética, ao final da segunda guerra mundial; e a oposição à divisão do PC húngaro liderada por Béla Kun em favor daquela liderada por Eugen Landler. A divisão de Landler era alheia aos esquerdismos e defensora da luta pela república democrática como tarefa primeira e imediata; considerava-a uma etapa necessária à luta por uma república soviética, bem como adequada à união das frações de esquerda da social-democracia com o proletariado em

⁴² In TERTULIAN, N. *Georg Lukács: Etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora da UNESP, 2008. Trad. Renira Lisboa de Moura Lima.

oposição ao nazi-fascismo ascendente e à ditadura de Horthy. Essa oposição que o pensador romeno reconhece foi precisamente a tarefa cuja urgência Lukács compreendeu após seu processo de formação no interior do movimento revolucionário nos anos vinte, e que culminou com a escrita das “Teses de Blum”. Esse processo é especialmente caracterizado pela apreensão do *concreto*, pelo abandono de convicções abstratas que não levavam em conta as relações de forças sociais concretas no momento histórico vivido. Nos termos de Tertulian:

Sua atividade militante do movimento comunista clandestino que combatia a ditadura do almirante Horthy, sua fidelidade à divisão do Partido Comunista Húngaro liderada por Eugen Landler e hostil à linha política imprimida por Béla Kun levaram-no, aos poucos, entre 1922 e 1929, à convicção de que o sucesso da luta contra a ditadura e contra o fascismo em plena ascensão dependia da consolidação de uma unidade muito mais ampla das forças democráticas conseqüentes e do abandono do sectarismo doutrinário e do extremismo revolucionário que não tinha nenhum domínio sobre o concreto. Se a grave derrota política sofrida pelas proposições de Lukács conhecidas pelo nome de “Teses de Blum”, em 1929, forçou o pensador a abandonar o campo da atividade militante política, não abalou de modo algum sua certeza quanto à justeza de suas conclusões. (*Ibid.*, pp. 167-8)

Uma vez que “a sociedade burguesa, em sua fase de desenvolvimento último, e sua excrescência maligna, o fascismo” levam não apenas à repressão do movimento operário revolucionário, mas ameaça também os valores burgueses democráticos, camadas sociais que ultrapassavam a classe operária se viram também afetadas pela “fascistização da sociedade” (*Ibid.*). As “Teses de Blum” expressavam a idéia de que a necessária oposição à ameaça fascista não poderia ser sectária, pelas próprias dimensões da ameaça, e deveria ser levada a cabo por uma ampla coalizão das forças democráticas sob a bandeira antifascista. Essas concepções resumem a posição política de Lukács na primeira metade dos anos trinta. Tertulian argumenta que existe um paralelo estético à postura política antifascista, anti-sectária e favorável à reunião de forças democráticas. Para o pensador romeno, o paralelo se evidencia, em primeiro lugar, na objeção de Lukács à literatura de propaganda revolucionária direta. Nos seus termos:

O anti-sectarismo de Lukács, que se exprimira politicamente mediante as “Teses de Blum”, traduziu-se, no domínio das letras – inicialmente nas páginas da revista berlinense *Linkskurve* – contra a literatura de pura agitação, tendenciosa no sentido negativo da palavra, que a ala esquerda radical, dos partidários da ‘literatura proletária’ pretendia cultivar. (*Ibid.*)

Para o pensador romeno, esse paralelo também se verifica no programa estético mais geral de Lukács. Reconhecendo a estreita vinculação entre as posições sobre a arte e as convicções políticas do nosso autor, Tertulian conclui que a perspectiva de alianças democráticas antifascistas

encontrava sua vertente literária na luta por uma literatura que pretendia ser o reflexo da realidade, mas através de uma rede de mediações, cujo ponto de Arquimedes seria o *ethos* humanista das vastas camadas populares. (*Ibid.*)

Assim, em sua análise, a perspectiva humanista constituía para Lukács o eixo central do conjunto de mediações necessário ao reflexo artístico da realidade. Esse eixo central coincide diretamente com as concepções políticas de Lukács: ao propor, nas “Teses de Blum” algo próximo ao que alguns anos mais tarde se estabeleceria como “frente popular”, Lukács propunha que a Europa da expansão fascista não era uma realidade propícia à oposição direta, imediata, entre capitalismo e socialismo, entre capital e trabalho, mas essa luta, que nunca deixou de constituir para Lukács o objetivo final (ao contrário do que Mittenzwei pretendia defender) devia ser mediada pela antinomia entre antifascismo e fascismo. Com base na equiparação entre os eixos centrais das concepções estética e política de Lukács, Tertulian afirma: “A coincidência entre as opções políticas e estéticas de Lukács é das mais reveladoras” (*Ibid.*, p. 169). Nesse sentido, encontra um fundamento comum nas perspectivas artísticas e políticas de Lukács. Mas o encontra na resposta àquele momento político específico, na estratégia proposta como reação à fascistização da Europa e no humanismo como perspectiva capaz de unir sob um mesmo lema classes sociais populares distintas. Tertulian insiste no paralelismo, e inclui nele aspectos essencialmente estéticos:

Os escrúpulos estéticos de Lukács, que defendia com um rigor irretratável os princípios da “evocação sensível” e da “figuração” (*Gestaltung*) na literatura contra os defensores da “abstração” ou da “montagem” eram paralelos aos escrúpulos de seu pensamento político, segundo o qual o encontro com a realidade social não é possível a não ser impondo o estrito respeito a suas “mediações” (*Vermittlungen*) e reserva contra todo o sectarismo ou dogmatismo doutrinário. (*Ibid.*)

O paralelismo entre as concepções estéticas as idéias políticas das “Teses” é reconhecida pelo próprio Lukács. Nosso autor estabelece uma relação direta entre a sua concepção estética e literária, particularmente entre 1945 e 1949 – ou seja, numa situação política diversa dos anos trinta – e as idéias políticas das “Teses de Blum”. Mas é importante notar que Lukács atribui um sentido a essa relação que está ausente da apreensão que Tertulian apresenta nos textos abordados. Vejamos como o nosso autor compreende o papel das teses em sua transição ao marxismo e a relação com as idéias estéticas posteriores.

No Posfácio de 1967, Lukács analisa o significado das “Teses de Blum” em seu itinerário intelectual. Nas páginas de seu texto dedicadas a esse momento, nosso autor insiste, em primeiro lugar, no sentido de guinada de seu pensamento que as “Teses”

representaram e na convicção que tinha quanto à correção de sua análise e sua proposta, e lhes dirige algumas críticas menores:

Por mais marcante que tivesse sido para a minha evolução ulterior, o texto dessas teses de maneira nenhuma pode ser considerado hoje como um importante documento teórico. A minha exposição não era nem suficientemente concreta nem suficientemente firme nos seus princípios, o que era devido a eu ter atenuado e tratado de modo excessivamente geral muitos pormenores para melhor fazer aceitar o essencial do conteúdo. (LUKÁCS, 1974, p. 370)

Derrotadas no Segundo Congresso do PC húngaro como oportunistas, até mesmo escandalosas, Lukács foi obrigado a fazer uma autocrítica protocolar para manter-se no partido. Ao afirmar a falsidade dessa crítica, nosso autor afirma a verdadeira relevância das “Teses”, o seu sentido mais profundo:

A pouca sinceridade desta autocrítica é evidente: *a viragem fundamental na atitude que estava na base das minhas teses* (sem nelas investir, é certo, a forma mais adequada) passou a ser o fio condutor da minha atividade teórica e prática. (*Ibid.*, grifo nosso)

É nesse contexto, com o intuito de reiterar o caráter falso da autocrítica e a continuidade de perspectiva fundamental que regeu as “Teses” e passou a governar toda a sua produção teórica e postura prática, que Lukács menciona a vinculação dessas teses com a sua postura literária posterior:

Esboçar um resumo ultrapassaria o quadro destas considerações; mas, com o único fito de provar que se trata não de uma apreciação subjetiva do autor mas de fatos objetivos, cito aqui as observações de József Révai, datadas de 1950, onde o ideólogo-chefe do partido apresenta as minhas concepções literárias de então como consequência direta das “teses de Blum”: “Quem conheça a história do movimento comunista húngaro sabe que as *idéias literárias* que o camarada Lukács defendeu de 1945 a 1949 estão em ligação com as suas *idéias políticas*, bem mais antigas, que defendia no fim dos anos vinte, no que respeita à evolução política da Hungria e à estratégia do partido comunista”. (*Ibid.*)

Independente do que possa ter em mente o ideólogo-chefe do partido citado por Lukács, o objetivo do próprio Lukács com a citação dessa passagem se evidencia em seu contexto, e exclui toda possibilidade de vincular suas idéias literárias com a política específica da aliança de classe. Antes, refere-se à superação do pensamento marcado pelo “dualismo dos contrários” que predominou desde o pós-guerra até o fim dos anos vinte, particularmente, até as “Teses de Blum”. Essas teses representaram para Lukács o ponto de chegada de seu *aprendizado do marxismo*, e o ponto de partida de seu pensamento de maturidade. E isso porque, nessas teses, Lukács voltou-se a uma questão concreta importante não mais imbuído daqueles “dualismos”, dos preconceitos idealistas que nortearam *História e consciência de classe*, e assim pôde tratar o problema de maneira concreta, em suas particularidades objetivas. A importância das teses não está, portanto, em seu caráter *circunstancial* – a defesa da aliança antifascista

– mas em sua virada fundamental, a nova perspectiva que permite a abordagem concreta do problema específico. Vale citar a passagem, linhas abaixo do trecho anterior, em que Lukács justifica ter saltado da análise de *História e consciência de classe* às considerações sobre as teses, antes de apresentar a evolução entre esses dois momentos marcantes de sua trajetória:

A alteração que fiz na cronologia justifica-se pelo fato de o conteúdo teórico das teses de Blum ter constituído o término secreto da minha evolução, sem que eu, naturalmente, tivesse tido na altura o mínimo pressentimento disso. *Desde a altura em que, sobre uma questão concreta importante em que se recortavam os problemas e as determinações mais diversas, consegui superar esse conjunto complexo de dualismo dos contrários que caracterizavam o meu pensamento desde os últimos anos da guerra, os meus anos de aprendizagem do marxismo podiam considerar-se encerrados.* É esta evolução, da qual as teses de Blum constituem uma conclusão, que cabe agora esboçar, com base na minha produção teórica de então. Creio que uma vez determinado o ponto de chegada desta evolução, será mais fácil descrevê-la, sobretudo considerando que nessa época eu consagrava toda a minha energia às tarefas práticas do movimento húngaro e que a minha produção teórica se compunha essencialmente de trabalhos de circunstância. (*Ibid.*, p. 371, grifos nossos)

As especificidades da evolução que culmina nas “Teses de Blum” esboçadas por Lukács nas páginas seguintes não são de especial interesse ao nosso objeto; nosso autor expõe ali o seu caminho desde 1924 até a escrita das teses, passando pelas várias obras redigidas nesse período, que compõem o itinerário de superação do pensamento juvenil e apropriação do marxismo. Entretanto, é de especial interesse para nós a apresentação da *concepção* que Lukács alcançará superar durante esse itinerário da década de 1920. Vimos já, em linhas gerais, os principais aspectos do pensamento juvenil relativo à estética, pela exposição das idéias centrais de *A teoria do romance*. No entanto, e uma vez que o caminho intelectual de Lukács não pode ser pensado apenas com referência ao estético, a sua concepção juvenil superada no fim dos anos vinte, ainda conforme o nosso autor, é sintetizada da melhor forma pelas idéias presentes em *História e consciência de classe*. Essa obra é propriamente juvenil, mas já se caracteriza como pensamento de transição, porque encerra perspectivas opostas em luta: de uma parte, as posições características de seu período juvenil e, de outra parte, tendências ainda pouco desenvolvidas direcionadas à apreensão do marxismo. Nos termos do nosso autor:

Numa perspectiva bibliográfica, *História e Consciência de Classe* resume, portanto, e conclui, um período de minha evolução a partir dos últimos anos da guerra. É verdade que é uma conclusão que contém já, pelo menos em parte, tendências para a passagem a uma maior clareza, embora essas tendências não tivessem podido desenvolver-se nem expandir-se realmente. (*Ibid.*, p. 356)

Ainda imbuída de tendências contraditórias, Lukács afirma que é possível extrair um sentido geral unitário da obra. Apesar do ambiente marxista em que se insere e das oposições que encerra, esse sentido geral é centralmente contrário aos fundamentos

ontológicos e filosóficos de Marx. Essa é a razão pela qual pode ser avaliada com justiça como uma obra juvenil. Lukács escreve:

O que primeiro choca é que *História e Consciência de Classe* representa objetivamente (sem que isso de modo algum coincida com as intenções subjetivas do seu autor) no seio da história do marxismo, uma tendência que certamente oferece, tanto na sua motivação filosófica como nas suas conseqüências políticas, uma enorme diversidade, mas que, voluntária ou involuntariamente, vai dirigida contra os fundamentos da ontologia do marxismo. (*Ibid.*)

O afastamento da obra de 1923 com relação à concepção marxiana é, portanto, para o nosso autor, de ordem ontológica e fundamental. Com efeito, as diferenças recaem precisamente na consideração das categorias que caracterizam a originalidade do pensamento de Marx. Antes de apresentar as observações de Lukács sobre categorias marxianas essenciais ausentes de sua coletânea juvenil, convém referir brevemente e em sentido positivo ao seu fundamento filosófico verdadeiro. É certo que o posicionamento político ali expresso se distingue significativamente da postura adotada em *A teoria do romance*. Fundamentalmente, a perspectiva de superação das contradições capitalistas passa a centrar-se na consideração da consciência de classe do proletariado revolucionário, que apenas depois de 1917 começa a figurar nos escritos lukácsianos. Entretanto, o fundamento filosófico hegeliano da obra permanece intacto. É possível afirmar, com Lukács, que essa obra pertence ainda ao período juvenil caracterizado como idealismo objetivo. De acordo com Celso Frederico, nosso autor aplica o esquema lógico com o qual Hegel explica a relação sujeito-objeto à sua consideração da consciência de classe do proletariado revolucionário. Assim, Lukács mantém na obra de 1923 a identificação hegeliana de objetivação e alienação, que define, em Hegel, o necessário movimento ininterrupto pelo qual o sujeito se aliena no objeto, “que só encontra repouso no momento final em que ambos – sujeito e objeto – se identificam numa unidade mística.” (FREDERICO, 2005, p. 69) Essa identificação final, o ponto culminante do movimento do espírito, confunde-se com o processo histórico real, de modo que Hegel o reconhece, como procuramos apresentar acima, na realidade sócio-estatal moderna e no âmbito do pensamento filosófico que se desenvolve na modernidade. Ao aplicar esse esquema lógico à realidade social presente que pretende explicar, Lukács visualiza a mesma unidade final mística na consciência de classe do proletariado revolucionário. Entretanto, essa identificação carrega a contradição já presente nas soluções apresentadas em sua obra estética juvenil. Celso Frederico se baseia no Posfácio de 67 à reedição da obra para explicitá-la:

Lukács, em *História e consciência de classe*, transpondo esse esquema logicista para a vida social, encontrou na consciência de classe do proletariado revolucionário a identificação entre o processo histórico objetivo e a subjetividade humana. Mas, ao fazer isso, cancelou a própria existência objetiva da realidade, enfim totalmente “recuperada” pela consciência de classe. (FREDERICO, 2005, p. 69)

O próprio Lukács, no referido Posfácio, apresenta o hegelianismo de seu livro juvenil como uma tentativa de aplicar a metafísica hegeliana ao processo histórico social e à perspectiva da revolução proletária. Conforme o nosso autor, a coletânea de 1923 tem como “fundamento filosófico último /.../ o *sujeito-objeto idêntico realizando-se no processo histórico*” (*Ibid.*, p. 362, grifo nosso). Lukács explica que, em Hegel, o sujeito-objeto único se realiza na medida em que o espírito alcança consciência de si, e com isso põe um termo no contínuo processo de alienação (objetivação, exteriorização), retornando como sujeito e objeto de si mesmo ao seu próprio seio. Na *Fenomenologia do espírito*, contudo, esse processo se realiza “por via lógico-filosófica”. Em *História e consciência de classe*, o autor tem o intuito de atribuir a esse processo uma fundamentação tanto ontológica – no ser do proletariado – como sócio-histórica – no processo de aquisição de consciência de classe. Ao mesmo tempo, pretende conferir uma fundamentação filosófica à própria perspectiva da revolução proletária, de superação da sociedade de classes. Assim, nosso autor afirma em seu Posfácio crítico:

Assim, [parece que] Hegel assenta efetivamente os pés em terra: verifica-se que a construção lógico-metafísica de *A Fenomenologia do Espírito* encontrou uma realização ontologicamente autêntica no ser e na consciência do proletariado, o que parece, por sua vez, dar uma justificação filosófica à viragem histórica operada pelo proletariado: fundar com a sua revolução a sociedade sem classes, encerrar a pré-história da humanidade. (LUKÁCS, 1974, p. 363)

Nesse sentido, a concepção exposta na coletânea de 1923 parece sobrepujar, empregando o mesmo raciocínio hegeliano, o próprio fundamento metafísico de Hegel. Essa aparência, contudo, não espelha o conteúdo essencial da obra. Lukács continua:

Mas será na verdade o sujeito-objeto idêntico mais do que uma construção puramente metafísica? /.../ O proletariado como sujeito-objeto idêntico da história humana não é /.../ uma realização materialista que supera as construções intelectuais idealistas, é antes super-hegelianismo, é uma construção que visa objetivamente superar o próprio mestre, elevando-se ainda mais acima de toda a realidade. (*Ibid.*)

Isso porque, como se sabe, em Hegel a identidade de sujeito e objeto se baseia no fim da objetivação, uma vez que o objeto, considerado exteriorização da consciência, se recolhe à esfera espiritual – subjetiva – da qual descende. Essa identidade pressupõe, portanto, o fim da objetivação e de toda objetividade. *História e consciência de classe* parte desse mesmo princípio metafísico. Esse fim metafísico é necessário em Hegel e na obra do jovem Lukács, porque todo o processo de objetivação se confunde com o

processo de alienação. Como procuramos apresentar acima, essa falsa identificação é precisamente o que o contato com os *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844* vem a corrigir no pensamento de Lukács. Como nosso autor explicitará, objetivação e alienação são conceitos distintos e até mesmo opostos: a objetivação é fundamento ontológico do ser social, que se depreende da história concreta, ao passo que a alienação é consequência nefasta de um modo historicamente determinado de objetivação humana. A objetivação é o traço essencial que distingue o ser social dos demais seres meramente naturais, definindo a sua capacidade de autoconstrução prática, objetiva, de construção de seu mundo objetivo para si, bem como de sua subjetividade. Trata-se, precisamente, de sua determinação essencial, o trabalho. Assim, a objetivação não é uma determinação superável. Nos termos de Lukács:

Isso resulta diretamente da falsa identificação entre os conceitos fundamentais opostos, tantas vezes realçada, porque a objetivação, efetivamente, é, na vida social dos humanos, uma forma de externalização que não pode ser superada. Se nos dermos conta que, na práxis, sobretudo no próprio trabalho, há uma incessante objetivação, que toda a forma de expressão humana, incluindo a linguagem, objetiva os pensamentos e sentimentos humanos, etc., torna-se evidente que lidamos aqui com uma forma humana geral do comércio dos homens entre si. Enquanto tal, a objetivação não é, evidentemente, nem boa nem má: o que é certo é tanto objetivação quanto o que é errado, tanto o é a libertação como a servidão. (*Ibid.*, 364)

Ao contrário, a alienação social, objetiva e subjetiva, é consequência de uma forma social específica em que as forças essenciais dos homens são produzidas como forças opostas aos próprios indivíduos, de modo que todas as objetivações que constituem o desenvolvimento da essência humana separam-se dos indivíduos que as produziram e os oprimem como forças externas, deformadoras e desfiguradoras de seu ser. Lukács prossegue a passagem anterior:

A relação objetivamente social de alienação e todas as marcas subjetivas da alienação interior que são sua consequência necessária só surgem quando as formas objetivadas assumem na sociedade funções que põem a essência do homem em oposição ao seu ser, que oprimem, deformam, desfiguram etc./.../ Ora, em *História e Consciência de Classe* esta dualidade não era apercebida. (*Ibid.*)

Todos esses traços característicos de *História e consciência de classe* exprimem a oposição fundamental da obra com relação ao estatuto ontológico do pensamento de Marx. Além de explicitar o fundamento hegeliano de sua obra, particularmente pela identidade de alienação e objetivação, bem como pela utopia messiânica do sujeito-objeto idêntico na autoconsciência da classe proletária, Lukács aponta a ausência de lineamentos relacionados do pensamento marxiano que não são apenas centrais, mas definem também a sua superação do pensamento burguês em geral. Diretamente vinculado à distinção entre objetivação e alienação, nosso autor ressalta a concepção

sobre a natureza. Em *História e consciência de classe*, o caráter *materialista* da natureza é desconsiderado e, com isso, a própria atividade vital humana. A sociabilidade é entendida sem esse vínculo materialista essencial com a natureza que, por conseguinte, não aparece como fundamento definidor da vida humana. Lukács afirma:

O meu livro assume, quanto a essa questão, uma posição muito nítida: a natureza representa uma categoria social, afirma-se em várias passagens, e a concepção de conjunto é que só a consciência da sociedade e dos homens que nela vivem apresenta interesse filosófico. (*Ibid.*, p. 357)

Esse é um traço essencial que afasta a coletânea do jovem Lukács do pensamento marxiano que pretende alcançar. E determina também a medida em que sua obra de fato não conseguiu ultrapassar o cerne do pensamento burguês. Isso porque, para Lukács, a concepção materialista da natureza é um dos momentos centrais da superação marxiana do pensamento burguês. Em suas palavras:

Vê-se, por um lado, que é justamente a concepção materialista da natureza que marca a separação efetivamente radical entre a concepção burguesa e concepção socialista do mundo; que iludir esses problemas é debilitar as discussões filosóficas; que isso nos impede, por exemplo, de elaborar com rigor o conceito marxista da práxis. Por outro lado, essa aparente promoção metodológica das categorias societárias distorce suas verdadeiras funções epistemológicas, a sua particularidade especificamente marxista é enfraquecida, o seu real avanço sobre o pensamento burguês é muitas vezes inconscientemente escamoteado. (*Ibid.*)

Como consequência da desconsideração do caráter materialista da natureza, e também relacionado à concepção hegeliana da objetivação, o cerne da ontologia de Marx passa ao largo do desenvolvimento da obra. Trata-se da consideração da atividade fundante, o trabalho como intercâmbio entre sociedade e natureza. Assim, muito embora procure explicar “os fenômenos ideológicos a partir da sua base econômica”, a própria economia perde o seu elemento fundante. Nos termos de Lukács:

Mas a própria economia é empobrecida, visto que se elimina a sua categoria marxista fundamental, *o trabalho como mediador da troca orgânica entre a sociedade e a natureza*. (*Ibid.*, grifo nosso)

Alheia à natureza materialista do trabalho, como mediador da relação entre sociedade e natureza, a obra de 1923 não pode desenvolver a consideração marxiana sobre o trabalho como fator de desenvolvimento do homem. A ausência dessa concepção, que funda e perpassa toda a produção teórica de Marx e define a sua superação do idealismo burguês, bem como do materialismo mecânico, colabora para determinar a oposição do pensamento juvenil de Lukács com respeito ao estatuto ontológico da obra de Marx:

Que a objetividade ontológica da natureza, base ontológica dessa troca orgânica, por força desapareça, é coisa evidente; mas desaparece ao mesmo tempo esta interação que preside à troca entre o trabalho considerado de uma maneira autenticamente materialista e o desenvolvimento do homem no trabalho. (*Ibid.*, pp. 357-8)

Essa incompreensão não significa apenas um erro teórico, mas um erro que traz consequências diretamente práticas, uma vez que se refere às relações entre teoria e prática, ao entendimento das verdadeiras relações entre sujeito e objeto. O equívoco fundamental é, novamente, não assumir o fundamento ontológico do intercâmbio entre natureza e sociedade, sujeito e objeto, sintetizado pela atividade prática do trabalho. Assim, Lukács escreve:

Esses deslizes filosóficos são o preço do ponto de partida errôneo que *História e Consciência de Classe* adotou para a sua análise dos fenômenos econômicos: não o trabalho, mas estruturas complicadas de economia mercantil evoluída. Isso desde logo lhe impede elevar-se filosoficamente às questões decisivas, como sejam as relações entre a teoria e a práxis, o sujeito e o objeto. (*Ibid.*, p. 360)

Não apenas, pois, as análises da relação entre teoria e prática ficam comprometidas sem o seu fundamento ontológico, mas, evidentemente, também a perspectiva da prática revolucionária. Desde a década de 1930, nosso autor enfatiza a necessidade de avaliar corretamente a realidade, o que implica uma aproximação centrada em apreender objetivamente a sua concretude, para perspectivar uma ação verdadeiramente revolucionária. É esse, aliás, o sentido revolucionário que o próprio Lukács atribui às “Teses de Blum”, isto é, a capacidade de apreender a realidade concreta e formular a partir dessa compreensão uma postura possível e verdadeiramente revolucionária, em lugar de fundá-la nos princípios abstratos do ultra-esquerdismo sectário, por exemplo. Esses princípios abstratos, aparentemente revolucionários, conduziam, em verdade, como Lukács bem formulou a respeito da posição de Stalin (a social-democracia como “irmã gêmea” do fascismo) a uma postura anti-revolucionária, uma vez que, em nome daqueles princípios, abria mão de estabelecer a estratégia possível de combate à força ameaçadora e ascendente do fascismo. Aqui, a mesma questão está em jogo: ignorando a *materialidade* da natureza, que se estende ao trabalho como *atividade prática* e, por conseguinte, ignorando esse fundamento prático da economia capitalista, a própria perspectiva revolucionária perde seu fundamento econômico:

É essa a consequência natural da minha atitude metodológica fundamental. Dela resulta que os mais importantes pilares reais da concepção marxista do mundo desapareçam, e que a tentativa para extrair com a mais extrema radicalidade as consequências revolucionárias do marxismo perca forçosamente qualquer verdadeira justificação econômica. (*Ibid.*, p. 357)

Assim, por exemplo, em *História e consciência de classe* não há o reconhecimento de que a forma social do capital desenvolve objetivamente as forças produtivas humanas e, portanto, a própria riqueza da natureza humana; que significa o desenvolvimento das capacidades do homem e, por conseguinte, o incremento da

individualidade. E que, por sua condição intrinsecamente contraditória, favorece esse incremento à custa da maioria dos indivíduos e de certas classes humanas, a um tempo propiciando e obstaculizando o desenvolvimento e a liberdade dos indivíduos, mas dispondo as condições para o verdadeiro desenvolvimento individual tão logo sejam superados seus antagonismos inerentes. E que, assim, o capitalismo se apresenta como processo histórico necessário, mas que cumpre superar para alcançar tal desenvolvimento e liberdade. Lukács cita as *Teorias da mais-valia*:

A exploração capitalista perde o seu aspecto objetivamente revolucionário, e não se compreende que de “esta evolução das capacidades da espécie homem, embora começando por realizar-se à custa da maioria dos indivíduos e de certas classes humanas, acaba por quebrar esse antagonismo e coincidir com o desenvolvimento superior do indivíduo e que, portanto, o desenvolvimento superior da individualidade só se pode comprar pelo preço deste processo histórico em que o indivíduo é sacrificado”. (*Ibid.*, p. 358)

Apenas dessa perspectiva é possível compreender a distinção marxiana de objetivação e alienação. Ademais, sem a compreensão do fundamento prático do capitalismo, como de toda forma social, o próprio entendimento das contradições capitalistas acaba se perdendo no subjetivismo e no idealismo, como deve ocorrer a todo pensamento que não rompe com os princípios burgueses. Lembremos que para Lukács, como para Marx, esse rompimento parte sempre do reconhecimento da produção prática do mundo humano pelos próprios homens. Do mesmo modo, a perspectiva da revolução proletária, de superação efetiva e prática dessa forma social, não pode ter outro ponto de partida, sob pena de recair no subjetivismo e na abstração. Por essa razão, Lukács afirma sobre sua coletânea de 1923:

Isso confere involuntariamente um certo tom de subjetivismo dominante à descrição tanto das contradições do capitalismo como da revolução proletária. (*Ibid.*)

Assim, embora ultrapasse em sua forma o anticapitalismo romântico de *A teoria do romance*, particularmente pela centralidade do conceito de práxis e pelo reconhecimento da necessidade de superar o “caráter puramente contemplativo do pensamento burguês”, a ausência do fundamento na prática real – o trabalho – acaba por converter o conceito de práxis num conceito de contemplação idealista. Nos termos do nosso autor:

De uma forma que historicamente é compreensível, polemizando contra as concepções burguesas e oportunistas do movimento operário que exaltavam um conhecimento isolado da práxis, a minha polêmica (que, relativamente, tinha muita razão de ser) estava presa a um exagero e a uma sobrevalorização da contemplação. A crítica de Feuerbach por Marx reforçava ainda a minha atitude. Só que eu não notava que sem um fundamento na práxis real, no trabalho que é a sua forma original e seu modelo, o exagero do conceito de práxis iria necessariamente invertê-lo num conceito de contemplação idealista. (*Ibid.*)

A referência à crítica de Feuerbach é elucidativa da incompreensão que perpassava a obra de juventude de Lukács. Feuerbach foi o primeiro dos neo-hegelianos, entre os quais Marx se achava em sua juventude (pré-1843), a almejar uma crítica a Hegel da perspectiva materialista. Assim, sintetizado por “O ser é uno com a coisa que é”⁴³, o pensamento de Feuerbach seguia no sentido de afirmar que o verdadeiro ser das coisas coincide com as próprias coisas, e não se encontra numa esfera espiritual exterior. Voltava-se contra a idéia hegeliana do ser único e espiritualista, e assentava sua concepção na existência múltipla, material e objetiva dos seres. Entretanto, como Marx resume em sua “Primeira Tese ad Feuerbach”⁴⁴, embora compreenda os objetos como distintos do pensamento, Feuerbach os considera como meramente exteriores, inertes, mortos, à maneira dos empiristas. Assim, a objetividade é para ele um conjunto de dados mortos que se relaciona com os sujeitos apenas como objetos do conhecimento e da intuição – também à maneira dos empiristas, embora se trate para ele da apreensão das coisas em si, não apenas como fenômenos ou aparências. Desse modo, desconsidera, por um lado, que todo o mundo humano objetivo é produto da atividade humana, e portanto não se constitui como mera exterioridade, mas contém em si a subjetividade produtora; como, por outro lado, ignora a prática como atividade legítima e fundante do ser dos homens. Nesse sentido, aproxima-se do idealismo que pretende refutar, uma vez que, para ele, conta como atividade humana legítima somente a atividade do pensamento, a atividade espiritual. Tanto para o materialismo mecânico, ao qual Feuerbach se afilia, como para o idealismo, o ser humano só é ativo espiritualmente. Feuerbach entrevê a materialidade dos seres, mas não a atividade material sensível que os constitui; entrevê o caráter ativo dos homens, mas não como atividade material, sensível. Por essa razão, como afirma Marx, não pôde compreender a “importância da atividade ‘revolucionária’, ‘prático-crítica’”.

⁴³ Nossa breve apresentação sobre Feuerbach e a crítica de Marx é fundada em CHASIN, J. “Marx – Estatuto ontológico e resolução metodológica”, *op. cit.*

⁴⁴ “A falta capital de todo materialismo até agora (inclusive o de Feuerbach) é que a coisa concreta, a efetividade, o sensível é captado apenas sob a forma de objeto ou de intuição; não, porém, como *atividade humana sensível, prática*, não como forma subjetiva. Eis porque, em oposição ao materialismo, o aspecto *ativo* foi desenvolvido de maneira abstrata pelo idealismo, que, naturalmente, desconhece a atividade efetiva, sensível, como tal. Feuerbach quer objetos sensíveis – realmente distintos dos objetos do pensamento: mas não apreende a própria atividade humana como atividade *objetiva*. Por isso, em *A Essência do Cristianismo*, considera apenas o comportamento teórico como o autenticamente humano, enquanto a prática só é apreciada e fixada em sua forma fenomênica judaica e suja. Eis por que não compreende a importância da atividade ‘revolucionária’, ‘prático-crítica’”. (MARX, K. “Teses ad Feuerbach”, in MARX, K. e ENGELS, F. *A ideologia alemã (Feuerbach)*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.)

Ora, a crítica de Marx, que enfatiza a produção humana prática da objetividade, conduziu o jovem Lukács a sobrevalorizar a contemplação. Novamente, percebemos que a ausência do entendimento do trabalho como atividade fundante o fez recair no erro que aproxima o próprio Feuerbach do idealismo, e prosseguir considerando o caráter ativo como apenas espiritual. Imerso nessa perspectiva essencialmente idealista, a compreensão da práxis revolucionária não pode deixar de assumir uma forma abstrata e idealista, e no caso do jovem Lukács, ultra-esquerdista e messiânica. Lukács escreve:

A concepção da práxis revolucionária reveste assim, neste livro, uma forma verdadeiramente exaltada que correspondia ao utopismo messiânico do comunismo de esquerda, mas não à verdadeira doutrina de Marx. (*Ibid.*)

Em “Trata-se do realismo!”, nosso autor comenta a oposição entre a intenção revolucionária e o resultado objetivo da obra em termos bem mais severos (tal como fizera também com respeito à sua *Teoria do romance*). Aqui, é ainda interessante observar a ênfase na incompreensão do momento histórico concreto, que será um aspecto fundamental da superação de seu pensamento de juventude pelas “Teses de Blum”:

1922: estado de excitação, cheio de impaciência revolucionária. Ainda ouço à minha volta o zunir das balas da guerra vermelha contra os imperialistas, ainda treme em mim a agitação da ilegalidade na Hungria; *nenhuma fibra do meu ser quer aceitar o fato de que a primeira grande onda revolucionária já passou, que a vontade revolucionária decidida da vanguarda comunista não está em condições de derrubar o capitalismo*. Portanto, base subjetiva: impaciência revolucionária. Resultado objetivo: a obra História e consciência de classe – reacionária em razão de seu idealismo, de sua concepção deficiente da teoria do reflexo de sua negação da dialética da natureza etc. (*TRE*, p. 221, grifo nosso)

É nesse sentido que deve ser entendido o caráter de superação do pensamento juvenil atribuído às “Teses de Blum”. Trata-se da relação entre a superação dos dualismos idealistas e do sectarismo ultra-esquerdista que advém da natureza utópica do revolucionarismo. De um lado, trata-se da relação entre a compreensão da superação marxista do pensamento burguês – ainda pouco desenvolvida e que passará por aprofundamentos e mudanças ao longo da vida de Lukács –, essencialmente definida pela descoberta da objetividade como traço primário de todas as coisas e da objetivação como determinação perene do desenvolvimento humano. E, de outro lado, trata-se também da capacidade de ultrapassar o sectarismo esquerdista, o messianismo revolucionário na aproximação a um objeto concreto. Um dos pilares dessa relação é o respeito à tessitura própria do objeto. No processo de aprendizado do marxismo, em que a priorização do objeto sobrepuja os preconceitos idealistas, a apreensão teórica dos textos de Marx – a descoberta dos *Manuscritos de 44* – caminha ao lado da apreensão

prática da objetividade, do aprendizado provindo da necessidade de assumir posturas práticas condizentes com a realidade objetiva presente.

O próprio Lukács expressa a relação entre as descobertas possibilitadas pela leitura dos *Manuscritos* e a sua disposição íntima para a apropriação dessas idéias novas, que provieram de um desenvolvimento imposto pela própria vida prática. Assim, enquanto teoricamente tomado pela concepção dualista e pelas perspectivas sectárias, a exigência de posições práticas impulsionava contra essas mesmas idéias teóricas. Nosso autor descreve particularmente a contradição entre os seus posicionamentos diante da situação internacional do movimento socialista e as posturas que o cenário húngaro impunham:

É precisamente aqui que o dualismo das minhas concepções de então, tanto políticas como filosóficas, se exprime de modo flagrante. Se, na vida internacional, toda a paixão intelectual do meu messianismo podia expandir-se livremente, o movimento comunista que a pouco e pouco se organizava na Hungria colocava-me perante decisões cujas conseqüências gerais e pessoais me era necessário medir continuamente, a longo prazo e no imediato, para delas fazer pontos de partida para novas decisões. Já me encontrava naturalmente nessa situação durante a república dos conselhos. E a necessidade de não orientar meu pensamento unicamente em relação às perspectivas messiânicas impuseram-me então também várias decisões realistas, tanto no comissariado da instrução como no departamento cuja direção política me pertencia. Mas o confronto com os fatos, a obrigação de procurar o que Lenine chamava “o elo seguinte da cadeia” eram agora incomparavelmente mais imediatos e mais intensos do que jamais se me afigurara na minha existência. (*Ibid.*, pp. 354-5)

E como conseqüência, a contradição entre a perspectiva messiânica e sectária, que permeava livremente as posições de Lukács quanto ao movimento internacional, e a exigência de posturas práticas no contexto húngaro conduziu a um desenvolvimento *teórico* oposto ao seu fundamento messiânico mais geral, ainda que com relação a temas e problemas mais pontuais e menos universais. A oposição teórica das duas concepções que convivem em Lukács nesse período se define primordialmente pela distinção de pontos de partida e prioridade. Quando desafiado pela realidade objetiva e pela necessidade de tomar uma posição, a própria realidade se impõe como ponto de partida da análise, com as determinações que lhe são inerentes, de modo que as posturas idealistas e messiânicas perdem seu papel de fio condutor. A priorização da objetividade que resulta no abandono do utopismo revolucionário ao mesmo tempo acarreta e provém de uma aproximação à realidade que não se contenta com a observação dos fatos imediatos, mas busca as determinações mais essenciais que explicam a imediatez dos fatos e possibilitam prever conseqüências da adoção de posturas diversas. Consiste na aproximação que busca mediações, determinações e traços

característicos essenciais que a definem, e não apenas seus elementos mais aparentes.

Nosso autor o afirma em seguida:

Estas posições deveriam ter em conta situações e tendências objetivas: se quisesse, portanto, chegar a uma decisão que assentasse em princípios corretos nunca deveria considerar apenas os fatos imediatos, mas levar a cabo um esforço constante para descobrir as mediações longínquas, muitas vezes ocultas, que haviam levado a essa situação e, sobretudo, a tentar prever as que provavelmente daí resultariam, determinando a prática posterior. A própria vida me ditava, portanto, neste ponto, um comportamento intelectual muitas vezes em oposição com o meu messianismo revolucionário idealista e utópico. (Ibid., p. 355, grifos nossos)

Esse processo, que Lukács atravessou durante toda a década de 1920, culminou na escrita das “Teses de Blum”, um documento em que a postura messiânica já não cumpre nenhum papel, e a objetividade concreta pode ser apreendida e avaliada em sua tessitura própria, já que constitui o ponto de partida e a finalidade da análise, não mais embaçada pelos preconceitos idealistas. Não seria inexato afirmar que essa perspectiva possibilita apreender a objetividade com justiça e verdade, porque para o pensamento marxista que Lukács começa a apreender aqui o critério de verificação de toda teoria é sempre prático. Assim, embora a correção das análises do momento histórico específico, bem como das propostas – que vieram a ser confirmadas anos depois pelo próprio desenvolvimento histórico – seja central para a posição que Lukács atribui às teses, a sua relevância para a transição ao marxismo não reside na natureza específica da análise e das propostas, mas na perspectiva que as conduziu. É o que permite ao nosso autor afirmar simultaneamente, com respeito às teses, a sua condição de marco da transição ao marxismo e a sua pouca importância como documento teórico. A importância é atribuída à capacidade de priorizar e apropriar-se da objetividade em seu caráter *concreto, mediado*, o que só foi possível pela superação dos dualismos idealistas e do sectarismo esquerdista. Apenas nessa condição podemos defini-las, com Lukács, como o seu primeiro texto fundado em concepções marxianas.

Para o nosso autor, a transição para o marxismo tem um sentido que ultrapassa as fronteiras meramente teóricas e alcança um significado muito mais profundo, *teórico-prático*. O aprendizado do marxismo, em cujo processo os princípios do pensamento burguês – particularmente em seu viés idealista a que Lukács se afiliava, uma vez que sempre se opôs ao materialismo mecânico – foram paulatinamente ultrapassados, significou para Lukács uma mudança de postura teórico-prática diante dos problemas humanos. E nosso autor o expressa da maneira mais clara: trata-se da passagem de uma classe social à outra que é sua adversária específica, da passagem da perspectiva burguesa à perspectiva proletária. Todo o processo de aprendizado do marxismo levado

a cabo durante os anos vinte equivale ao processo da passagem de uma classe social a outra, que tem como cerne a aquisição da perspectiva *concreta* de superação da forma social do capital e a conseguinte emancipação humana. No início de seu Posfácio de 1967, quando introduz a sua crítica a *História e consciência de classe* e a mudança de perspectiva em que culminou seu desenvolvimento ao longo dos anos vinte, Lukács expressa essa idéia com todas as letras: “A passagem de uma classe para a que é sua adversária específica é um processo muito mais complicado” (*Ibid.*, p. 351, grifo nosso).

O processo que culmina na transição para a perspectiva de classe proletária (ao marxismo) e que traz nova compreensão sobre o estatuto ontológico do ser social e uma perspectiva filosófica muito bem determinada para a aproximação aos diversos objetos, centrada no concreto, encerra as contradições próprias de um processo desse tipo, ainda mais considerando que se realizou em plena crise mundial. A obra que caracteriza da maneira mais precisa esse processo não poderia deixar de conter essas mesmas contradições. Assim, nosso autor afirma que *História e consciência de classe* é permeada por tendências de pensamento opostas e se, em seu sentido geral, contradiz a ontologia marxiana, nem por isso deixa de expressar acertos pontuais.⁴⁵ Além disso, em favor da obra, Lukács pontua que ela reflete as tendências opostas do próprio período histórico, que também se definia como um período de crise e de transição. Nesse sentido, o livro é representativo das posições de uma época, apesar de não trazer exames apropriados dessas tendências. Nas palavras do autor:

Um grande período de transição, à escala da história universal, procurava então a sua expressão teórica. Quando uma teoria exprimia, não por certo a essência objetiva desta grande crise, mas simplesmente uma tomada de posição típica face aos problemas fundamentais por ela levantados, podia adquirir historicamente uma certa importância. E hoje, creio que foi isso que se passou com *História e Consciência de Classe*. (*Ibid.*, p. 365)

É, pois, uma obra, que reflete um período histórico de crise e transição, ainda que não o explique. E reflete também, como obra de transição de Lukács, as tendências opostas em meios às quais nosso autor se esforçava por apreender o marxismo e assim passar de uma classe social a outra. São expressivas as palavras com que ele descreve essa passagem que determinou seu recomeço teórico e a entrada na maturidade. Síntese da trajetória dos anos vinte, cujo processo só pode ser explicado pelo fim, retomamos as palavras que tomamos como epígrafe deste primeiro capítulo:

⁴⁵ Para alguns desses acertos, ver “Posfácio de 1967”, *op. cit.*, pp. 365-367.

Fausto tem realmente duas almas no seu peito; por que é que um homem, ainda por cima normal, não teria o direito de ter em si várias tendências intelectuais contraditórias, quando, em plena crise mundial, se prepara para passar de uma classe social para outra? (*Ibid.*, p. 350)

A nova perspectiva de classe que se estabelece com o fim do aprendizado do marxismo e o início da maturidade de Lukács, e que trazem “as inflexões pronunciadas à ontologia”, para empregar os termos de Chasin, é o verdadeiro vínculo que existe entre as “Teses de Blum” e as posturas literárias assumidas desde o princípio dos anos trinta. Por todas as razões expostas, não há nada mais distante do verdadeiro teor do vínculo que o próprio Lukács estabelece entre as teses e as posturas literárias do que a “política conciliatória” proposta por Mittenzwei. O que verificamos pela argumentação que nosso autor apresenta em plena maturidade, e que se confirmará ao longo da dissertação pela análise dos textos estético-literários, é o oposto diametral. A política sectária, bem como a literatura sectária de propaganda direta, é entendida por Lukács como fundada em princípios ainda burgueses. A verdadeira tomada de posição pela classe proletária e pelo marxismo conduz ao abandono do sectarismo. Se as teses de Blum propuseram aliança de classe, cuja adequação para o momento histórico específico não apenas foi aceita pelo próprio Mittenzwei, como também confirmada objetivamente nos anos subseqüentes, foi apenas porque alcançou a apreensão concreta e mediada da realidade que somente a mudança de perspectiva de classe poderia proporcionar. Mas, a fim de refutar a crítica de Lukács à arte “nova”, acaba por distorcer o significado das teses e da concepção literária dos anos trinta: no momento em que Lukács assume de fato e concretamente a perspectiva socialista, o discípulo de Brecht enxerga o abandono do socialismo e a defesa da conciliação com a burguesia.⁴⁶

A atribuição de motivos diretamente políticos e táticos às análises literárias aparece em outros estudiosos do revolucionário húngaro. Ecoa também, para citar um

⁴⁶ Em seu *Diário de Trabalho (1939-1941)*, Brecht critica diretamente, em 1938, o texto de Lukács “Marx e o problema da decadência ideológica”. Ali, estabelece a relação entre a perspectiva lukácsiana do realismo e a defesa da frente popular, como se a sua defesa estética tivesse como motor a conciliação com a burguesia. Tem o intuito de criticar o realismo como conformação artística da realidade e propor que a explicitação de uma idéia revolucionária é necessária (defesa da arte de tendência). É sintomático que Brecht mantenha, ainda em 1938, o esquerdismo que o opõe à frente popular. Tal como Mittenzwei, sequer menciona as questões centrais que movem a defesa de Lukács, a centralidade da ação como exigência para a realização da missão desfetichizadora da arte. Vale citar a passagem do *Diário* em que a idéia do seu discípulo encontra corroboração: “Tudo o que tem a fazer ‘é dar à realidade, adequadamente percebida e vivenciada, prioridade sobre visões de mundo aceitas e preconceitos recebidos na modelagem de seu material’. Já que Balzac e Tolstoi fizeram isto, refletem a realidade. Todos os Chokhlov e os Thomas Manns estão assim justificados, eles refletem o mundo... Não há contradição entre os realistas burgueses e os realistas proletários (uma olhadela em Chokhlov parece de fato corroborar isto), nem presumivelmente entre a burguesia e o próprio proletariado; como poderia haver, sob a bandeira da frente popular?” (BRECHT, B. *Diário de trabalho – Vol. I – 1938-1941*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 6).

exemplo, na introdução de Leandro Konder ao pensamento de Lukács⁴⁷, em que examina esse período de sua produção. Konder afirma:

As idéias defendidas (e derrotadas) nas *Teses de Blum* reapareciam nas polêmicas berlinenses. Lukács se empenha em evitar que a vanguarda revolucionária do proletariado se deixe isolar; preocupa-se com o pleno aproveitamento de todas as alianças possíveis com as forças humanistas e democráticas. Sua defesa da herança “clássica” da cultura burguesa progressista do passado é tanto mais veemente quanto mais ele está convencido da importância do apoio das correntes políticas burguesas antifascistas a uma *frente* capaz de deter a ascensão da direita. (KONDER, 1980, p. 67)

Tudo se passa como se a concepção estética de Lukács fosse movida por um senso político de oportunidade, já que constituiria uma *justificativa estética* de sua proposta político-estratégica num momento singular da história. Mas, embora cite com simpatia as objeções de Brecht e de seu discípulo Mittenzwei, Konder não deixa de defender que as posições *políticas* de Lukács eram corretas, bem como a sua crítica contumaz à literatura proletário-revolucionária, no campo *cultural*. Quando aborda essa questão, Konder apresenta as verdadeiras razões da crítica de Lukács à literatura “proletária”: o esquematismo e pobreza das obras, o voluntarismo de seus autores que, idealizando a classe operária e a revolução, recusavam-se a abordar seus limites e dificuldades, por sua incapacidade de perceber “as deformações que o capitalismo alemão acarretara à sociedade”. Nesse sentido, ele concorda com as definições de Lukács no plano cultural. Entretanto, a vinculação direta da postura política e literária, o entendimento de que a produção estético-literária servia de substituto da atividade política direta, da qual nosso autor fora excluído, e constituía para ele um campo de luta *indiretamente* política, conduz Konder àquela simplificação, de modo que não se destaca o sentido mais profundo do pensamento estético-literário de Lukács (que, ademais, sobreviverá a essa situação política específica e alcançará cada vez mais concretude ao longo da vida do nosso autor).

A posição de Tertulian, como afirmamos acima, faz muito mais justiça aos escritos do revolucionário húngaro e alcança, nesse ponto específico, uma compreensão mais complexa e profunda da questão. O vínculo que ele estabelece entre a antinomia fascismo e antifascismo e as idéias literárias assumidas no início da década de 1930 é centrado na idéia da *mediação*. Essa idéia constitui um desenvolvimento central que adquire contornos cada vez mais concretos a partir da guinada marxista. O próprio Lukács o afirma quando insiste que a prática requer que se vá além da imediatez

⁴⁷ KONDER, L. *Lukács*. Coleção Fontes do Pensamento Político – Vol. 1. Porto Alegre: L&PM Editores, 1980.

dos fatos e da abstração dogmática a fim de alcançar as mediações da objetividade, até as mais longínquas, essenciais. Essa compreensão de fato será estendida, na obra madura, às análises de toda espécie de objetos, seja o exame da realidade num momento específico, seja a análise de objetos literários e estéticos ou filosóficos. Além da própria idéia da mediação, necessária para apropriação do concreto, Tertulian apreende e explicita outros aspectos importantes das idéias políticas e literárias de Lukács. Assim, como expusemos acima, a mediação necessária para entender a realidade de fins da década de 1920 e início dos anos trinta e propor uma postura prática, que, ademais, a rigidez do esquerdismo sectário o impedia de perceber, era a ameaça fascista e a necessária união de forças para combatê-la, cuja bandeira não podia ser imediatamente o socialismo, mas o humanismo. Da mesma forma, observamos a coerência da apreensão de Tertulian a respeito da crítica lukácsiana da literatura de propaganda direta. O pensador romeno refere-se, citando *O romance histórico*, à repulsa de Lukács à pobreza e rigidez dos retratos da literatura de propaganda e a preferência pela riqueza subjetiva que Gorki é capaz de configurar. Essa “preferência” adivinha da apreensão sobre a diferença fundamental entre a expressão de uma idéia pelo discurso e a figuração verdadeiramente artística da realidade. Tertulian escreve:

A intolerância ao sociologismo vulgar e à confusão que instaura entre a “ideologia discursiva” e a representação do mundo que resulta da criação artística tem uma dupla motivação: a repulsa que Lukács experimentava por toda alteração da imanência e da organicidade histórica (o sectarismo político em suas diversas formas, mas igualmente o oportunismo liberal) e por toda alteração da imanência artística pelo “tesismo”, ou ideologismo, a que se acrescentava a pouca apreciação que tinha pelos “quadros em preto e branco dos escritores agitadores (*die Agitka Dichter*), aos quais a crítica opunha “a apresentação por Máximo Gorki das tragédias *interiores* dos melhores representantes da classe capitalista”. (TERTULIAN, pp. 170-1)

Tertulian enfatiza aqui a conexão entre as duas críticas. Lukács toma a seu encargo refutar o sectarismo esquerdista tanto nas propostas políticas como nas realizações literárias. Como a passagem explicita, trata-se, no caso do sectarismo, da imposição de uma ideologia ou “tese” que permeia e conduz a criação artística, alterando a imanência histórica, ou da realidade, e a imanência artística. Essa alteração significa a ausência da vida, do concreto, das mediações, que distorcem tanto a realidade retratada, simplificando-a em suas determinações mais imediatas, quanto a própria criação a artística, que assume os ares de um discurso ideológico. O termo “quadros em preto e branco” não deixa dúvidas. Esses quadros carecem das mediações da objetividade concreta, na qual a subjetividade desempenha papel fundamental. Entretanto, não podemos deixar de observar que o papel da aproximação à concepção

marxista do primado da objetividade e da objetivação na guinada de Lukács não aparece nas discussões que abordamos do pensador romeno. O sentido da guinada apresentado no Posfácio de 67, qual seja, o de passar de uma classe social a outra, como fundamento da apreensão do concreto não é tematizada. Com isso, o significado que Lukács atribui às mediações, como *determinações concretas*, também não é salientado.

A refutação do sectarismo na literatura tem como motor o fato de não configurar a objetividade concreta. A crítica de Lukács se aproxima, aqui, da crítica à manipulação arbitrária dos personagens e do enredo pela subjetividade do autor; à afirmação de que a perspectiva revolucionária deve emergir do próprio desenvolvimento da figuração, não inserir-se de fora como opinião do autor. Por trás da refutação à arte de propaganda direta, encontramos o cerne da posição estética de Lukács a partir dos anos trinta: o entendimento da arte como reflexo da realidade, da objetividade intensiva e, como veremos, do partidarismo objetivo das obras realistas. Esse sentido profundo da guinada marxista de Lukács, com a qual as mediações presentes na objetividade concreta adquirem relevância, tanto na análise da realidade social como das obras artísticas, não é salientado no vínculo proposto por Tertulian. Em seu texto, a ligação entre a postura política e estética é estabelecida pelo conteúdo imediato das teses, uma vez que se funda na consciência democrática antifascista e no humanismo como *ethos*. Atribuindo-lhes esse conteúdo específico, as mediações são compreendidas como *meio-termo*.

Essa identificação se evidencia em uma passagem de outro ensaio de Tertulian publicado na obra citada acima. Ao examinar “A evolução do pensamento de Georg Lukács”⁴⁸, Tertulian avalia o próprio significado das “Teses de Blum”: percebendo a impossibilidade de instaurar uma ditadura proletária dos soviets, Lukács propunha uma república democrática dos operários e dos camponeses, baseada na coalizão de todas as forças de esquerda. Assim, ultrapassa o dualismo de seu pensamento de juventude:

É suficiente o enunciado das idéias para demonstrar que o antigo dualismo entre o revolucionarismo com traços de extrema esquerda e as exigências realistas da luta política estava definitivamente ultrapassado: Lukács tinha finalmente descoberto um *meio-termo* com o qual iria, a partir daí, desenvolver-se toda a sua atividade. (TERTULIAN, 2008, p. 46, grifo nosso)

Em seguida, contudo, o pensador romeno, enfatizando o caráter realista da proposição de Lukács, acrescenta dois desenvolvimentos: em primeiro lugar, generaliza a proposta das teses na preconização de uma “via democrática para revolução”; em segundo lugar,

⁴⁸ In TERTULIAN, N. *Georg Lukács: Etapas de seu pensamento estético*, op. cit.

vincula essa perspectiva democrática ao impulso de estabelecer uma ligação autêntica entre a cultura do passado e a cultura socialista do presente:

O que nos parece interessante sublinhar, aqui, é que a descoberta de tal meio-termo, preconizando uma via democrática para a realização da revolução, equivalia à adequação *do fim* a toda a complexidade das mediações do real. Nessas teses, encontrava-se, em germe, a intolerância que Lukács iria manifestar, a partir de então, diante de todo dogmatismo ou todo sectarismo (compreendido aí o programa de uma cultura “puramente proletária”) e sua vontade de estabelecer uma ponte durável entre a cultura do passado e a cultura autenticamente democrática ou socialista do presente. (*Ibid.*)

Nossa exposição anterior deve ser suficiente para justificar a posição que reiteramos aqui: nem a via democrática se tornou para Lukács uma proposta universal com respeito aos encaminhamentos da revolução, nem tampouco é possível afirmar que as idéias estéticas dos anos trinta se fundam na perspectiva de estabelecer uma ligação durável entre a cultura burguesa progressista e a cultura socialista. Além disso, vimos que as mediações têm para Lukács o significado de conjunto de *determinações concretas*, não meios-terminos entre posturas opostas. A aliança democrática e o humanismo são entendidos como bandeiras necessárias à luta contra o fascismo, mas não substituem como termos médios a perspectiva proletária da revolução. Apenas na circunstância histórica específica é possível afirmar que o humanismo é para Lukács “o ponto de Arquimedes das várias camadas populares”, mas não como princípio geral de sua concepção.

Tampouco o *ethos* humanista constitui um termo médio para a conciliação da literatura burguesa e proletária. Lukács encontrará um sentido comum pertencente à produção literária burguesa e à produção literária fundada na perspectiva proletária, que se define e explicita conforme nosso autor se aproxima da teoria do *realismo* na arte. É a perspectiva do realismo que o fará aceitar produções literárias que partem de perspectivas tão distintas, e refutar outras que, aparentemente, partem de uma perspectiva teórica ou política adequada. O realismo é entendido não escola ou forma, mas como aproximação literária fundada na prioridade da objetividade concreta e da objetivação. O humanismo aparece na proposta estratégica das “Teses” como a bandeira comum da aliança de classes contra o fascismo. Nas análises literárias, contudo, o humanismo emerge como perspectiva *suficiente*, por parte do escritor, para a apreensão da objetividade concreta, ainda que certos laços com o pensamento burguês não tenham sido rompidos. Mais uma vez, a discussão do humanismo, no âmbito estético, adquire relevância em função do princípio fundamental do realismo, a exigência da configuração da objetividade concreta. Num texto de 1955 em que analisa as obras de

Thomas Mann, intitulado “O estilo lúdico”⁴⁹, Lukács defende que a perspectiva de futuro, ainda que não reconhecidamente socialista, possibilita a aproximação crítica necessária para apreender artisticamente a realidade objetiva em suas próprias determinações. A fim de advogar a superioridade de Thomas Mann com relação aos seus contemporâneos modernistas, particularmente no que concerne ao tema da subjetividade moderna, nosso autor assevera a importância da perspectiva de futuro para a apropriação concreta do objeto. Enquanto os modernistas, ao tomarem o tema da subjetividade moderna, recaem no subjetivismo precisamente em virtude da ausência dessa perspectiva, Thomas Mann é capaz de tomar a subjetividade como tema e apreendê-la em suas determinações próprias, *como subjetividade*; entende-a, portanto, na relação determinativa com a objetividade, com as leis objetivas e históricas que a conformam. Assim, o tema da subjetividade não se transforma em um princípio, não se deturpa em subjetivismo. E a razão disso é encontrada na presença de uma perspectiva de futuro que, se não é socialista, abraça o humanismo. Nesse sentido, a perspectiva de futuro aparece como condição do reflexo da objetividade concreta, como perspectiva que o permite escapar da distorção subjetivista da realidade:

Em primeiro lugar, os modernistas escrevem sem nenhuma espécie de perspectiva sobre o futuro da humanidade. Thomas Mann tem uma perspectiva: que o socialismo é inevitável (o que ele não acredita) para que a humanidade não seja engolida pela barbárie. É certo que se trata de uma perspectiva abstrata que, por um lado, diz pouco ou nada sobre a natureza do socialismo e, por outro, deixa intocado os problemas da transição da sociedade presente à futura. Por conseguinte, no mundo artístico de Mann, não pode haver manifestação dessa transição em termos humanos. Entretanto, a mera existência de uma perspectiva cria condições e possibilidades de tratamento do presente que não existiriam sem uma perspectiva. Em segundo lugar, pois, se Thomas Mann toma por tema o subjetivismo do período imperialista, que ele sente como típico e próximo dele, trata-o como *tema*, nunca como um *princípio*. A subjetividade moderna ocupa um lugar central na sua obra, mas é mostrada *como* subjetividade. É confrontada por um mundo exterior que se move de acordo com leis objetivas independentes, e com a qual é forçada continuamente a estabelecer contato; ela é situada num ambiente histórico apropriado que lhe confere o escopo para se desenvolver. As categorias estruturais do mundo exterior não são determinadas pela subjetividade, mas, ao contrário, determinam-na e à sua natureza, crescimento, desenvolvimento. Numa palavra, Thomas Mann faz o que seus contemporâneos não alcançam realizar: atribui à subjetividade o lugar que lhe é apropriado em seu retrato da sociedade atual. (LUKÁCS, 1965, p. 105)

Optamos por citar uma passagem tão longa pela clareza com que expõe o sentido do humanismo no campo literário. Não voltaremos a esse texto na dissertação, já que se trata de um escrito da década de cinquenta, mas os temas suscitados neste capítulo serão abordados ao longo do trabalho na medida em que aparecem nos textos examinados dos

⁴⁹ “The Playful Style”, in LUKÁCS, G. *Essays on Thomas Mann*. Nova York: The Universal Library, 1965. Trad. Stanley Mitchell. (Citado em tradução nossa).

anos trinta. Nesse período, como veremos, a discussão da subjetividade autoral terá uma posição destacada e será interessante observar o estágio do pensamento de Lukács a esse respeito. Aqui, basta-nos essa passagem para indicar esse sentido da evolução do pensamento de Lukács.

Procuraremos desenvolver o processo de aquisição de Lukács da teoria do realismo. Nesse processo, a questão da ação constitui um eixo central, e norteará o encaminhamento do nosso trabalho, tanto por sua centralidade na teoria do realismo artístico, como por constituir o elemento que vincula da maneira mais direta e natural a evolução estética do pensamento de Lukács à sua apreensão da práxis e aproximação ao marxismo. Tal como apresentado aqui, esse conjunto de temas reflete em várias passagens um estágio mais desenvolvido do pensamento de Lukács, uma vez que, nessas passagens, baseamo-nos em textos de plena maturidade. É evidente que toda a discussão apresentada no Posfácio de 1967 conta com mais de trinta anos de desenvolvimento. A tematização da materialidade da natureza e da atividade humana prática como fundamentos ontológicos da existência e desenvolvimento humano, por exemplo, constitui uma apreensão de plena maturidade. No entanto, não deixa de ser elucidativo apontar já o patamar superior que essas discussões alcançam nos últimos estágios da maturidade, porque é esse o parâmetro mais adequado para analisar os períodos anteriores do percurso intelectual do nosso autor.

Buscaremos apresentar ao longo da dissertação alguns aspectos da evolução dos temas propostos no interior da década de trinta enfocando a concepção estética. Procuraremos compreender, de maneira interligada, a evolução do pensamento de Lukács no campo da estética e no sentido da apreensão da questão da atividade prática fundante autoconstrutora da humanidade – que constitui a descoberta pela qual Marx supera o pensamento moderno e o fundamento e cerne de sua obra. Essa interligação não é artificial. Se, por um lado, a apreensão de Marx conduz a uma guinada na compreensão estético-literária do nosso autor, por outro, os avanços no campo da estética significarão apreensões essenciais em torno do cerne do pensamento marxiano, mesmo que não sejam anunciadas em termos filosóficos gerais. Aspectos dessa relação emergem já com clareza nas discussões apresentadas. A prioridade da objetividade, suscitada com a leitura dos recém-descobertos *Manuscritos de Paris*, e a defesa da objetividade do reflexo artístico indicam essa ligação; a ênfase no concreto também perpassa os dois campos de discussão; igualmente, o entendimento da objetivação como condição *perene* da existência humana e a centralidade da ação na literatura realista –

como elemento que desvenda o mundo como produção humana e assim desafia a fetichização – apresentam a mesma ligação orgânica indissociável.

Nos escritos desse decênio, os temas assumem formas bastante diversas das que tomaram neste capítulo inicial. Trata-se de textos estético-literários, mas que têm a finalidade de desenvolver no interior do campo estético aspectos determinantes da concepção de Marx. Como sempre, Lukács define melhor do que ninguém o propósito que o guiava na decisão de se voltar a esse objeto:

Paralelamente, concebi o desejo de utilizar os meus conhecimentos nos domínios da literatura, da arte e da sua teoria no desenvolvimento de uma estética marxista. É aqui que toma forma o meu primeiro trabalho comum com Lifschitz. No decurso de numerosas conversas, compreendemos ambos que mesmo os melhores e mais capazes marxistas, como Plekhanov e Mehring, não tinham compreendido com suficiente profundidade o caráter universal da concepção do mundo do marxismo, e, por esta razão, não tinham compreendido que Marx nos dá também a tarefa de edificar uma estética sistemática sobre um fundamento dialético-materialista. /.../ No que me diz respeito, é nesta época que sai a lume o ensaio sobre os debates de Sickingen entre Marx-Engels e Lassalle, ensaio onde são já claramente visíveis os contornos desta concepção, ainda que limitados a um problema particular.⁵⁰ /.../ Quero simplesmente notar de passagem que a viragem filosófica geral que imprimi ao meu pensamento e venho descrevendo se exprimiu claramente na minha atividade de crítico em Berlim (1931-1933). (LUKÁCS, 1974, pp. 376-7)

Todo o caminho da argumentação de Lukács em seu Posfácio de 1967, que procuramos expor e discutir aqui, almeja demonstrar que o processo de sua verdadeira guinada ao marxismo tem o significado uma “viragem ontológica”, como Vedda a denomina, quer dizer, da emergência de uma nova concepção do ser social fundada na apreensão da objetivação (o trabalho, a práxis fundante) como seu elemento definidor – que apreende o próprio caráter de viragem ontológica de Marx com relação a todo o pensamento moderno, particularmente evidente na ruptura com Hegel. Mas a guinada de Lukács em fim dos anos vinte significa o primeiro passo em direção à ontologia. Esse passo inicial, absolutamente fundamental e necessário, é descrito por Lukács como “a passagem de uma classe a outra”, a transição para a perspectiva de classe que possibilita a nova apreensão ontológica do ser social centrada na sua substância ativa, que em Marx encontra sua expressão teórica original e acabada. Como passo inicial, contudo, cuja dimensão mais profunda nosso autor enuncia no Posfácio, a compreensão expressa início dos anos trinta se mostra incompleta: tal como Chasin afirma, trata-se de “inflexões pronunciadas à ontologia”, que serão aprofundadas ao longo de sua obra posterior. Conforme já indicamos, mesmo no interior dos anos trinta é sensível o aprofundamento de sua concepção de cunho ontológico, isto é, seu entendimento do

⁵⁰ Abordaremos esse ensaio, o primeiro texto estético-literário da maturidade de Lukács, na primeira parte do Capítulo II.

significado da objetivação, *e por meio do tratamento das questões estético-literárias*. Aqui, a fundamentação ontológica das questões estéticas se faz visível, mas também podemos perceber o desenvolvimento da apreensão das questões ontológicas conforme a sua apreensão estética se concretiza.

A passagem citada acima mostra que desde a década de trinta Lukács tem interesse por construir uma estética com base nas novas descobertas, o que só começou a ser realizado de maneira sistemática trinta anos mais tarde. Contudo, a produção da década de trinta representa um enorme passo em direção à construção de uma estética marxista, precisamente porque se constitui das diversas análises pelas quais nosso autor alcança a perspectiva do *realismo* e desenvolve muitas de suas questões centrais. Não pretendemos vincular o realismo às idéias da sua grande *Estética*, o que obviamente ultrapassaria o escopo deste trabalho. Mas, uma vez que são justamente as suas recentes descobertas de caráter ontológico que instauram um renovado interesse pela estética, pretendemos mostrar que a aquisição da teoria do realismo e seus desdobramentos ao longo da década de trinta significam também um caminho de concretização de seu pensamento sobre as questões que envolvem a “viragem ontológica”, particularmente pela vinculação entre o problema da ação na literatura e as determinações da atividade fundante.

Nos dois capítulos seguintes, buscaremos seguir o processo de apropriação da teoria do realismo conforme seu desenvolvimento nos escritos selecionados do decênio, e com isso apresentar de maneira mais próxima e detalhada momentos importantes desse caminho de Lukács.

CAPÍTULO II

A objetividade do reflexo artístico e a defesa da figuração:

Lukács rumo à teoria do realismo (1930-1934)

O pensamento dialético dissolve a aparência rígida das coisas nos processos que elas realmente são.

Esse princípio básico da dialética não se verifica adequado também para a literatura?

(G. Lukács, “Os romances de Willi Bredel”)

Indicamos no capítulo anterior que o entendimento que Lukács tem de Marx em 1967 não é o mesmo de 1930: embora esse período tenha representado um salto em direção ao marxismo, constituiu o início da produção lukácsiana de maturidade, que verá ao longo de sua vida transformações e aprofundamentos significativos. Assim, não temos a intenção de demonstrar ou defender aqui que Lukács logrou apreender integralmente o caráter de superação ontológica da modernidade que a obra de Marx representa e a sua compreensão ontologicamente original do ser social como ser que se auto-produz praticamente, tanto no que respeita ao seu mundo objetivo como subjetivo.

José Chasin, em “Marx – Estatuto ontológico e resolução metodológica”⁵¹ afirma que, a partir da década de 1930, encontramos na obra de Lukács “inflexões pronunciadas” à ontologia, processo que só se conclui com a escrita, ainda inacabada, da *Ontologia do ser social*. Lukács é o primeiro filósofo marxista a identificar o estatuto ontológico da obra marxiana. Entretanto, Chasin demonstra que, nem mesmo nessa obra do último Lukács, o processo rumo à ontologia se integralizou, embora supere problemas ainda presentes nas obras maduras anteriores, voltadas à discussão estética. Como um dos aspectos principais que definem a incompletude da apreensão do caráter ontológico da obra marxiana, Chasin aponta que, na *Ontologia*, Lukács não assimila a determinação ontonegativa da política. Com respeito ao nosso tema, Chasin analisa, no capítulo dedicado a Lukács, obras estéticas das décadas de 1950 e 1960, *Introdução a uma estética marxista* e os capítulos 12 e 13 da *Estética*, e demonstra que aspectos do caráter ontológico da obra marxiana não foram apreendidos. Centralmente, ressalta a excessiva aproximação de Marx a Hegel, na consideração de que há entre eles um “denso vínculo lógico”. Essa aproximação parte da tentativa de desvendar o problema do “método” em Marx, que Lukács procura depreender da dialética entre as categorias de singular, universal e particular. Essa busca evidencia que permanecem no pensador

⁵¹ *Op. cit.* (cf. n. 3).

húngaro traços da divisão tradicional das disciplinas filosóficas, que figuram em seus trabalhos pelos temas “do método, da lógica e da teoria do conhecimento”. Assim, não apreende integralmente o caráter ontológico da obra marxiana que, como tal, é alheia a determinações gnosiso-epistêmicas. Chasin salienta que os limites da apreensão lukácsiana vinculam-se ao fato de não se fundar, nessas considerações, nos textos marxianos, mas sim, ao tomar questões exteriores e superadas por Marx, buscar soluções em outros autores, em especial Engels (*Dialética da natureza*) e Lênin. Contudo, Chasin reconhece que a identificação do caráter ontológico do pensamento de Marx por Lukács é, primeiro, o ponto de chegada “de um itinerário longo e tortuoso”, que certamente merece um exame detalhado,⁵² e, ainda mais importante, um ponto de partida necessário para desenvolver a análise desse estatuto ontológico, sobretudo no sentido de superar os limites do “universo inaugural” estabelecido pelo pensador húngaro.⁵³

Em nossa dissertação, não abordamos as questões que permeiam a obra mais madura de Lukács. Antes, enfocamos um momento particular de sua trajetória, que representa um certo patamar de sua compreensão dos problemas ontológicos fundamentais. Sem dúvida, esse patamar será seguido por outros que compõem o processo à plena maturidade e a história da constante auto-superação característica do seu evoluir teórico. Mas é inegável que se constitui como um novo patamar de compreensão filosófica do mundo, instituído com a passagem dos anos vinte aos anos trinta, e que comporta um outro interesse fundamental: o fato de se desdobrar no interior do campo estético-literário. Como vimos, o reconhecimento da objetividade fundante e objetivação como “dato perene da história da humanização” distinta da alienação – como ressaltou Celso Frederico – é algo que, por um lado, constituiu um marco da afiliação de Lukács ao marxismo e, por outro, não se concretizou de imediato na produção teórica do nosso autor, mas sim passou por um processo de maturação que, nos anos trinta, desenrola-se centralmente no interior das discussões estéticas. Não é à

⁵² Chasin aponta ao final do capítulo sobre Lukács que um exame detalhado desse itinerário estava sendo preparado por ele para a Introdução da edição brasileira de *Para uma ontologia do ser social*, a ser lançada pela Editora Ensaio. Infelizmente, sua morte prematura veio interromper também esse projeto, e seu texto introdutório nunca foi lançado ao público. Até hoje não há uma edição completa dessa obra de Lukács em português, embora, como Celso Frederico afirma em seu “A recepção de Lukács no Brasil” (publicado no site da Revista Herramienta: www.herramienta.com.ar/teoria-critica-y-marxismo-occidental/recepcion-de-lukacs-no-brasil), a maior parte já tenha sido traduzida e publicada esparsamente em revistas, trabalhos acadêmicos, ou edições parciais.

⁵³ O texto de Chasin “Marx – Estatuto ontológico e resolução metodológica” constitui o desenvolvimento mais importante no sentido da apreensão do caráter ontológico da obra marxiana; reconhece as aquisições e os limites da apreensão lukácsiana e avança no sentido da sua superação.

toa que Lukács define seu sentimento suscitado com a descoberta dos *Manuscritos de 1844* como “a entusiástica embriaguez de começar de novo”. Assim, no interior das tematizações estéticas de trinta, nosso autor concretiza a sua apreensão de questões ontológicas fundamentais precisamente no processo de concretização das apreensões estético-literárias. Inicialmente, destaca-se como momento fundamental de sua concepção a objetividade da obra artística, isto é, a obra de arte como criação objetiva cujo significado deve ser extraído de sua própria constituição. Ao lado do caráter objetivo da própria obra, a necessidade de a obra apreender a realidade objetiva em sua concretude e constituir-se como apreensão sensível das determinações *essenciais* inerentes à objetividade real. Esse é o ponto de partida de suas discussões estéticas que, ao longo dos anos, vai se aproximando também da dimensão ativa de construção da objetividade e à centralidade da ação na literatura.

No contexto de discussão desse decênio, encontramos paralelos com alguns traços das análises de Chasin de seu pensamento maduro. A fundamentação em Lênin se revela na década de 1930. Concorde não apenas com as próprias afirmações de Lukács, como com a nossa leitura: afirmamos já que nosso autor encontra nos *Cadernos filosóficos* e em “Materialismo e empiriocriticismo” o fundamento filosófico para a tematização da relação entre sujeito e objeto, o reflexo da realidade na consciência e o reflexo artístico. Os problemas relativos ao método ainda não alcançam na década de 1930 o nível de resolução que nosso autor lhes confere nas décadas de cinquenta e sessenta; mas a apreensão do reflexo consciente da realidade apresenta certos limites que demonstram o caráter epistêmico do entendimento lukácsiano da relação de sujeito e objeto (particularmente na parte inicial “Arte e verdade objetiva”, diretamente fundada em Lênin). Chasin também indica que Lukács supera nos exames de objetos estéticos e literários específicos as abstrações gerais de caráter epistêmico, que de maneira alguma invalidam o conjunto das análises. Isso é particularmente verdadeiro no que se refere às análises literárias e estéticas dos anos trinta, isto é, no exame e avaliação das obras artísticas, bem como na crítica das teorias estéticas passadas e contemporâneas. Esse traço de sua apreensão, bem como as mudanças em seu pensamento no interior da década de 1930 se explicitam com clareza pela análise de seus textos estético-literários.

Assim como a trajetória integral de Lukács revela o processo de sua auto-superação e aproximação às determinações essenciais de Marx, também durante os anos que pretendemos tratar a sua produção não é uniforme, e em alguma medida também toma a forma de um caminho “tortuoso”. Compreende transformações e avanços que

impõem mudanças significativas de conteúdo em sua teoria e, como processo, não se realizam de maneira linear. Os apontamentos gerais a respeito da concepção madura de Lukács que procuramos indicar ao longo do capítulo anterior constituem aquisições de seu pensamento que ou bem foram alcançadas ao final da década – como no caso de “Marx e o problema da decadência ideológica”, de 1938 – ou, quando realizadas no início da década, mantiveram-se como momentos fundamentais de seu pensamento até os textos do final – como a discussão das correntes estéticas burguesas em torno do problema da objetividade da arte, em “Arte e verdade objetiva”, 1934. Contudo, de modo algum é possível afirmar, por exemplo, que a concepção sobre o realismo artístico encontrada em “Marx e o problema da decadência ideológica” já está presente em “Arte e verdade objetiva”. A análise dos textos em pormenor evidenciará que, se a passagem dos anos vinte aos anos trinta significou para o nosso autor uma transformação *radical* de viés, que Chasin percebeu como “inflexões pronunciadas à ontologia”, o próprio decênio testemunhou mudanças que não podem ser desconsideradas.

Temos o intuito de evidenciar que essas inflexões se aprofundam a partir de fins de 1934. Isso porque é a partir desse momento que a teoria do realismo adquire a determinação central da ação. Com isso, o realismo passa a designar o conjunto das determinações estéticas que compõem a sua concepção positiva da arte e constituir a referência central para a análise artística. Antes desse período, ele defende ainda, primeiro, uma concepção de arte como configuração do processo total, e em seguida uma concepção da *arte dialética*, centrada no reflexo da objetividade essencial como configuração do *concreto*. A consideração do concreto permanecerá um eixo fundamental da concepção lukácsiana da estética, mas nosso autor lhe conferirá, alguns anos mais tarde, a determinação central da *ação produtora*. A concretude manterá seu significado, tanto na consideração da objetividade, como na tematização da arte como seu reflexo, mas a noção definidora da objetividade concreta – a ação – apenas em 1934-35 passa a ocupar a posição central no interior das discussões estético-literárias. Juntamente com a consideração da centralidade da ação, a tematização de Lukács passa fundar-se na concepção realista da arte: somente com o desenvolvimento da concepção da ação como central à configuração artística da objetividade concreta é que o próprio realismo se torna o objeto central de discussão positiva da literatura e o critério de avaliação das obras. Isso reflete o processo de assimilação e concretização de Lukács das descobertas de 1930. Ainda que essa assimilação nem sempre alcance uma expressão filosófica, a descoberta da ação como elemento necessário e principal do

reflexo literário do concreto significa, no campo de discussão da arte, uma aproximação ao entendimento da própria ação produtora do concreto. Nesse sentido, a apropriação do problema estético é, no Lukács dos anos trinta, um caminho de apreensão da concepção original de Marx, mesmo que, novamente, não alcance expressão filosófica. No interior dessa esfera, esse caminho revela um processo de compreensão cada vez mais concreta e precisa do fenômeno estético em sua intrínseca relação com o mundo.

Na concepção da arte dialética, a objetividade concreta é entendida como *processo*, em oposição à idéia de um conjunto de dados mortos presentes na imediatez. Os temas gerais que esse entendimento abrange são: a objetividade do reflexo artístico como uma forma do reflexo consciente da realidade, segundo a teoria do “marxismo-leninismo”; o partidarismo como necessário ao reflexo consciente da objetividade e sua especificidade no reflexo artístico (a crítica à arte de “tendência”), a objetividade da forma artística e a vinculação orgânica de forma e conteúdo como fundamento da crítica ao formato jornalístico na literatura; a tipicidade como figuração artística do concreto, a relação do necessário e do contingente, a essencialidade do detalhe. No interior dessas formulações, a defesa da arte dialética figura como defesa da configuração artística do movimento, da *vida*, do processo contínuo de produção da realidade figurada. Constitui uma oposição tanto ao subjetivismo quanto ao cientificismo na literatura. No entanto, a defesa da arte dialética aparece também como abstração insuficiente e superada posteriormente pela concepção do realismo, em particular pela centralidade da ação. Não apenas a concepção artística, mas também da própria realidade mantêm um grau mais alto de abstração – que o termo dialética procura suprir. Procuraremos apontar esses desenvolvimentos como o caminho em direção à teoria do realismo na arte, tanto em seu sentido positivo, de continuidade da perspectiva fundada no caráter objetivo e *vivo* da arte, como no sentido da superação dos aspectos abstratos e a conseqüente concretização do pensamento de Lukács.

Esse é o percurso que pretendemos expor ao longo da dissertação, a partir da análise de textos estético-literários selecionados entre os mais de cinquenta ensaios produzidos no decênio. No presente capítulo, apresentaremos sua concepção sobre a arte tal como exposta em alguns dos textos mais importantes produzidos entre 1930 e 1934. Procuramos destacar seus aspectos essenciais, a fim de avaliar os elementos que contribuem para o desenvolvimento da concepção sobre o realismo e aqueles que serão superados e transformados. Dos escritos do período, selecionamos primeiramente aqueles publicados na revista *Die Linkskurve* (*Guinada à esquerda*), órgão da Liga de

Escritores Proletário-Revolucionários (BPRS – *Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller*), de que Lukács foi membro desde 1931. A liga foi fundada na Alemanha em 1929 e extinta em 1932, e se subordinava à orientação do KPD. *Die Linkskurve* era de fato uma revista política que publicava textos literários, mas poucos artigos de teoria literária. As críticas de Lukács acabaram por elevar significativamente o nível da discussão da revista no âmbito da teoria literária. Dos textos publicados ali, selecionamos os seguintes⁵⁴: “Os romances de Willi Bredel”⁵⁵ (1931), “‘Tendência’ ou partidarismo?”⁵⁶ (1932), “Reportagem ou figuração? Observações críticas a propósito de um romance de Ottwalt; Da necessidade, virtude”⁵⁷ (1932). Em 1932, Lukács passa a colaborar também com a revista *Internationale Literatur*. Essa revista foi fundada em junho de 1931 em Moscou como um órgão central da União Internacional de Escritores Revolucionários, formado por um conjunto de escritores provindos da Alemanha que se refugiaram na União Soviética fugidos do nazismo em ascensão. Além da edição em russo, há também uma edição alemã e outras em francês e inglês. A *Internationale Literatur* se mantém como órgão dessa união de escritores até a sua dissolução em 1935, mas a revista permanece em funcionamento até 1945. Lukács participa ativamente dela, e é ali que publica, em 1933, o seu primeiro texto estético-literário de maturidade, “O debate sobre o ‘Sickingen’ de Lassalle”⁵⁸, escrito três anos antes, e “Meu caminho para Marx”. Nosso autor foi também um dos principais teóricos e colaboradores da revista *Literaturnyj kritik*, editada em húngaro. Essa revista existia como principal órgão da *Nova corrente* (*Novoe tecenie*), dirigida por Lukács e Lifschitz, cujo projeto central era, de acordo com Johanna Rosenberg⁵⁹, a refutação da sociologia vulgar e a elaboração de métodos adequados para a apropriação da herança literária

⁵⁴ Para uma lista dos textos de Lukács escritos nos anos trinta, ver Anexo.

⁵⁵ “The Novels of Willi Bredel”, in *Essays on Realism*. Cambridge: MIT Press, 1981. Trad. David Ferbach. Originalmente publicado em alemão sob o título “Willi Bredel Romane” (*Die Linkskurve*, 1931).

⁵⁶ “‘Tendency’ or Partisanship?” in *Essays on Realism*. Originalmente publicado em alemão sob o título “Tendenz oder Parteilichkeit?” (*Die Linkskurve*, 1932).

⁵⁷ “Reportage or Portrayal? Critical remarks à propos a novel by Ottwalt; A virtue of necessity”, in *Essays on Realism*. Originalmente publicado em alemão sob o título “Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwalt” (*Die Linkskurve*, 1932).

⁵⁸ In LUKÁCS, G. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Porto: Editora Nova Crítica, 1979. De acordo com Mittenzwei (*op. cit.*, p. 34), esse texto foi escrito em 1930, e publicado apenas em 1933, na *Internationale Literatur*, sob o título “Die Sickingendebatte zwischen Marx-Engels und Lassalle”.

⁵⁹ Autora de “La vida de Georg Lukács – Una crónica”, in MITTENZWEI, W. (org.), *Diálogos y controversias con Georg Lukács*, Madrid: Akal Editor, 1975. Trad. Matilde Moreno.

burguesa. Essa revista publica “Arte e verdade objetiva”⁶⁰, em 1934, que abordaremos no presente capítulo.

Entre os cinco textos selecionados desse período, o primeiro ensaio de maturidade ocupa uma posição especial, particularmente por constituir uma análise direta de textos de Marx. Ali, a determinação central do realismo, a ação, já é tematizada, seguindo de perto os argumentos de Marx e Engels. Nos textos seguintes escritos até 1934, particularmente pela fundamentação em Lênin, essa determinação se apresenta em momentos pontuais, que procuraremos salientar por seu caráter bastante revelador. Essas apreensões pontuais do problema da ação e as maneiras diversas como emergem nos textos desse período evidenciam que se trata de um processo não-linear, com idas e vindas, e que adquirem maior ou menor significado também conforme nosso autor se fundamenta em Marx e Engels e em Lênin. Nesse sentido, é um caminho “tortuoso”, mas que conduzirá a uma maior concretização a partir da segunda metade do decênio. Partiremos do exame desse primeiro texto de maturidade e, em seguida, trataremos dos demais escritos desse momento inicial.

Diferentemente do primeiro escrito estético de maturidade, que se volta a um objeto específico, “Arte e verdade objetiva” enfoca a discussão estético-filosófica, fundada nos escritos filosóficos de Lênin. Procura extrair da perspectiva filosófica geral sobre o reflexo consciente da realidade consequências para o reflexo artístico. “‘Tendência’ ou partidarismo?”, embora se volte à crítica de autores específicos, também aborda de maneira geral o tema do partidarismo na literatura, criticando a perspectiva geral da arte como propaganda direta. Já “Os romances de Willi Bredel” e “Reportagem ou figuração?” tomam como objeto a crítica de literatos, mas alcançam generalizações e permitem extrair aspectos da concepção literária positiva de Lukács. Além dos principais lineamentos da concepção estética de Lukács, optamos por desenvolver neste capítulo sua crítica ao estilo jornalístico na literatura, porque, em primeiro lugar, possibilita uma boa compreensão da concepção que desembocará na teoria do realismo e, em segundo lugar, guarda mais aspectos em comum com a crítica ao naturalismo, que enfocaremos no Capítulo III. Assim, pela impossibilidade de abordar todos os temas suscitados no período, fizemos essa opção, deixando de lado outros desenvolvimentos importantes, tais como a controversa crítica ao expressionismo apresentada em “Grandeza e decadência do expressionismo”.

⁶⁰ “Arte y verdad objetiva”, in *Problemas del realismo*. Originalmente publicado em russo (*Literaturnyi kritik*, 1934), e apenas em 1954 em alemão sob o título “Kunst und objektive Wahrheit”.

É preciso indicar também que os textos serão apresentados conforme nosso objetivo central, isto é, apontar e desenvolver os lineamentos essenciais da concepção estética de Lukács nesse período, compreendidos como o caminho que conduzirá à concepção realista da arte, indicando a relação com a apreensão daquelas determinações originais do pensamento de Marx. Assim, não temos a intenção de esgotar seus conteúdos. Todos os textos analisam obras e teorias específicas e, à exceção do primeiro, inserem-se em debates; mas, pela impossibilidade de examinar cada questão e, menos ainda, cada desdobramento do pensamento produzido no decênio, muitas de suas especificidades importantes terão de ser deixadas de lado, a fim de alcançar os elementos mais fundamentais da concepção lukácsiana.

1. O debate sobre o *Sickingen* de Lassalle: uma aproximação às idéias estéticas de Marx e Engels

“O debate sobre o ‘Sickingen’ de Lassalle” (doravante *DSL*), pode ser considerado, já pela escolha do objeto e pelo tratamento que lhe confere, como parte das “inflexões pronunciadas à ontologia” a partir dos anos trinta. Escrito entre 1930 e 1931, e publicado apenas em 1933, constitui já a realização de uma análise estético-literária a partir da perspectiva madura de Lukács e, não por acaso, toma como objeto o debate travado entre Marx e Engels, de um lado, e Ferdinand Lassalle, de outro, acerca da sua tragédia *Franz von Sickingen*. Esse texto é importante, antes de mais nada, porque é o primeiro de uma série de textos voltados à estética e à literatura que constituirão, em seu volume, o principal tema dos escritos de Lukács da década de 1930. Mittenzwei afirma: “Esse trabalho assinala um novo começo no campo da crítica literária” (MITTENZWEI, 1979, p. 35). O interesse e a produção estética preservarão sua centralidade durante as três décadas seguintes, e culminarão, como já indicamos, no projeto de escrever uma *Estética* sistemática, da qual o volumoso texto concluído constitui apenas a primeira parte. Em segundo lugar, sua importância provém do fato de Lukács voltar-se aos escritos de Marx e Engels para apreender suas idéias estéticas e conceber que é possível extrair deles lineamentos estéticos fundamentais. Ou seja, esse ensaio pressupõe a concepção de que há na obra marxiana, ainda que de maneira esparsa, uma fundamentação estética coerente e organicamente vinculada à totalidade de seu pensamento filosófico. Em terceiro e último lugar, esse texto é fundamental por

estabelecer um vínculo orgânico entre os temas da estética e o conteúdo histórico-social, também demonstrando essa conexão no pensamento de Marx e Engels.

A identificação do pensamento de Marx e Engels, aqui, justifica-se porque as concepções expostas nas cartas de ambos não apresentam dissonâncias, antes explicitam uma coerência ainda mais impressionante se considerarmos que foram escritas independentemente. Além disso, Lukács se utiliza de *As guerras camponesas da Alemanha*, de Engels, para desvelar as relações de classe específicas do período histórico da Alemanha em que a tragédia se passa, o que, em lugar de constituir um prejuízo para a apreensão das idéias de Marx, serve à justificação histórica dessas mesmas idéias. Entretanto, a afirmação do método dialético está presente no texto, bem como a excessiva aproximação de Marx a Hegel. Essa aproximação se evidencia da maneira mais nítida nas duas passagens nas quais Lukács afirma que Marx empreendeu uma “‘transformação’ materialista do hegelianismo,” (DSL, p. 47) ou que “‘recomponha’, de maneira materialista, o idealismo de Hegel” (DSL, p. 35)⁶¹. O fato curioso de os termos virem entre aspas não modifica a essência da idéia, mas pode indicar que Lukács não se sentia completamente à vontade com a utilização dessas expressões, e talvez com a própria idéia da reconfiguração materialista do hegelianismo – que não encontra fundamentação nos textos de Marx, mas, conforme Chasin demonstra, está presente em Lênin.⁶² O tema do método e a relação de Marx com Hegel – essencialmente vinculados no pensamento do Lukács da década de cinquenta, como Chasin evidenciou – sofrem transformações fundamentais ao longo dos quarenta anos que vão desde “O debate sobre o ‘Sickingen’ de Lassalle” até a *Estética*, o que não temos a intenção de explicitar neste trabalho. Contudo, na década de 1930, o amadurecimento dessas concepções é sensível, e pretendemos indicar ao final da dissertação alguns aspectos que possam contribuir para uma avaliação sobre o seu pensamento desse período.

A despeito desses problemas, e especialmente por compreender uma análise dos próprios textos de Marx, “O debate sobre o ‘Sickingen’ de Lassalle” prossegue no sentido de afirmar o caráter de apreensão do concreto próprio da obra literária e encerra

⁶¹ No original alemão, lê-se: “die materialistische ‘Umstülpung’ Hegels (p. 187) e “wenn er auch dabei den Idealismus Hegels materialistisch ‘auf die Füße stellt’” (p. 179). Cf. HINDERER, W. (Org.). *Sickingen-Debatte*. Darmstadt: Luchterhand, 1974.

⁶² Em seu “Marx – Estatuto ontológico e resolução metodológica”, Chasin aponta que Lênin foi um dos primeiros filósofos a formular a teoria do “tríplice amálgama originário” do pensamento de Marx. Essa teoria conduz à consideração de que o pensamento marxiano é filosoficamente fundado em Hegel, ainda que de maneira invertida, e, portanto leva à consideração da “transformação materialista de Hegel” por Marx.

a primeira menção de Lukács ao realismo. O objeto desse primeiro texto estético marxista de Lukács é um debate epistolar travado entre Marx, Engels e Lassalle sobre a tragédia *Franz von Sickingen* escrita por Lassalle em 1859. Lassalle enviou a peça a Marx e Engels juntamente com um prefácio dedicado à publicação e centrado prioritariamente no problema estético, e um manuscrito destinado aos amigos próximos, em que os problemas histórico-políticos são centrais, e as questões estéticas são tratadas em relação a esses problemas. Em resposta, cada um dos grandes revolucionários alemães escreveu separadamente uma carta a Lassalle. Em seguida, Lassalle enviou uma réplica conjunta às cartas de Marx e Engels, que julgaram por fim despropositado dar continuidade ao debate. Esse julgamento se conclui com a última carta que compõe o debate, escrita por Marx a Engels. Lukács cita a passagem da última carta de Marx sobre a réplica de Lassalle:

É incompreensível que um homem não só encontre tempo, nesta época e nas circunstâncias históricas que vivemos, para escrever uma coisa deste gênero, mas imagine mesmo que nós temos tempo de o ler. (DSL, p. 9)

Lukács ressalta que essa afirmação nada tem a ver com o fato de Lassalle tratar de questões estéticas; antes, deve-se ao fato de Marx considerar estéril o debate com Lassalle, já que ele se mostrou “incapaz de se deixar convencer acerca de qualquer questão importante, fosse ela de ordem política, histórica ou ideológica” (DSL, p. 9).

A importância da discussão estética jamais é colocada em dúvida por Marx e Engels. Ao contrário, vinculam-na às questões histórico-sociais fundamentais. É precisamente esse vínculo e suas conseqüências para as determinações especificamente estéticas que temos o intuito de apresentar aqui. Nossa exposição se restringirá a esse tema central e não pretende esgotar as múltiplas questões que Lukács enfrenta. A própria obra de Lassalle, bem como a crítica que Marx e Engels lhe dirigem, será abordada apenas em função desse tema, que encerra as concepções fundamentais do pensamento estético lukácsiano.

O objetivo de Lassalle com a escrita de seu drama era explicitar aquilo que ele concebia como A tragédia d'A revolução, quer dizer, o conflito trágico universal presente em todas as tentativas de revolução, independente de suas determinações histórico-sociais e políticas específicas. Com a figuração desse conflito abstrato, Lassalle pretendia apontar as razões do fracasso das revoluções de 1848. Entretanto, partindo de pressupostos idealistas, não se tratava para Lassalle de expor o conflito próprio de uma revolução determinada, mas da revolução em abstrato. Como Marx e

Engels defenderão, trata-se de um conflito formal, uma vez que é idealisticamente apartado da história e se aplica a todas as circunstâncias histórias e relações de classes sociais. Lukács cita os termos de Lassalle para definir esse conflito:

Do ponto de vista de Lassalle, o conflito trágico subjacente a qualquer revolução é a contradição entre o “entusiasmo”, a “confiança imediata da Idéia na sua força própria e o seu caráter infinito” e a necessidade de uma “política realista. /.../ realismo político: contar apenas com os meios finitos dados”. (DSL, p. 11)

O conflito existe, então, entre os fins e os meios, entre a idéia abstrata da revolução, o ímpeto revolucionário, e a inteligência prática que conta com meios finitos.

Tudo se passa, portanto, “como se existisse uma contradição insolúvel entre a idéia especulativa, que faz a força e o ímpeto de uma revolução”, e a razão finita, com sua inteligência prática. (DSL, p. 12)

Essa concepção se apóia na idéia de que existe uma contradição fundamental e universal entre “o Novo” e “o Antigo”. As condições e contradições específicas das classes em luta nos vários momentos históricos são reduzidas a essa contradição abstrata central. Lukács argumenta que essa redução, por sua vez, tem por base, em primeiro lugar, a identificação da revolução com a revolução *burguesa*. Lassalle é um dos fundadores da social-democracia alemã e propunha a aliança da burguesia com o proletariado a fim de se realizar na Alemanha uma revolução democrático-burguesa. Sua inserção no movimento operário era extremamente significativa, e essa era a razão pela qual Marx e Engels consideravam importante o debate com Lassalle. Assim, Lukács afirma, seguindo os grandes revolucionários alemães, que

a escolha do tema e interpretação de Sickingen feita por Lassalle resultava da sua posição face à revolução burguesa que, é certo, ele assimilava, sem mais, à revolução. (DSL, p. 37)

Especificamente, nosso autor aponta que Lassalle se alinhava à perspectiva da

ala da extrema esquerda da burguesia democrata alemã que acarinhou a esperança de constituir uma frente única democrática burguesa-proletária contra as “forças antigas” e de assim realizar uma revolução burguesa séria. (DSL, p. 13)

O tom jocoso de Lukács se explica, evidentemente, pelo caráter reacionário da burguesia alemã que, amedrontada pela movimentação proletária como oposta à ordem social do capital, acabou por se alinhar à nobreza restauradora a fim de realizar a unificação alemã em oposição aos interesses da classe trabalhadora. Dessa maneira, a perspectiva de Lassalle expressa em seu *Sickingen* se relaciona à tentativa de desenvolver uma consideração a respeito da revolução, já no contexto de derrota das revoluções proletárias de 1848, sem abandonar a perspectiva burguesa.

No interior do pensamento burguês, a perspectiva sobre a revolução deve se alterar radicalmente com a transformação histórica marcada pela emergência do proletariado como classe consciente oposta à sociabilidade do capital, e portanto à ordem burguesa e à burguesia como classe. Em Hegel, era possível conceber positivamente, ao mesmo tempo, a ordem social do presente e a revolução passada que deu origem a esse estado de coisas atual, uma vez que objetivamente não se colocava a perspectiva de superação dessa ordem. Nesse sentido, Hegel pôde, por um lado, compreender de maneira *concreta* os conflitos sociais que suscitavam as várias revoluções particulares, e, por outro, conceber o estado de coisas presente como *reconciliação* dos princípios antagonistas que moveram a revolução passada. Independentemente das contradições internas ao pensamento de Hegel, que espelham as contradições da própria classe a que dava voz, importa ressaltar que uma apreensão concreta das revoluções lhe era possível mesmo no interior da perspectiva burguesa, já que a revolução era concebida como pressuposto do estado de coisas atual, e não como movimento de subversão da forma social presente. Nos termos de Lukács:

Hegel pôde tratar a revolução – a grande Revolução francesa – como um *pressuposto* da época atual, como uma época passada. Assim como lhe foi possível mostrar concretamente os choques que provocaram as revoluções e que as revoluções provocaram, e pôde, dessa maneira, conceber a reconciliação, a superação recíproca dos princípios antagonistas, como um estado concreto do mundo. A aprovação da revolução passada pôde pois ser ligada à aprovação do estado de coisas atual (não é a altura de analisar aqui as contradições internas da posição de Hegel). (*DSL*, p. 20)

Essa concepção tem vínculo direto com a consideração hegeliana da tragédia. “Para Hegel, o herói trágico era sempre o defensor duma ordem social condenada à morte pelo desenvolvimento histórico.” (*DSL*, p. 51) Da apreciação positiva da sociedade burguesa e do Estado como realização racional, como a autoconsciência do espírito, decorre a idéia de que não pode haver um princípio de revolta contra esse mundo em sua totalidade e, por conseguinte, uma classe passível de desaparecer de maneira heróica. É certo que Hegel leva em conta a natureza prosaica dessa forma social, definida pela separação entre a finalidade universal e as finalidades individuais que reduz as ações individuais à inessencialidade da vida privada; no entanto, como nosso autor explicita nesse texto, em Hegel o indivíduo “não aparece como a figura viva, autônoma, ao mesmo tempo total e individual desta mesma sociedade, mas unicamente como um seu membro amputado” (*DSL*, p. 51). Assim, o prosaísmo do mundo se subordina à positividade fundamental e exclui do mundo moderno o *fundamento do trágico*. Lukács escreve:

esta ordem social identifica-se de tal modo à razão que uma revolta de princípio contra ela enquanto totalidade tem necessariamente de parecer “pueril”. A recusa da tragédia é, portanto, em Hegel, a consequência direta de toda a sua concepção dos tempos modernos que estabelece uma relação entre a natureza prosaica, pouco propícia à poesia, “o estado do mundo” na sua totalidade, e o fato de que o Espírito tem acesso a si próprio e se compreende, assim como ela põe em dúvida pela mesma razão a possibilidade do “desaparecimento heróico” duma classe durante esse período. (*DSL*, pp. 51-2)

Entretanto, no momento em que a revolução se apresenta como uma questão do presente, os pensadores que se mantêm no interior da perspectiva burguesa são necessariamente levados a tratar o tema da revolução de maneira abstrata e a esquivar-se do problema concreto. Com a filosofia estética pós-hegeliana, que se desenvolveu nas décadas de quarenta e cinquenta do XIX e promoveu o que Lukács denomina a “desagregação do hegelianismo”, a problemática estética sofre uma alteração radical. A exigência de uma tomada de posição diante da revolução acaba por mostrar “claramente o caráter de classe de toda problemática estética” (*DSL*, p. 16, grifo nosso). De acordo com o pensador húngaro, os autores que não superam a perspectiva burguesa após meados do século XIX caminham no sentido de naturalizar e abordar com o mais alto grau de abstratividade os problemas historicamente determinados que enfrentavam. Assim, a antinomia necessidade–liberdade e a antinomia indivíduo–sociedade que, a despeito de suas contradições internas, Hegel aborda em seu conteúdo histórico-social concreto,

foram transformadas por um truque de prestidigitador em problemas “intemporais” e encontraram uma “solução” que não corria o risco de pôr em questão os fundamentos da sociedade burguesa. (*DSL*, p. 16)

Essas antinomias são tratadas em geral como antinomias abstratas, problemas eternos da humanidade carentes de conteúdo concreto historicamente determinado. Por conseguinte, as configurações artísticas desses conflitos recebem um tratamento igualmente abstrato, desvinculado do conteúdo concreto, de modo que a discussão dos problemas estéticos degenera em formulações e soluções *formalistas*. Com o intuito de conciliar a consideração positiva do presente em seu conteúdo histórico específico com o tratamento supra-histórico das categorias e conflitos, a estética do pós-hegelianismo se fundamenta numa “dualidade do formalismo abstrato e do positivismo empírico”. Assim, a necessidade, isto é, a força motriz que transcende o puramente individual (e que no pensamento de Lukács se define pelos conflitos de classe historicamente determinados e concretos) se reduz a uma abstração que beira o misticismo; e o individual se individualiza de tal forma que não ultrapassa o estritamente singular. Entre

o necessário e o individual, ou seja, entre a necessidade e a liberdade, nenhuma mediação concreta se estabelece, mas apenas mediações artificialmente construídas ou mistificadas. Uma vez que não podem ser deduzidas da relação concreta efetivamente existente entre indivíduo e sociedade, já que o indivíduo não é concebido como indivíduo social e, portanto, como portador das determinações históricas de sua época, as mediações convertem-se em princípios universais abstratos fundados no indivíduo entendido como atemporal e isolado: uma “ética” ou uma “psicologia”. Nos termos do nosso autor:

A unidade dialética da liberdade e da necessidade, o seu movimento necessariamente ligado numa contradição em movimento, que existia muitas vezes em Hegel – não sempre, nem em toda parte, é certo – desaparecem e têm de ser substituídos pela “ética” ou pela “psicologia”. (DSL, p. 19)

Para ilustrar o vínculo entre o tratamento abstrato da questão da revolução e a concepção formalista da estética, especialmente o problema do trágico, e evidenciar o conteúdo de classe reacionário do conceito formalista da revolução, Lukács toma dois representantes do pós-hegelianismo, o esteta Vischer e o autor dramático Hebel. Vischer designa a revolução como o “verdadeiro sujeito da tragédia”, e com isso dá um passo à frente de Hegel; contudo, “recua mesmo em relação a Hegel” quando precisa o significado da revolução: “a oposição constante entre o progresso livre e o necessário estado de coisas existente, entre o que é novo e o que entrava o caminho”. Essa definição em termos abstratos esconde a idéia de que toda oposição, de qualquer natureza, mesmo que parta do “princípio do Antigo”, adentra o conceito de revolução. Lukács afirma:

Pois daí se segue que Antígona, Tasso, Wallenstein, Gotz são por ele indistintamente colocados no mesmo plano como “revolucionários”; que qualquer revolta contra o “estado de coisas existente” diz respeito à categoria “revolução”, mesmo que ela parta do princípio do Antigo (Antígona, Gotz). (DSL, pp. 20-1)

E prossegue para demonstrar que o grau de abstratividade com que o princípio revolucionário é definido em Vischer o obriga a “mostrar o seu coração de *liberal moderado*”, pela justificação crescente do estado de coisas atual. Nosso autor cita passagens de Vischer:

Diz ele: dos dois princípios, “o direito mais profundo situa-se no primeiro plano (o plano do novo), porque a *idéia moral* é movimento absoluto”. Entretanto: “o estado de coisas existente também tem a sua justificação. O Verdadeiro situa-se a meio do caminho /.../. É apenas o futuro longínquo /.../ que traz a mediação eficaz”. (DSL, p. 21; grifo nosso.)

Assim, vemos que a natureza abstrata da significação de revolução, necessária no interior da concepção burguesa, conduz antes à negação do princípio revolucionário e à concepção positiva do estado de coisas presente.

Seguindo a mesma tendência, Hebel procura conciliar a idéia da revolução com a positividade do conteúdo histórico moderno, e discute a tragédia a partir dessa conciliação. Lukács sustenta que, para Hebel, a tragédia, especialmente a tragédia moderna, tem a finalidade de representar “as dores do parto de uma humanidade em luta por uma forma nova.” (DSL, p. 22) No entanto, ao especificar o conteúdo da tragédia, termina por excetuar todo princípio revolucionário e afirmar a necessidade de superar o conflito, a fim de preservar a forma social presente. Lukács cita Hebel:

“A arte dramática deve contribuir para levar a bom termo o processo histórico mundial que se desenrola nos nossos dias e que quer, não derrubar as instituições do gênero humano existentes, instituições políticas, religiosas e morais, mas pelo contrário, firmá-las mais solidamente, garanti-las, portanto, contra qualquer queda.” (DSL, p. 22)

Lassalle se insere no ambiente da estética pós-hegeliana no sentido de que parte da mesma concepção formalista da revolução como fundamento da tragédia moderna, da mesma dualidade de abstração e empirismo que traz igualmente como consequência a necessidade de construir artificialmente uma mediação abstrata atemporal no campo da ética ou da psicologia. Entretanto, Lassalle se distingue de seus contemporâneos porque, “na luta do ‘Antigo’ e do ‘Novo’, ele se coloca sem reservas do lado do Novo” (DSL, p. 22). Mas, sem abandonar esse fundamento teórico, essencialmente vinculado à manutenção da perspectiva burguesa, as novas orientações que essa tomada de posição suscita “apenas conseguem tornar as contradições ainda mais flagrantes nele do que nos outros”. Com a intenção de figurar dramaticamente a contradição eterna e abstrata entre “a idéia da revolução”, infinita, e a “inteligência prática”, com seus meios finitos, Lassalle, em lugar de *deduzi-la* das relações e conflitos concretos dos indivíduos, “*introduz* a ‘idéia da revolução’ nos indivíduos e relações concretas” (DSL, p. 23, grifo nosso).

Esse procedimento conduz ao que Marx e Engels denominam a schillerização da tragédia, termo que sintetiza a falta de individualização das personagens e a sua conformação como porta-vozes de perspectivas ou ideais universais. Ou seja, os personagens não se apresentam como indivíduos que incorporam os conflitos humanos fundamentais de seu tempo em suas ações, relações e destinos, e os vivem como indivíduos, mas como sujeitos singulares que transmitem, apenas por meio da retórica,

ideais universais. A aproximação a Schiller é defendida pelo próprio Lassalle. Lukács escreve, citando suas formulações:

Aliás, para o próprio Lassalle, a inovação no desenvolvimento inaugurada por Schiller consiste em que, “numa tragédia deste gênero, já não se trata de indivíduos enquanto tais, não sendo estes, pelo contrário, senão os portadores e as encarnações destas contradições do Espírito universal sujeitos a uma luta interna profunda, mas apenas destinos, que decidem da felicidade e da desgraça do Espírito universal”. (*DSL*, p. 15)

Lassalle pretende que esse desenvolvimento se intensifique ainda para além de Schiller, no sentido de superar a individualidade pela crescente universalização. Nas suas palavras:

“mesmo em Schiller as grandes contradições do espírito da história são apenas o terreno sobre o qual se move o conflito trágico. O que sobressai deste pano de fundo histórico enquanto ação dramática e que constitui a sua alma é ainda /.../ o destino puramente individual.” (*DSL*, p. 15)

A fim de realizar esse desenvolvimento, Lassalle constrói a sua tragédia. Franz von Sickingen foi um cavaleiro pertencente à pequena nobreza fundiária alemã e viveu na passagem do século XV ao XVI, morrendo poucos anos antes da revolução camponesa de 1525. De acordo com Engels⁶³, nesse período a Alemanha se encontrava excluída do comércio mundial, cujo desenvolvimento, ao lado do desenvolvimento da indústria, levou a França e a Inglaterra à unificação política. Os interesses na Alemanha se dividiam por centros locais, o que conduziu a uma crescente fragmentação política e ao conseqüente aumento de poder dos príncipes locais, que conforme Engels eram os “representantes da centralização dentro da fragmentação”. Quer dizer, centralizavam o poder por províncias, libertando-se da centralização pretendida pelo Imperador, e impondo-se aos chefes locais menores que constituíam a pequena nobreza. “Perante estes, atuaram como centralistas, mostrando-se anticecentralistas frente ao poder imperial.” (ENGELS, 2008, p. 59) A pequena nobreza, constituída pelos cavaleiros, incluía já os antigos representantes da média nobreza que não conseguiram a independência com relação aos príncipes. Essa classe estava em franca decadência. A grande maioria de seus componentes vivia a serviço dos príncipes como funcionários civis ou militares, mas o desenvolvimento da técnica militar tornava a cavalaria cada vez mais desnecessária. Sua situação acarretou crescentes conflitos com os príncipes:

⁶³ Lukács toma como pressuposto o entendimento da situação da Alemanha nesse período e discute o texto de Engels, “As guerras camponesas na Alemanha” com base nesse pressuposto. Consideramos importante apresentar um breve histórico para conferir um sentido mais concreto à discussão do *Sickingen*, que extraímos do primeiro capítulo da obra de Engels (“A situação econômica e a estrutura social da Alemanha”). Cf. ENGELS, F. “As guerras camponesas na Alemanha”, in *A revolução antes da revolução*. São Paulo: Expressão Popular, 2008, pp. 57 a 69.

Os nobres sujeitos à vassalagem queriam depender diretamente do império, enquanto a nobreza independente procurava conservar sua liberdade. Multiplicavam-se os litígios com os príncipes. (ENGELS, 2008, p. 61)

Os preços de cavalos, armas etc., bem como o luxo dos castelos, torneios e festas aumentavam com os progressos da civilização, mas a receita da nobreza permanecia inalterada. Assim, o expediente empregado tanto pela alta nobreza como pelos cavaleiros era a super-exploração dos camponeses servos, a imposição crescente e arbitrária de impostos, taxas etc.

Os servos eram explorados até a última gota de sangue; /.../ Negava-se ou vendia-se a justiça e quando os cavaleiros não conseguiam mesmo assim tirar todo o dinheiro aos camponeses, atiravam-nos sem mais razões para o calabouço e exigiam-lhes um resgate. (*Ibid.*)

Além do necessário conflito com os príncipes que os subordinavam e com os camponeses a quem exploravam diretamente com toda truculência, Engels aponta que os cavaleiros também guerreavam constantemente contra as cidades, de que pretendiam arrancar riquezas por meio do saque e dos resgates de prisioneiros, bem como conflitavam com o clero, que lhes parecia uma classe inútil e da qual cobiçavam os bens. As contendas com todas essas classes aumentavam em quantidade e violência quanto mais difícil se tornava a situação financeira dos cavaleiros.

Nas cidades, os patrícios ocupavam os cargos públicos e consumiam o dinheiro público, de modo que eram os mais ricos. Dada a sua condição aristocrática reconhecida pelo poder imperial, podiam expropriar os camponeses que dependiam das cidades e que viviam sob sua jurisdição, tratando-os de modo ainda mais nefasto do que a própria nobreza fundiária. Os patrícios enfrentavam dois tipos de oposição, a oposição burguesa e a oposição plebéia. De acordo com Engels, a oposição burguesa, “precursora do liberalismo dos nossos dias”, englobava burgueses ricos, médios e parte da pequena burguesia, e suas exigências se limitavam a reivindicações constitucionais. A oposição plebéia incluía burgueses decadentes, oficiais, jornalheiros e “os numerosos elementos do ‘lumpemproletariado’ que se encontram até nas etapas inferiores do desenvolvimento urbano” e que, segundo Engels, nunca foram tantos quanto eram na primeira metade do século XVI (*Ibid.*, p. 66).

Ao lado dos resquícios degenerados da sociedade feudal, começava a manifestar-se o elemento proletário da nascente sociedade burguesa, mas aqueles que o conformavam almejavam ser mestres burgueses. Antes da guerra camponesa, a oposição plebéia “aparece como um apêndice da oposição burguesa”. Quando, durante as insurreições camponesas, conforma-se um partido que inclui a oposição plebéia, este

nasce já “dependente dos camponeses em suas reivindicações e atuação, e mostra até que ponto a cidade ainda dependia do campo” (*Ibid.*, p. 67). Nos momentos em que atuava à parte dos interesses dos camponeses, a oposição plebéia submetia-se aos seus próprios elementos pequeno-burgueses e se revelava essencialmente reacionária.

À exceção dessa classe plebéia, todas as outras classes exploravam e subjugavam diretamente os camponeses, que constituíam a imensa maioria da população. Engels escreve:

Todas essas classes, exceto a última, oprimiam a grande massa da nação: os camponeses. O camponês suportava todo o peso do edifício social: príncipes, funcionários, nobreza, frades, patrícios e burgueses. Tanto o príncipe quanto o barão, o mosteiro quanto a cidade, todos o tratavam como um mero objeto, pior do que as bestas de carga. (*Ibid.*, pp. 67-8)

A sublevação camponesa de 1525, que emerge dessas condições, fracassou principalmente pela fragmentação geral da Alemanha, que conduzia os camponeses das várias regiões a não aderirem aos revoltosos de outras regiões, bem como porque o campesinato não logrou concentrar ou agrupar consigo os interesses das outras classes que também levaram insurreições adiante, tais como a burguesia e os cavaleiros. A classe a que pertence o personagem de Lassalle colaborou com o aniquilamento brutal do movimento indubitavelmente mais radical contra a opressão no interior das relações de classes que compuseram o período de desagregação do feudalismo.

No drama de Lassalle, Sickingen é um cavaleiro protestante e vinculado aos ideais de Lutero. Partidário da Reforma, demanda apoio de Carlos V em sua luta contra Roma, mas a vinculação direta do papado com a alta nobreza o obriga a contrapor-se a Sickingen. A partir disso, e com o banimento de Lutero decretado pelo Imperador, Sickingen unifica como oposição, com o auxílio de seu amigo Hutten, os cavaleiros alemães para travar uma batalha decisiva contra o Arcebispo e Príncipe-Eleitor de Trier, em seu próprio feudo. Trier havia se unido a dois outros príncipes contra Sickingen, que planejava a batalha a fim de impor-se diretamente contra a coroa alemã após a sua queda. Sickingen tem o intuito de conquistar a dignidade eleitoral, então restrita aos Príncipes-Eleitores, e fazer-se eleger Imperador contra Carlos V; mas considera prematuro revelar seu projeto tanto aos inimigos quanto aos aliados. Por uma série de erros estratégicos na realização dessa batalha, que se estende demasiadamente e permite que as tropas imperiais avancem, Sickingen acaba por encontrar-se à mercê das tropas do império e ameaçado de proscrição imperial. Seu amigo Hutten concebe o plano desesperado de resistência, que é a abdicação do título de cavaleiro e a união com os

camponeses que estão preparando a sua insurreição, mas já é tarde demais. O último ataque dos sitiados fracassa, Sickingen é ferido de morte e levado de volta ao seu castelo. Sobre o cadáver de Sickingen, Hutten prenuncia a derrota dos camponeses e clama aos revolucionários dos séculos vindouros que prossigam na luta de seu amigo. No entanto, é de Balthasar, seu fiel aliado, a reflexão que dá voz à perspectiva de Lassalle. Entre os outros erros estratégicos, Sickingen comete o “erro trágico” de não declarar abertamente a sua finalidade e não apelar diretamente à nação, à massa, que tinha força revolucionária. Ao ocultar seu verdadeiro projeto político atrás da batalha contra Trier, e não apelar diretamente à massa da nação, Sickingen mostrou uma falta de crença no ímpeto revolucionário e um excesso de diplomacia, que acabou rendendo-lhe a derrota e que constitui para Lassalle, como veremos, a sua “culpa trágica”.

Não vem absolutamente ao caso aqui a fidelidade com relação aos fatos ou às figuras históricas de Sickingen e Hutten. Lukács insistirá com Marx e Engels na discrepância entre a intenção de Lassalle e a sua criação objetiva, bem como entre a intenção revolucionária que Lassalle atribui ao personagem e a função e destino da classe a que ele pertencia e dava voz. Entretanto, nada disso se refere aos pormenores factuais históricos; antes, dizem respeito ao movimento e aos conflitos objetivos das classes em questão no drama. Se nosso autor admite, com Marx e Engels, a possibilidade e mesmo a necessidade de criar personagens livremente inspirados nas figuras históricas, com o intuito de representar com maior verdade as forças motrizes do período histórico retratado, o mesmo não se pode dizer da abstração dos interesses, conflitos e destino das classes em jogo. A crítica dirigida a Lassalle se fundamenta precisamente nesse problema.

A classe que Sickingen representa é objetivamente uma classe em vias de desaparecimento, cujos interesses, vinculados à própria permanência da classe, não podem ser senão a manutenção da forma social passada, que está atravessando um período de transformação. Não obstante, no personagem individual de Sickingen – e a despeito dos interesses de sua classe – Lassalle faz incorporar o princípio universal da revolução, “a idéia da revolução”. É essa abstração idealista que o aproxima de Schiller e o faz exacerbar ainda o princípio schilleriano dos personagens como porta-vozes do espírito. Disso decorrem dois problemas de seu drama: a ausência da unidade dialética de indivíduo e classe, e o destacamento místico das idéias com relação à existência efetiva dos indivíduos e, centralmente, às suas ações.

Sobre o primeiro problema, Lukács diz que Lassalle

partindo dessas premissas, não seria capaz de conceber a unidade do geral e do particular nas personagens e a fábula como unidade do indivíduo e da classe, unidade do destino individual e da fatalidade histórica da classe. (DSL, p. 24)

Como consequência das premissas idealistas, o caráter do indivíduo não se relaciona com a objetividade de sua existência como representante de uma classe, mas com um ideal artificialmente imputado que contradiz as determinações objetivas de sua existência efetiva. Assim, nosso autor afirma:

Ele não parte das condições de classe objetivas, ou seja, o caráter de Sickingen, por exemplo, não resulta do fato de ele ser o representante duma classe determinada, mas pelo contrário, o condicionamento de classe objetivo é um simples *último-plano*, do qual sobressairá, autônoma, a dialética da “idéia da revolução”. (DSL, p. 25)

Por conseguinte, o caráter do indivíduo não pode ser explicitado por sua ação, o elemento que vincula a individualidade à objetividade histórica e à sua determinação de classe. As personagens do drama são assim “libertadas” de sua condição histórica e podem expressar livremente as “idéias” que lhes são atribuídas de fora. Assim, por um lado, o personagem se caracteriza e expressa no drama apenas por meio do diálogo, da retórica, e não por suas ações. Por outro lado, o que sustenta essas idéias retoricamente expostas e estabelece a mediação do individual e do geral é o princípio abstrato e atemporal da “ética”. Sobre os personagens de Lassalle, Lukács escreve: “as relações que estabelecem entre si, com a sua classe, com a fábula transformam-se em atos ‘livres’: em objetos da ética” (DSL, p. 26). Como procuramos apresentar acima, a relação de necessidade e liberdade, do geral e do individual se estabelece pela dualidade de abstrato e empírico: o necessário é um princípio abstrato e atemporal, e o individual se singulariza de forma a perder o contato com as determinações gerais históricas de classe. Lukács assevera sobre Lassalle:

Não lhe resta outra saída senão a de tentar cobrir a antinomia do individual e do geral não superada com a ponte do ético-retórico. /.../ Ele figura, à partida, as grandes oposições históricas sob a forma de duelos oratórios a que se entregam as “personalidades da história universal”, da “vontade” ou da “revolução”, etc., das quais dependeria o destino do desenvolvimento histórico. (DSL, p. 24)

Especificamente, o conflito que Sickingen enfrenta entre a “idéia infinita da revolução” e os “meios finitos da política realista” só pode para Lassalle alcançar uma solução ética, desvinculada de todo conflito de classes concreto. Nesse sentido, a falta de confiança na infinitude da idéia é o que constitui a falta trágica de Sickingen, designada como “culpa trágica”. Essa falta não se caracteriza somente pelo erro intelectual, mas pelo erro moral. Nosso autor argumenta:

Lassalle defende a tese segundo a qual a “culpa” de Sickingen não é apenas um erro intelectual, mas ao mesmo tempo, e tanto quanto um “erro intelectual”, uma culpa

moral. “Pois ela provém precisamente de uma falta de confiança na idéia moral e na sua força, em si infinita, e de um excesso de confiança nos meios maus e finitos.” (DSL, p. 26)

A diplomacia de Sickingen é, portanto, o que Lassalle define como a sua “culpa trágica” *individual*, uma vez que se caracteriza como um erro intelectual e moral. Entretanto, Marx e Engels argumentarão que o seu modo diplomático de agir era objetivamente determinado pela sua situação de classe: era “a conseqüência necessária da *situação de classe* objetiva de Sickingen” (DSL, p. 32). Isso quer dizer que, pela sua origem de classe, como cavaleiro, Sickingen não podia agir de outro modo. Nos termos de Marx, embora Sickingen e Hutten se imaginassem revolucionários, portadores das idéias modernas, “de fato representavam um interesse de classe reacionário”. Eis o motivo do destino trágico de Sickingen. Lukács cita uma passagem da carta de Marx em que ele explica o fundamento objetivo e necessário desse destino:

“Ele sucumbiu”, escreve Marx, “porque, cavaleiro e representante duma classe em vias de desaparecimento, se revoltou contra o estado de coisas existente, ou antes, contra a nova forma do estado de coisas existente”. (DSL, p. 32)

Embora tivesse a intenção de fazer de Sickingen um herói revolucionário schilleriano, o que ele acaba por construir *objetivamente* é “um herói do tipo da tragédia hegeliana, o representante duma classe em vias de desaparecimento” (DSL, p. 53). Há, portanto, conforme Marx e Engels, uma discrepância entre a matéria e a forma do drama lassalleano: pretende dar uma forma revolucionária a uma matéria que não comporta nenhum revolucionarismo. Por conseguinte, abstraindo o caráter concreto da determinação individual de seu personagem, a fim de esquivar-se das conseqüências reacionárias de seu pressuposto (a concepção formal da revolução e do trágico), Lassalle acaba por encontrar as razões desse destino no âmbito autonomizado do sujeito moral e com isso, “é obrigado a precipitar-se num subjetivismo moralizante” (DSL, p. 35).

Lassalle pretende com isso apresentar a contradição própria de *toda revolução*, com o intuito de propor uma consideração sobre as razões da derrota das revoluções de 1848. É dessa maneira que ele caracteriza a autocrítica dessa revolução. Os revolucionários de 1848 carregariam a “culpa trágica” moralmente definida pela falta de confiança na idéia da revolução e do excesso de confiança nos meios finitos. A forma social da Alemanha, econômica e politicamente atrasada e fragmentada, mantinha em grande medida uma base feudal, a maioria da população trabalhadora era camponesa ligada à terra pelos laços da servidão, a classe dominante ainda era composta por uma

aristocracia já historicamente fadada ao desaparecimento. A indústria nascente se concentrava na região renana da Prússia, onde surgira uma burguesia local e a classe operária era incipiente e pouco numerosa. Essa burguesia tinha o interesse de estabelecer uma sociedade propriamente burguesa e promover a unificação da Alemanha: tratava-se de fazer uma revolução burguesa. Contudo, as lutas na França haviam já estabelecido o proletariado como classe oposta à burguesia. Por conseguinte, na Alemanha, o pequeno proletariado tinha consciência de que a revolução burguesa não realizaria os seus interesses de classe; e a grande massa de camponeses e artesãos, que em princípio encontravam na burguesia um aliado na luta contra a servidão, também já se tornara demasiado revolucionária para o estreito horizonte burguês. Pelas suas condições objetivas, a burguesia na Alemanha não era uma classe revolucionária, e dependia, para fazer a sua transição, da aliança com as classes revolucionárias do proletariado, dos camponeses e artesãos. Mas a partir da experiência radical francesa, a burguesia alemã essencialmente retrógrada tinha consciência da ameaça popular. Em lugar de unir-se aos movimentos revolucionários das classes populares, sufocou-as e aliou-se à aristocracia, na ilusão de que poderia liderar sem o apoio popular a unificação do país e a transição à forma social burguesa. É sabido que, ao fazer isso, a aristocracia esmagou a revolução e retornou ao poder, subordinando a si a classe burguesa. O processo de unificação só voltaria a ter início mais de dez anos depois com Bismark, pelo alto, numa aliança de classes em que a aristocracia estava à frente.

Contudo, Lassalle não apreende a oposição de classe de burguesia e proletariado, já estabelecida historicamente pelas lutas de junho de 1848 na França e o caráter necessariamente reacionário da burguesia como classe a partir desse momento. Na Alemanha tardia, essas classes nasciam já em oposição. Por não conceber esse antagonismo e por não ultrapassar o horizonte da revolução burguesa, Lassalle se coloca, em sua análise, do ponto de vista do burguês, não do proletário: desconsiderando o atraso alemão, tem em mente para a Alemanha uma revolução burguesa “normal”, quer dizer, tal como ocorrera na França. A partir dessa perspectiva, concebe os erros de aliança da burguesia não como fundados em sua natureza de classe, mas como erros morais, excesso de diplomacia e falta de crença no ímpeto revolucionário (Cf. *DSL*, p. 28). O idealismo dessa concepção é auto-evidente: desconsidera o caráter concreto das lutas de classes na Alemanha, a condição objetivamente retrógrada da burguesia, e situa o problema num âmbito moral apartado da realidade concreta. É desnecessário reiterar o reacionarismo, mesmo que não

intencional, que o ponto de vista lassalleano acarreta. É essa falsa compreensão que ele transfere para início do século XVI e que explica a sua opção pelo Sickingen. Com respeito a esse período da história, Lassalle também desconsidera o caráter retrógrado dos cavaleiros e desvincula o erro da perspectiva de classe, situando-o na esfera moral apartada. Ao lado disso, despreza o revolucionarismo efetivamente presente nas classes camponesas e plebéias – em verdade, entende o campesinato desse período como uma classe tão reacionária quanto a nobreza, por razões tão equivocadas quanto as suas premissas (cf. *DSL*, pp. 58-61). É o seu ponto de vista burguês que o faz tomar o Sickingen como referência revolucionária.

Engels já havia, quase dez anos antes, estabelecido uma comparação entre as revoluções de 1848 e as circunstâncias históricas do período em que Sickingen viveu. Contudo, o outro termo da comparação não poderia ser a insurreição de uma classe decadente, mas evidentemente a radical guerra camponesa de 1525. Conforme Marx e Engels, a derrota do proletariado em 1848 comporta um paralelo com o fracasso das guerras camponesas de 1525 e poderia ser figurada tragicamente se tomasse Thomas Munzer como seu herói. Thomas Munzer foi líder mais radical e “figura mais gloriosa”, nas palavras de Engels, do movimento que veio responder à opressão dos camponeses. Protestante do movimento anabatista, rompeu com Lutero pela sua postura moderada e encarnava as reivindicações das minorias mais radicais entre os camponeses e plebeus. Suas reivindicações excediam muito a possibilidade concreta de instauração, já que propunha a igualdade cristã e a comunidade de bens. A experiência da tomada de poder da cidade de Mühlhausen explicitou a ausência de condições materiais para estabelecer praticamente o que suas teorias defendiam.

Proclamou-se a comunidade dos bens, o trabalho obrigatório para todos, a supressão de toda a autoridade; mas, na realidade Mühlhausen continuava a ser uma cidade livre republicana, com uma constituição um pouco mais democrática, com um senado eleito por sufrágio universal e controlado pela assembléia e com uma organização de beneficência improvisada apressadamente nas casas particulares. (ENGELS, 2008, p. 145)

Ou seja, as propostas teóricas ultrapassavam uma organização social meramente burguesa, mas a realidade concreta possível de se instituir sobre as bases materiais do período sequer alcançava o que veio a se estabelecer séculos depois como a sociedade burguesa. Engels continua:

Essa revolução social que tanto horrorizava os burgueses não passou, na realidade, de uma tentativa tímida e inconsciente para estabelecer prematuramente a atual sociedade burguesa. (*Ibid.*, p. 145)

Trata-se, assim, do revolucionário que nasceu demasiado cedo. O desenvolvimento das forças produtivas que fundamenta a forma da produção e da circulação, bem como as relações de classe, não propiciavam as condições para que a classe revolucionária efetivamente assumisse o comando. O impedimento objetivo sobrepujava a vontade dos insurretos e mesmo a progressão real do movimento revolucionário. Nesse sentido, Engels escreve:

O que realmente pode fazer não depende da sua vontade, mas sim do grau de tensão a que chega o antagonismo entre as diferentes classes, e do desenvolvimento das condições de vida materiais, do regime de produção e circulação, que são a base fundamental do desenvolvimento dos antagonismos de classe. (*Ibid.*, p. 144)

Por essa razão, numa situação desse tipo, em que a realidade material não proporciona as bases necessárias para realizar os interesses da classe revolucionária, os revolucionários são obrigados a representar os interesses de uma classe que lhes é alheia, e que conforme o desenvolvimento do momento é chamada a dominar. No caso da dissolução do feudalismo, a classe chamada a dominar era a burguesia. Nesse sentido, Lukács cita a seguinte passagem do mesmo texto de Engels, sobre o líder revolucionário que se encontra nessa situação:

“O pior que pode acontecer ao chefe de um partido radical é ser obrigado a tomar o poder numa época em que o movimento ainda não está maduro para a dominação da classe que representa /.../ Encontra-se necessariamente diante de um dilema insolúvel; o que *pode* fazer contradiz todo o seu comportamento anterior, os seus princípios e os interesses imediatos do seu partido; e o que *deve* fazer não é realizável. Ele tem, no próprio interesse do movimento, de realizar os interesses de uma classe que lhe é estranha e recompensar a sua própria classe com frases e promessas, assegurando-lhe que os interesses dessa classe estranha são os seus próprios interesses. Quem quer que se coloque nessa posição falsa está irremediavelmente perdido.” (*DSL*, p. 38)

É precisamente a condição do revolucionário autêntico fadado a fracassar porque surgiu demasiado cedo que define o trágico de Munzer. No entanto, Marx e Engels jamais entendem o trágico dessa circunstância como um conflito eterno, comum a toda situação revolucionária. A analogia com o movimento revolucionário de 1848 suscitada pelos grandes revolucionários alemães é de natureza radicalmente inversa ao idealismo universalizante de Lassalle: não se trata d’O trágico d’A revolução, mas de paralelos que se podem estabelecer concretamente sem abstrair – como Lassalle – as condições históricas objetivas e, portanto, as diferenças concretas entre as situações comparadas.

Engels explicita o caráter análogo, bem como as diferenças entre as duas situações alemãs aqui examinadas. A analogia é centrada na fragmentação alemã tanto com referências às inúmeras regiões econômica e politicamente independentes, como também, no interior dessas regiões, às inúmeras classes e frações de classes. A partir de

uma análise exaustiva, Engels conclui que a derrota das lutas camponesas de 1525 resultou dessa fragmentação: as várias classes precipitaram-se ao movimento por conta própria, sem o apoio umas das outras, e nenhuma delas conseguiu unir as outras em torno de si. No interior da classe camponesa, a dispersão fez com que os camponeses de uma região não apoiassem praticamente os camponeses de outras, de modo que exércitos pouco numerosos puderam derrotá-las uma a uma individualmente. Nos termos de Engels:

A precedente exposição terá demonstrado a todos que a divisão local e provincial e o conseqüente particularismo levaram à derrota de todo o movimento; viu-se como nem os burgueses, nem os camponeses, nem os plebeus atingiram a unidade de ação da nação inteira; como em cada província os camponeses atuavam por sua própria conta negando-se a ajudarem os seus vizinhos e como desse modo foram aniquilados isoladamente em sucessivas batalhas e por exércitos que nem sequer somavam a décima parte da totalidade dos insurretos. (ENGELS, 2008, p. 159)

De acordo com Engels, também em 1848 as classes precipitaram-se ao movimento como classes opostas entre si e que agiam por conta própria. A burguesia já tinha desenvolvimento suficiente para posicionar-se contra o “absolutismo burocrático-feudal”, mas não tinha forças para subordinar as outras classes ao seu interesse. Conforme mencionamos, na Alemanha, burguesia e proletariado já nascem como classes contrapostas: assim, o proletariado tinha consciência de que não havia possibilidade de superar naquele momento a forma social burguesa, mas tampouco carregava a ilusão de que a revolução burguesa realizaria os seus próprios interesses de classe. A burguesia abandonou os camponeses e artesãos por considerá-los demasiado revolucionários e o proletariado também por vezes se desvinculou dessas classes por considerá-las pouco revolucionárias; em seu próprio interior, também essas classes estavam divididas e, portanto, enfraquecidas. Engels conclui:

O particularismo dos camponeses em 1525 não pôde ser maior do que o de todas as classes que participaram no movimento de 1848. Demonstram-no com grande clareza as cem diferentes revoluções locais seguidas de cem outras contra-revoluções levadas a efeito com a mesma facilidade, e a manutenção final em Estados fragmentários. (*Ibid.*, p. 160)

Mas Engels não deixa de pontuar as diferenças fundamentais entre os dois momentos revolucionários, que se explicam pela disparidade concreta entre os períodos históricos. Quem se beneficiou com as guerras de 1525 foram os príncipes, que tinham atrás de si os burgueses mesquinhos que lhes pagavam os impostos. Quem se beneficiou na revolução de 1848 foram também “os grandes príncipes, isto é, a Áustria e a Prússia”, que “representavam os grandes burgueses modernos que os tinham sob a sua garra, que é a dívida do Estado”. Entretanto, e aí se situa a diferença fundamental, a

primeira revolução se insere no contexto de instauração da sociedade burguesa; a segunda, no contexto das primeiras tentativas de dissolução dessa sociedade: “*Mas por detrás dos grandes burgueses estão os proletários*” (*Ibid.*, p. 160, grifo nosso). A revolução de 1848 se insere num movimento que ultrapassa as fronteiras alemãs, tanto no que respeita às suas causas quanto às suas conseqüências. Diferentemente da revolução camponesa, que foi um acontecimento particular da Alemanha, as lutas de 1848 respondiam diretamente ao processo europeu de estabelecimento definitivo da burguesia como classe dominante e à emergência da classe proletária como oposta à forma social burguesa.

Nesse sentido, Lukács salienta a diferença fundamental entre a concepção de Marx e Engels, de um lado, e de Lassalle, de outro, quanto à figuração trágica dessas lutas. Marx e Engels não excluem a possibilidade de figurar tragicamente por meio da representação de uma história própria de outro momento histórico aspectos da revolução que viveram. Mas as analogias devem ser verdadeiras e, por conseguinte, limitadas a traços pertencentes em comum às duas situações, sem abstrair a concretude de ambas que define a sua objetividade e deve definir também a objetividade de sua configuração artística. Lukács escreve:

Em Marx e Engels esta análise da situação “trágica” do “partido radical” nunca é um problema “eterno”. /.../ Mas em Marx e Engels a analogia com 1848 é apenas relativa a momentos concretos precisos das relações de classe e aos problemas estratégico-táticos que daí decorrem, portanto aspectos precisos da base de classe da posição de Munzer, não ao seu trágico considerado como “o” trágico de “a” revolução. (*DSL*, p. 41)

Especificamente, Lukács assevera com Engels que a analogia com 1525 se centra na necessidade de o proletariado de 1848 buscar alianças. De modo que,

a situação trágica de Munzer transforma-se então – com a formação e o fortalecimento da classe revolucionária – nestes problemas de estratégia: o da passagem da revolução proletária, o dos aliados e das reservas da revolução. (*DSL*, pp. 40-1)

A crítica essencial de Marx e Engels a Lassalle se dirige ao fato de que, partindo das premissas idealistas, o caráter concreto das situações é desprezado: não apenas no sentido de Lassalle dissociar seu personagem da situação de classe que deveria concorrer para a determinação de sua individualidade, mas de apagar as diferenças particulares entre os momentos revolucionários de períodos diversos do evoluir histórico. A ênfase de Marx e Engels é precisamente a centralidade do *concreto*. Daí decorre, consistentemente, o fundamento de sua concepção estética e a defesa da shakespearização como oposta à shillerização. Apenas aparentemente essa oposição se apresenta como uma antinomia puramente estética, mas relaciona-se diretamente à

concepção ideológica e à perspectiva de classe que afastam Marx e Engels de Lassalle. Define-se, antes de mais nada, pela concretização: a shillerização, de um lado, acarreta a configuração de personagens que expressam, antes pelo discurso que pela ação, idéias universais abstratas desvinculadas de sua situação de classe concreta e histórica, levando à dualidade de empírico e abstrato e às soluções moralizantes; a shakespearização, de outro lado, leva à configuração de personagens individualizados que vivem, em suas ações e relações, conflitos reais nos quais se manifestam as reais forças motrizes das lutas de classes históricas que o drama pretende representar. A figuração das lutas de classes concretas pelas quais o individual se vincula ao movimento necessário geral do período histórico tratado, a caracterização *concreta, matizada* dos personagens por meios da sua *ação*, não pelo discurso, a *particularização* pela qual se supera o meramente empírico e a simples abstração são os aspectos principais que Marx e Engels procuram exemplificar pelos dramas de Shakespeare. Assim, Lukács afirma:

Mas neste problema de Shakespeare contra Schiller, o ponto decisivo, para Marx e Engels, é o que esperam do drama, a descrição vigorosa e realista de lutas de classes históricas, exatamente como aconteceram, a figuração concreta das forças motrizes reais, dos conflitos objetivos reais que essas lutas escondem, são apenas possíveis pelos meios poéticos que Marx designa aqui pelo termo “shakespearizar”. (*DSL*, pp. 47-8)

A referência a Shakespeare nada tem a ver com gosto ou simpatia, como quis Mehring (cf. *DSL*, p. 47), tampouco com a definição de um conteúdo único do trágico. Se Marx e Engels o tomam como modelo para afirmar a necessidade de configurar concretamente as lutas históricas, disso não podemos deduzir que o conteúdo e a forma da tragédia devam espelhar o tipo de conflitos que Shakespeare retratou. É isso que Lukács indica quando afirma que a “referência de Marx a Shakespeare pode ter um duplo sentido” que cumpre distinguir. Os “meios poéticos” designados pelo termo “shakespearizar” incluem a centralidade da ação e da riqueza de determinações, particularidades e matizes que vinculam o individual ao geral, a liberdade à necessidade. Em termos assim gerais, que não implicam a definição de uma forma única, podemos dizer que esses elementos pertencem à arte dramática como determinações intrínsecas. Isto é, em conformidade com a totalidade de seu pensamento, Marx e Engels indicam uma definição estética da arte dramática em geral. Não se trata de uma determinação formal, mas de um modo de aproximação ao objeto, que busca sua concretude histórica. Por essa razão, tampouco se trata de uma definição conteudística única. Ao contrário: uma vez que o drama, em geral, deve buscar o concreto histórico, a própria questão da

matéria do trágico precisa ser analisada em termos históricos concretos. Assim, nosso autor escreve que, a fim de esclarecer o possível duplo sentido, “a única via a seguir seria a concretização sócio-histórica do problema do trágico” (DSL, p. 49).

Na concepção de Marx e Engels, a matéria da tragédia se modifica de acordo com as formas que as lutas de classes assumem nos diferentes períodos históricos. As revoluções de 1848 instauram uma nova conformação da luta de classes cuja tragicidade não se pode mais ser encontrada no mesmo conflito que constituía a matéria trágica no período precedente do capitalismo. Nesse sentido, os revolucionários alemães concordam em grande medida com a definição hegeliana da matéria trágica com respeito ao período anterior, qual seja, o desaparecimento heróico de uma classe, a morte heróica de uma classe fadada a se extinguir pelo desenvolvimento de uma nova forma social. Nos termos de Lukács:

Para o passado, Marx situa o momento da desagregação dialética duma ordem social no centro da teoria do trágico. O trágico é, pois, a expressão do desaparecimento duma classe. (DSL, pp. 49-50)

Entretanto, o desaparecimento de uma ordem aristocrática tardia, que sobrevive além de sua necessidade histórica, não pode constituir o objeto de uma tragédia, mas antes da comédia. Quando, na França, a aristocracia atravessa o processo de sua desagregação gerado pelo desenvolvimento do capitalismo, que está assumindo outra forma, a defesa de sua permanência como classe tem uma justificação histórica. Uma vez que representava até então a ordem social existente, a tentativa de permanecer existindo como classe constitui um erro histórico, porque a sua existência naquele momento deixa de ser historicamente racional; contudo, não constitui um erro pessoal e, por essa razão, é um erro justificado; por esse motivo, seu desaparecimento pode ser heróico, trágico. Na Alemanha, a aristocracia já perdera a sua função histórica e sobrevivia à evolução social que determinava o seu desaparecimento; por isso, o seu definimento não pode ser heróico, mas necessariamente ridículo. A queda da aristocracia na Alemanha se consubstancia, portanto, não como objeto da tragédia, mas da comédia. Sobre o interesse que as lutas na Alemanha suscitam nos povos ocidentais, nosso autor cita Marx:

“É instrutivo para eles ver *l'ancien regime*, que conheceu nos seus países a sua *tragédia*, reaparecer na Alemanha e representar aí a sua *comédia*. A sua história foi *trágica* enquanto era o poder preexistente deste mundo, enquanto a liberdade era apenas uma idéia pessoal, em suma, enquanto ele próprio acreditou e foi forçado a acreditar na sua própria justificação. Enquanto *l'ancien regime*, como ordem existente do mundo, lutava contra um mundo que era apenas futuro, representava de sua parte um erro da história universal, mas não um erro pessoal. Assim, a sua queda foi trágica.” (DSL, pp. 50-1)

Vimos que a teoria hegeliana da tragédia exclui a possibilidade do trágico para a época moderna, pela sua consideração essencialmente positiva do presente; e exclui, em sua própria definição, a tragédia do revolucionário. A corrente estética do pós-hegelianismo procura, de diversas maneiras, conciliar a idéia da revolução com a concepção essencialmente positiva do presente de que não puderam se desfazer sem abandonar a perspectiva burguesa, “donde resultam então o dualismo liberal de Vischer e, em Hebbel, o romantismo conservador da necessidade histórica” (*DSL*, p. 52). No interior dessa mesma perspectiva, Lassalle encontra solução, a despeito de suas intenções, num “subjetivismo reacionário”, que “não é mais do que a base hegeliana não ultrapassada (a expressão, portanto, da não-passagem do horizonte da sociedade burguesa)” (*DSL*, p. 52).

Nem é preciso dizer que Marx e Engels escapam a essas concepções, que compõem já o início do pensamento burguês do período de decadência, assim como escapam a todas as formas de degeneração do pensamento autêntico da burguesia em ascensão.⁶⁴ No entanto, aceitam a teoria hegeliana da tragédia, mas aceitam-na “como uma forma da tragédia” (*DSL*, p. 53, grifo nosso). Para o presente, o trágico assume outra forma, outra matéria. As lutas de 1848 marcam o estabelecimento da burguesia como classe dominante e o início da sua decadência como classe, atrelada à emergência do proletariado como classe consciente que encarna a possibilidade de superação da ordem social burguesa. Marx afirma: “A luta de Paris fez entrar numa nova fase a luta da classe operária contra a classe capitalista” (*DSL*, p. 54). Na nova dinâmica social da luta de classes, não há como pensar no desaparecimento *heróico* de uma classe. Lukács cita uma passagem em que Marx faz referência a Shakespeare sem o citar:

“Se o desaparecimento de classes de outrora, como a cavalaria, pôde dar matéria a grandiosas obras de arte trágicas, a pequena burguesia filistéia não conduz, de maneira completamente lógica, a nada mais do que a declarações impotentes duma maldade fanática e a uma complicação de sentenças e de provérbios à moda de Sancho Pança”. (*DSL*, p. 50)

Embora Lukács não refira a essa questão, vale mencionar aqui que, na concepção marxiana, não apenas a pequena burguesia, mas o definhamento da própria classe burguesa não encerra o mesmo sentido da tragédia presente no processo de extinção das classes que se substituíram, na evolução do capitalismo, pelas classes que compõem a forma social burguesa. Isso porque a forma de sociabilidade capaz de

⁶⁴ Lukács demonstrará a perspectiva de Marx com relação aos pensadores da burguesia decadente, bem como as críticas que dirigiu a correntes específicas da decadência, em seu “Marx e o problema da decadência ideológica”, de que apresentaremos alguns aspectos ao longo da dissertação.

superar a organização capitalista não pode emergir e desenvolver-se espontaneamente do interior do capitalismo, tal como a forma social burguesa emergiu do interior do feudalismo. As revoluções burguesas fizeram avançar um passo no sentido de alcançar a autodeterminação humana, já que pela primeira vez na história uma classe realizou uma revolução com o intuito consciente de estabelecer um novo modo de organização da vida humana. Entretanto, sua revolução encontra um limite: ainda que tenha transformado todas as esferas da vida humana, a pré-ideação dessa nova organização restringiu-se ao âmbito político. Diferentemente, a revolução social capaz de superar a ordem burguesa terá de passar pela pré-ideação da transformação do fundamento material da sociedade, de todo o modo de produção da vida, não apenas do plano político. O desaparecimento da classe burguesa, uma vez que não será levado a efeito pelo movimento próprio e espontâneo da história, mas necessariamente pela ação consciente, não poderá englobar o sentido trágico da desagregação feudal. Assim, o trágico próprio da desagregação feudal não pode ser aplicado sem mais à forma social que se lhe seguiu: com a nova configuração das lutas de classe, deve transformar-se também a configuração artística de seu desaparecimento.

Contudo, de maneira coerente com a totalidade de seu pensamento, Marx e Engels não discutem sobre essa configuração artística, já que a sua matéria ainda não emergiu historicamente. Mas, no campo específico da tragédia, discorrem sobre uma nova forma cuja matéria não só já foi dada pela história, como apenas pode ser ignorada por aqueles que não ultrapassaram a perspectiva burguesa: trata-se da “tragédia do revolucionário aparecido demasiado cedo, a tragédia de Munzer” (*DSL*, p. 53). Ao propor a tragédia do revolucionário prematuro, Marx e Engels não pretendem expor a conclusão da análise de uma obra trágica. Com efeito, não mencionam nenhuma obra literária centrada nesse tema. Antes, propõem essa matéria como tema da tragédia porque reconhecem o caráter trágico concretamente existente em determinadas realidades sócio-históricas, como aquela que engendrou Munzer. Extraem, pois, das próprias lutas de classes na história a natureza trágica que o drama deve configurar artisticamente: a tragédia deve dar forma artística ao trágico da realidade.

A analogia de Munzer com as revoluções de 1848 se funda no fato de que também nesse momento a revolução proletária, por um lado, não era possível na Alemanha, que tentava tardiamente a sua revolução burguesa, e, por outro lado, mesmo em Paris não poderia ser vitoriosa, em virtude do desenvolvimento ainda restrito das forças produtivas e do caráter incipiente do movimento. O sentido positivo da tragédia,

tanto de Munzer como também e principalmente do século XIX, é o próprio fato da revolução, que carrega sempre, ainda derrotada, um significado positivo e progressista.

Lukács afirma:

Marx insiste constantemente, por um lado, na implacável *necessidade histórica* que provocou a decadência. Por outro lado, considera igualmente importante a necessidade de começar, entretanto, a luta e a significação positiva, progressista do fato de que a luta começou e começou corajosamente... (DSL, p. 54, grifo nosso)

Além disso, o trágico se vincula à necessidade da autocrítica dessas derrotas heróicas, que faz o movimento alcançar um novo patamar. Nosso autor continua:

O trágico de revolucionários como Munzer consegue o seu patético⁶⁵ precisamente através dessa necessidade segundo a qual o movimento apenas pode atingir as formas superiores de luta, os meios da vitória, se passar por estas derrotas heróicas e pela sua autocrítica “cruelmente fundamental”. (DSL, pp. 54-5)

Vemos como Marx e Engels, fundados em análises concretas das lutas de classe na história, entrevêm a possibilidade de um novo tipo de tragédia que a filosofia estética moderna não poderia vislumbrar. Em oposição a Hegel, que encontra no passado a poesia que falta ao presente, Marx e Engels, ao propor uma forma do trágico, afirmam a possibilidade da arte e da poesia na atualidade, o que não significa que não apreendam o seu caráter prosaico, para usar o termo hegeliano. Ao contrário, Marx sublinha muitas vezes ao longo de sua obra que o capitalismo é hostil à arte e à poesia. No entanto, trata-se de expor as contradições reais do desenvolvimento capitalista que originam esse “prosaísmo”, com vistas não à conciliação, mas à superação. É precisamente ao afirmar, com Marx, a necessidade de explicitar as contradições capitalistas que Lukács emprega pela primeira vez na década de 1930 o termo “realismo”, em torno do qual a sua obra estético-literária virá a se centrar. Essa primeira menção é significativa porque apresenta os elementos de uma definição geral do realismo, embora contenha ainda uma distinção entre o realismo “conciliador” e o realismo revolucionário, que nosso autor abandonará por um conceito mais sólido de realismo alheio a adjetivações desse tipo. Mas, a definição do “realismo revolucionário” se aproxima da apreensão do realismo que Lukács enriquecerá ao longo de todo o decênio, principalmente a partir de 1934, embora não coincida integralmente com ele:

Essa situação não pode ser superada nem por um realismo “conciliador”, nem por uma idealização subjetiva, mas apenas por um *realismo revolucionário que ponha a nu as contradições internas do desenvolvimento capitalista com uma franqueza brutal*, uma verdade cinicamente intrépida ou crítica e revolucionária. (DSL, pp. 53-4, grifo nosso)

⁶⁵ Nosso autor desenvolve considerações sobre o caráter patético da arte, o seu *páthos*, em “O romance com epopéia burguesa”, que abordaremos na primeira parte do Capítulo III. Ali, vincula o *páthos* diretamente à condição da tipicidade da arte.

A explicitação dos antagonismos próprios do desenvolvimento capitalista pressupõe, na concepção de Marx, Engels e Lukács, uma perspectiva de classe, antes de mais nada porque pressupõe um compromisso com a sua superação.⁶⁶ Essa perspectiva fundamenta a defesa que nosso autor apreende em Marx e Engels da possibilidade de poesia no presente, sem que com isso se conduza à asserção da positividade da atualidade, ou à negação dos antagonismos fundantes que engendram o “prosaísmo” que Hegel pôde entrever, mas não explicar. O trágico do revolucionário prematuro encerra a um só tempo a explicitação crua da oposição capitalista fundamental e a poesia da perspectiva revolucionária da emancipação. Nesse sentido, Lukács escreve:

“*A revolução social*”, portanto, apenas pode, como explica Marx no *18 do Brumário*, “*extrair a sua poesia [...] do futuro*” (DSL, p. 55, grifo nosso)

Procuramos apresentar aqui alguns dos aspectos desenvolvidos em “O debate sobre o ‘Sickingen’ de Lassalle”, o primeiro texto estético-literário escrito por Lukács após a sua transição para o marxismo. Esse escrito estabelece as bases da nova perspectiva que norteará toda a sua produção do período ensaístico e não será mais abandonada. Em primeiro lugar, a obra literária como configuração artística das forças motrizes da sociedade, as lutas de classes objetivas. Em segundo lugar, a relação orgânica entre produção literária e postura de classe, entendida não como intenção, mas como a concepção fundante objetivamente perceptível pelos próprios elementos e construção da obra artística. Em decorrência, a mesma relação orgânica é defendida entre teoria estética e postura de classe, que ultrapassa a intenção subjetiva e se expressa objetivamente nas produções teóricas. Em terceiro lugar, o fato de que essas novas bases para a apreciação da arte e da estética se extraem diretamente dos escritos de Marx e Engels, cujas análises estéticas até hoje carecem de estudos, e defende a existência de uma concepção estética no interior da obra dos grandes revolucionários alemães, coerente com a totalidade de seu pensamento. A par de tudo isso, não podemos deixar de mencionar a referência ao realismo e sobretudo a afirmação da *ação* como momento determinante da arte realista, que apenas alguns anos mais tarde virá a assumir sua centralidade nos textos lukácsianos.

São essas as novas bases que se instauram com a “guinada” marxista de Lukács e inauguram o pensamento do período ensaístico, o decênio dedicado substancialmente às questões estético-literárias. Encontramos também nesse texto muitos dos principais

⁶⁶ A questão do partidarismo objetivo na arte será abordado adiante neste capítulo conforme seus desenvolvimentos em “‘Tendência’ ou partidarismo?”, “Reportagem ou figuração?” e “Arte e verdade objetiva”.

temas pelos quais nosso autor desenvolve, determina e especifica os fundamentos derivados das teorias de Marx e Engels, e que serão abordados ao longo da dissertação. Estão ali presentes a questão da objetividade do reflexo artístico, a relação orgânica de conteúdo e forma e, por conseguinte, a questão da objetividade da forma artística. No interior do tema da objetividade do reflexo, aparece o problema da configuração artística como reflexo não da imediatez, mas do caráter essencial da objetividade concreta. Aqui, evidencia-se já o que Lukács entende por *essencialidade*: trata-se das forças motrizes da sociedade, isto é, as *lutas de classes objetivas*. Assim, para o nosso autor, uma vez que a obra confere forma artística às lutas de classes, a relação orgânica entre literatura e postura de classe objetivamente presente como elemento da obra se apresenta como um desenvolvimento consequente da sua apreensão estética. Não é à toa, pois, que a vinculação orgânica da produção artística e da teoria estética com a perspectiva de classe salientada nesse escrito fundamentará todas as críticas a correntes literárias e estéticas que Lukács apresenta nos textos dos anos trinta.

Além dessas conclusões, “O debate sobre o ‘Sickingen’” traz também discussões acerca da forma literária capaz de conformar os nexos causais profundos e essenciais da sociabilidade que a obra artística deve almejar. Lukács parte sempre da unidade orgânica de conteúdo e forma, em que reconhece a prioridade do conteúdo, para tratar dos problemas formais. Esse procedimento se extrai diretamente da perspectiva de Marx e Engels sobre o problema. Ao criticarem o idealismo e o caráter abstrato do drama de Lassalle, eles apontam como elementos sensíveis desses problemas a dissociação entre as concepções e interesses de Sickingen e os interesses da classe que representa, o divórcio entre os elementos singulares e gerais da obra, ou ainda entre a liberdade e necessidade; e a desconsideração do caráter concreto de cada período histórico, que resulta na indiferenciação entre dois momentos históricos essencialmente distintos: o momento da desagregação do feudalismo e o momento da consolidação da burguesia como classe dominante e emergência do proletariado como classe antagonista. O fundamento dessa crítica é a centralidade do *concreto*. O caráter histórico-concreto das lutas de classes reais exige a concretização de sua configuração artística.

Na literatura, a necessidade de concretização do conteúdo figurado se resolve por meio de uma particularização da *forma*, a que Marx denomina shakespearização. Nessa solução, evidencia-se a concepção de Marx e Engels sobre a relação orgânica de forma e conteúdo. A shakespearização se define como solução à dualidade de empírico e abstrato e as soluções moralizantes que os grandes revolucionários alemães encontram

no drama de Lassalle, como consequência da shillerização de sua construção. Na configuração lassalleana, a caracterização dos personagens, suas ações e relações, estão dissociadas da situação de classe que deveria participar da conformação de sua individualidade. Desse modo, os personagens se constituem como singularidades que expressam, por meio do discurso, idéias universais abstratas desvinculadas da particularidade concreta das lutas de classes. Essa forma de construção literária acarreta os problemas de conteúdo criticados, tanto quanto decorrem de uma falsa apreensão das lutas reais. Como solução a esse falseamento, a shakespeareização designa os “meios poéticos” pelos quais as lutas de classes concretas podem ser figuradas artisticamente de uma maneira verdadeira em termos de seu conteúdo. Conforme procuramos evidenciar acima, caracteriza-se pela configuração de personagens *individualizados* que vivem em suas *ações recíprocas* conflitos concretos nos quais se manifestam as *reais forças motrizes das lutas de classes históricas*. Na configuração artística exemplificada pelos dramas de Shakespeare, o individual se vincula ao movimento geral do momento histórico retratado necessário. Assim, a contingência do individual se supera pelo caráter necessário do geral, e a abstração do geral se supera pela particularização do conflito. Essa mútua superação do empírico e do abstrato na configuração do *concreto* se realiza artisticamente por meio da figuração da *ação*. Na ação se explicita e define a vinculação direta entre individual e geral, entre aquilo que move o personagem como indivíduo e as forças motrizes necessárias das lutas de classes históricas.

A referência ao procedimento shakespeariano – também como oposto aos “meios poéticos” de Schiller – não pretende impor regras formais ou conteudísticas à criação artística. Trata-se antes da defesa de um modo de aproximação ao objeto, que busca a sua concretude histórica. Marx e Engels entendem que as condições para a configuração artística do concreto incluem a centralidade da ação e a riqueza de determinações, particularidades e matizes que vinculam o individual ao geral, a liberdade à necessidade. Essas definições gerais constituem para Marx e Engels determinações inerentes à arte dramática que, entretanto, não descrevem o seu conteúdo e forma específicos. A determinação concreta do conteúdo exige a sua particularização, assim como o exige a forma adequada à sua configuração. Essas definições têm o sentido de determinações estéticas tão gerais que, ainda referentes ao drama, pertencerão também à própria consideração de Marx e Engels sobre o realismo, que extrapola as divisões de gênero.

Contudo, no texto de Lukács, a consideração do realismo ainda se mostra embrionária e não acompanha aquela que aparece esparsamente nas obras dos revolucionários alemães. Em oposição a um realismo “conciliador”, nosso autor propõe aqui o “realismo revolucionário”, cuja definição é centrada na manifestação das “contradições internas do desenvolvimento capitalista com uma franqueza brutal, uma verdade cinicamente intrépida ou crítica e revolucionária” (*DSL*, pp. 53-4). Essa definição de realismo contém um elemento fundamental daquela que constituirá a sua conceituação mais madura ainda nos anos trinta, qual seja, a explicitação das contradições capitalistas. No entanto, não abrange a determinação central do realismo, a ação.

Retomemos a apreensão chasiniana do desenvolvimento teórico de Lukács. Ao avaliar brevemente a sua trajetória intelectual, Chasin indica que os limites gnoseo-epistêmicos da obra de Lukács posterior aos anos cinquenta se devem ao fato de se voltar a questões exteriores e superadas em Marx e fundamentar-se em outros autores, especialmente Engels da *Dialética da natureza* e Lênin, como seguidor de Engels. Chasin também aponta que esses problemas, sintetizados pela busca de uma lógica em Marx e pelas discussões de método, aparecem principalmente nas formulações mais universais e abstratas, e que as análises de objetos específicos muitas vezes superam os problemas das abstrações, aproximando-se do concreto. Embora Chasin não aborde esse complexo de problemas com relação à década que nos propomos a examinar, suas observações vão ao encontro de nossa leitura dos textos dos anos trinta. Em primeiro lugar, a fundamentação em Lênin se faz presente particularmente nos primeiros textos do decênio; em segundo lugar, as considerações metodológicas figuram significativamente e ainda carentes dos desenvolvimentos que lhes conferirá nos anos posteriores.

Chasin também salienta a atenção rigorosa ao objeto pela qual Lukács ultrapassa suas próprias concepções gerais epistêmicas. Isso explica o fato, à primeira vista estranho, de nosso autor manifestar em seu primeiro texto estético da década uma concepção que só quatro anos depois será desenvolvida como momento essencial. Se a ação ocupa uma posição central em “O debate sobre o ‘Sickingen’ de Lassalle”, isso se deve às determinações intrínsecas ao objeto analisado: Lukács se volta, ali, aos textos de Marx e Engels. Não há dúvida de que os desenvolvimentos presentes na análise que nosso autor faz do debate se extraem diretamente das concepções estéticas de Marx e Engels expostas em suas cartas, que ele apreende e apresenta. No entanto, não podemos

deixar de concluir que alguns deles não foram assimilados imediatamente à concepção estética do filósofo húngaro: tão logo deixa de tomar como base os escritos de Marx e Engels, e se volta aos escritos de Lênin, aqueles desenvolvimentos – em especial a ação como modo de configurar o concreto – ou bem desaparecem de suas considerações, ou se suscitam como referências pontuais. É interessante observar que, por vezes das vezes, essas referências pontuais emergem nos textos de Lukács anteriores a 1934 relacionadas a passagens e concepções de Marx e Engels. Outras vezes, em relação a obras de autores realistas do período progressista da burguesia, o que também é significativo do modo de proceder de Lukács. Em outros momentos ainda, como em “Reportagem ou figuração?” emergem da própria argumentação, mas não fundamentam a discussão geral. Prosseguiremos, então, com o exame das principais determinações estéticas que se extraem dos textos selecionados escritos entre 1931 e 1934.

2. Totalidade, tipicidade e partidarismo nos textos selecionados da *Linkskurve*: a figuração como parâmetro da crítica ao romance de reportagem

Para compreender a concepção de Lukács sobre a unidade de conteúdo e forma, e a conseguinte vinculação orgânica das questões de forma com a perspectiva de classe – que serão centrais à formação da concepção realista da arte – antes de adentrar a discussão bastante filosófica de “Arte e verdade objetiva”, é proveitoso apresentar as considerações, ainda em muitos aspectos incipientes, dos primeiros textos do decênio, publicados na revista *Die Linkskurve*. Isso porque, além de voltar-se ali à crítica de um formato específico de escrita literária, que acaba por trazer as questões de maneira mais direta – e literária – o desenvolvimento do pensamento de Lukács emerge mais claramente se começarmos pelos textos iniciais, e prosseguirmos com algum rigor cronológico.⁶⁷ Assim, nesta segunda parte do capítulo, exporemos o sentido geral da argumentação de Lukács em “Os romances de Willi Bredel”, de 1931, na primeira parte de “Reportagem ou figuração?”, de 1932, intitulada “Observações críticas a propósito de um romance de Ottwalt”, que enfocam criticamente o método jornalístico na literatura, e “‘Tendência’ ou partidarismo?”, que enfrenta a questão da perspectiva de classe diretamente relacionada às discussões anteriores. Indicamos já nossa opção por

⁶⁷ Não empregamos unicamente o critério cronológico na organização dos textos, mas também um critério temático. Contudo, procuraremos seguir na apresentação, dentro do eixo temático, a ordem cronológica de produção dos textos.

abordar apenas a crítica lukácsiana ao “método jornalístico”, e não tratarmos de outras igualmente importantes produzidas até 1934, como a crítica o expressionismo; já apontamos também os motivos: a proximidade com a crítica ao naturalismo que tomaremos como objeto no Capítulo III e o fato de evidenciar com clareza o contraponto da concepção positiva de Lukács.

“Os romances de Willi Bredel” (“The Novels of Willi Bredel”, doravante *NWB*)⁶⁸, foi escrito em 1931, logo após o seu trabalho acerca do debate sobre o *Sickingen* de Lassalle. Willi Bredel foi um escritor proletário revolucionário alemão que na década de trinta dirigiu, ao lado de Brecht, a revista *Das Wort*. Publicou em 1930 o seu primeiro romance, *Maschinenfabrik N. & K.* [*Fábrica de máquinas N. & K.*], seguido de perto pelo segundo, *Die Rosenhofstrasse* [*A Rua Rosenhof*], lançado em 1931. Sobre esses dois romances versa o texto lukácsiano. Lukács inicia sua análise evidenciando os acertos de Bredel com respeito à escolha dos temas e à concepção geral de mundo que estrutura as duas obras. Os temas de ambos os romances são considerados centrais aos interesses de todo trabalhador e uma novidade literária que, por essa razão, abrem um novo panorama para todos os leitores, já que nunca haviam sido expostos em obra literária na Alemanha da perspectiva da classe trabalhadora. O primeiro romance tem como linha central a configuração dos efeitos do início da racionalização sobre a classe trabalhadora; o segundo conforma a vida e a luta diária num conjunto residencial proletário.

Entre os aspectos positivos do primeiro romance, Lukács ressalta a organização do objeto e a construção da obra, em que demonstra habilidade, bem como um instinto político seguro e uma combatividade militante. Descreve a preparação, eclosão e derrota de uma greve na fábrica Negel & Kopp. A trama é vívida, os detalhes da vida operária diária são traduzidos em elementos e estágios da luta de classes. Sobretudo, evidencia que toda a ação é apenas um *momento singular* da luta de classes como um todo, que começa antes do romance ter início e se estende até que a presente batalha é perdida. Este é, para nosso autor, um padrão correto para um romance proletário, porque oferece a possibilidade de adequar todo o desenvolvimento de classe dentro de uma fábrica numa composição artística que, embora forme uma entidade narrativa coerente, não tem nenhum início ou fim absolutos, mas é retratada como parte do processo total.

⁶⁸ Para referência bibliográfica, título e edição originais, ver n. 55 acima. As passagens desse texto serão citadas em português, em tradução nossa.

O segundo romance avança um passo nesse sentido. Estende a estrutura de sua composição a fim de retratar a vida dos trabalhadores em interação concreta com a vida das outras classes, especialmente a pequena burguesia. Esse objetivo e desenvolvimento são, para o nosso autor, corretos tanto do ponto de vista político como do ponto de vista artístico. Significativamente, Lukács enfatiza que os romances de Bredel não recaem nos erros comuns da maioria dos romances proletários. Segundo o nosso autor, a maior parte desses romances sofre da falha de tomarem como tema a contradição entre patrões e trabalhadores no interior da fábrica, ou entre o estado dos trabalhadores e o estado burguês numa situação de luta de classes aguda – estreitamento do campo que às vezes equivale ao “economicismo”. Desse modo, o horizonte político é estreitado: de um horizonte que, embora “nacional em sua forma”, propõe uma questão num nível geral, para a ênfase isolada num único aspecto, ainda que importante. E isso conduz inevitavelmente ao estreitamento, insuficiência e empobrecimento também da perspectiva artística. Bredel não comete esse erro. O tema de seu segundo romance é a vida em um conjunto residencial proletário: evidencia a relação entre a classe operária e a pequena burguesia (vários de seus representantes) em diversos aspectos e de diferentes maneiras na vida cotidiana. Uma greve dos aluguéis e as eleições de Hamburgo constituem o núcleo em torno do qual essas relações são expostas tanto no âmbito político como na esfera privada.

De acordo com Lukács, essa concepção é correta da perspectiva do *conteúdo* e, por isso, tem potencial épico. A estrutura e o padrão são adequados para um romance revolucionário. No entanto, e aqui adentramos a crítica à obra que recairá diretamente sobre a forma, Lukács pontua que essa concepção do conteúdo é apenas o delineamento geral, somente um padrão ou estrutura. “O esqueleto está correto, mas não há nada além desse esqueleto” (*NWB*, p. 24). Na obra, não encontramos aquilo que deveria construir-se sobre a estrutura geral para criar o seu corpo artisticamente verdadeiro e elevado. “Aquilo que é necessário para torná-lo vivo, isto é, seres humanos vivos, com relações vivas, que se transformam e desenvolvem, está completamente ausente” (*NWB*, p. 24). O problema primeiro e central que impede o êxito artístico da obra é a sua linguagem. Bredel emprega uma linguagem jornalística, de reportagem, cuja principal consequência é a fixidez de seus personagens e das relações entre eles. Ao empregar essa linguagem que, como veremos na crítica lukácsiana aos romances de reportagem, pode apenas apresentar fatos dados, os personagens se constituem como estereótipos e não se desenvolvem, porque possuem um traço fixo sempre enfatizado; suas relações são

igualmente fixas; as transformações são bruscas e, mesmo que abstratamente possíveis, não são verdadeiras em seu efeito artístico e acabam por constituir-se também como estereótipos. Assim, embora Bredel observe corretamente o traço central de tipos determinados, essas características são congeladas e, com isso, as relações entre os personagens tornam-se também imutáveis e unilaterais. As transformações são abruptas e não construídas ao longo do romance e, portanto, não emanam organicamente da trama, e só abstratamente se fazem possíveis. (Como veremos, as transformações não preparadas na obra adquirem o caráter de imposição externa da vontade do escritor, e acabam adquirindo um significado moral). Disso resulta a ausência de vida, o caráter inanimado incapaz de refletir com verdade artística a parcela de vida que tem o intuito de configurar. Nos termos do nosso autor:

Em verdade, Bredel apresenta esboços de seus vários personagens, descrevendo até muito bem suas características exteriores e enfatizando certos traços de caráter etc. Mas tudo ainda permanece rígido. Seus personagens não crescem, tampouco se desenvolvem. No máximo, transformam-se repentinamente da noite para o dia. Não que isso seja inerentemente impossível, mas funciona apenas se for artisticamente preparado, se houver uma transformação da quantidade (isto é, pequenas mudanças que podem bem passar despercebidas até mesmo para as pessoas que as experimentam) para a qualidade, e não simplesmente um tiro súbito. *Essa transformação não preparada e repentina não soa verdadeira em seu efeito artístico ainda que seja abstratamente possível.* Por conseguinte, os personagens de Bredel acabam sendo pouco mais do que aquilo que na linguagem teatral se denominava “*Chargen*” [estereótipos]: possuem um traço fixo e característico (possivelmente apenas um), repetido e sublinhado em todas as oportunidades possíveis (e mesmo impossíveis). Mas, dessa maneira, os personagens não se fazem vivos, ainda que esses traços sejam observados corretamente. (NWB, p. 25)

A rigidez e os repentes dos personagens e suas relações, bem como da construção do enredo, advêm em parte também da linguagem jornalística, que acompanha o formato de reportagem. Lukács continua:

Um romance simplesmente demanda um tipo diverso de caracterização do que uma reportagem jornalística: o que pode ser suficientemente bom para uma é completamente inadequado para o outro. (NWB, p. 25)

Nosso autor pontua que o estilo simples, seco e direto das reportagens de imprensa seria possível em certas situações, como reuniões públicas e sessões da célula do partido, a fim de explicitar o conteúdo político. Ainda assim, Lukács insiste que a vida política é mais rica, viva e com textura mais fina do que a descrição de Bredel sugere – dois personagens profeririam de maneiras e tons diversos um discurso de mesma linha política, mas Bredel lhes confere um mesmo tom, diferenciado apenas por adornos estereotípicos. E, ainda pior, o estilo jornalístico da linguagem se estende à maior parte das situações, fora das reuniões, sessões e reportagens. Por essa razão, nosso autor

escreve: “Também na linguagem, portanto, ele fica atrás da realidade que pretende retratar em sua arte, estacado numa pálida reprodução dessa realidade” (NWB, p. 25).

O tratamento que Bredel dispensa à linguagem é, por conseguinte, abstrato, porque o estilo único abstrai a diversidade das situações e se impõe sobre elas uniformemente, ao invés de responder em particular às exigências de cada uma, ou melhor, emergir de sua tessitura própria. As descrições que empregam essa linguagem e se inserem no formato de reportagem mostram-se igualmente abstratas, uma vez que não caracterizam os personagens e suas relações no movimento e no desenvolvimento que lhes são inerentes. A abstração no emprego da linguagem, nas descrições e na construção da trama é um problema formal. Entretanto, não deve ser confundido com uma possível “falta de técnica”. Lukács afirma que “Seria tentador concluir de tudo isso que Bredel carece simplesmente da ‘técnica’ de escrita. Mas esse não é de fato o problema” (NWB, p. 26). A redução do problema da forma a um mero problema de técnica acarretaria a compreensão de que os romances de Bredel são corretos em seu conteúdo e visão de mundo, marxistas e politicamente exemplares, mas carecem da técnica apropriada; que bastaria, portanto, aprimorar a “forma” – nesse sentido meramente técnico – para que seus romances alcançassem êxito artístico. Essa solução seria igualmente abstrata e fundada numa apreensão deturpada da relação de conteúdo e forma. Lukács escreve:

Na realidade, forma e conteúdo são muito mais estreitamente vinculados, e sua interação dialética – a despeito da predominância do conteúdo de classe – é muito mais íntima, mediada e complexa do que o que nos permitiria responder a questão de um modo tão mecanicamente simples (NWB, p. 26).

A afirmação da relação íntima e orgânica de conteúdo e forma é um dos principais desenvolvimentos da teoria estética de Lukács alcançados já no início da década de 1930. Está presente em seu primeiro texto sobre literatura do decênio, o exame do debate epistolar entre Marx, Engels e Lassalle acerca do *Sickingen*, e ocupa um lugar proeminente do texto que ora examinamos, de 1931. Entretanto, o modo como Lukács compreende essa relação em sua análise dos romances de Bredel é ainda bastante imaturo e abstrato, e será superado em outros escritos da mesma década. Aqui, a solução é apresentada nos seguintes termos: “Antes de tudo, o retrato do caráter humano não é uma questão ‘técnica’, é sobretudo uma questão de *aplicar a dialética no campo da literatura*” (NWB, p. 26, grifo nosso). Mais ainda, trata-se de aplicar no campo da literatura, bem como em todas as áreas culturais, o nível de dialética alcançado pelas melhores realizações teóricas e práticas do Partido Comunista e da

organização dos Partidos Comunistas no interior da luta de classes. Nos termos do nosso autor:

Esse princípio básico da dialética não deveria sustentar-se como adequado também para a literatura? Um núcleo dirigente de partido fracassaria se tratasse o ambiente em que tem de agir, que é composto de seres humanos (indivíduos, grupos, massas), de modo metafísico e não dialético. Não é uma exigência correta que a literatura, em seus métodos de retratar, deva alcançar pelo menos o mesmo nível que está começando a ser amplamente alcançado na prática cotidiana da luta de classes, muitas vezes pelo mero instinto e apesar de todos os erros? Eu diria que temos razões para impor exigências mais elevadas do que esta. Para exigirmos, por exemplo, que as mais elevadas realizações da nossa literatura sejam medidas, até onde se estende a sua implementação da dialética, à luz das mais elevadas realizações da teoria e da prática do KPD [Partido Comunista Alemão] e do Comintern [Terceira Internacional Comunista]. (NWB, pp. 26-7)

É desnecessário dizer que esse tipo de consideração desapareceu por completo das análises posteriores de Lukács. Em verdade, não há em nenhum outro dos textos examinados nesta pesquisa uma vinculação direta entre realização literária e partidária, a não ser nos termos do partidarismo como perspectiva de classe teórica e prática, tal como procuramos apresentar acima, e que permanecerá como momento importante de seu pensamento estético. Assim, independente da vinculação esdrúxula de dialética artística e partidária, importa-nos aqui a questão da literatura como “aplicação da dialética”. Neste texto, o pensamento dialético é oposto ao pensamento metafísico. Conforme nosso autor, ao contrário do pensamento metafísico, o pensamento dialético dissolve a aparência rígida das coisas, rigidez que se reflete também no pensamento, nos processos que efetivamente as constitui.

Podemos dizer que a idéia da aplicação da dialética se mantém, ainda que acrescida de complexidades, na discussão geral sobre o reflexo consciente da realidade em “Arte e verdade objetiva”. Ao abordarmos essa questão, proporemos que a afirmação da dialética como categoria organizadora do pensamento contradiz o princípio geral da objetividade do reflexo consciente da realidade, bem como a afirmação posterior de Lukács segundo a qual a dialética do pensamento se extrai da própria dialética das coisas. Da mesma maneira, aqui, a dialética como método de apreensão e configuração artística da realidade conduz a um problema semelhante: leva à concepção de que a dialética presente na obra literária advém do método de configuração, não da própria parcela de vida retratada, o que a idéia de “aplicação” corrobora. Por outro lado, a definição que Lukács oferece de pensamento dialético – a dissolução da aparência rígida das coisas nos processos que realmente as constitui – já apresenta aqui a concepção de que a objetividade concreta não se identifica à sua

conformação imediatamente aparente, bem como a concepção estética conseguinte, de que a arte não pode se contentar com o registro fotográfico dessa esfera imediata da realidade.

Mas esse retrato rígido que Lukács critica em Bredel e que provém da falta de dialética não é, como afirmamos acima, um problema apenas de conteúdo. Ao contrário, é um problema de conteúdo que decorre, para o nosso autor, da ausência de dialética na constituição da *forma*. Novamente, trata-se da inter-relação orgânica de forma e conteúdo. O modo fixo, seco, não vivo e jornalístico com que Bredel pretende dar forma à matéria que constitui seu objeto o conduz a não apresentar os processos, problemas, obstáculos etc. para a consciência revolucionária e para o próprio movimento revolucionário. O modo de apresentação de Bredel não leva em consideração as dificuldades que o desenvolvimento da revolução enfrenta. Isso não é intencional, mas decorre da forma utilizada pelo autor. Essas dificuldades só podem ser retratadas se o escritor figurar de uma maneira genuinamente *viva e palpável* os obstáculos que afastam os bons trabalhadores do movimento revolucionário e conduzem até mesmo o estrato mais baixo e proletarizado da pequena burguesia ao campo da contra-revolução; se retratarem o difícil caminho que essas parcelas das massas devem percorrer para alcançar o esclarecimento ideológico. A configuração artística dos resultados, que decorre não da intenção do escritor ou da sua concepção em termos do conteúdo, mas da *forma a-dialética da criação*, leva à exposição apenas de positivities e lhes confere um caráter repentino e, por conseguinte, falso. Nos termos de Lukács:

Essa ausência de dialética na caracterização dá origem a uma distorção também de conteúdo. /.../ Ele oferece resultados, mas não os processos com os obstáculos, dificuldades e empecilhos. Isso tende a falsificar também o seu quadro. Pois Bredel de fato retrata o curso ascendente do movimento revolucionário. Mas, ao deixar de figurar os obstáculos, ele necessariamente oferece uma visão distorcida. O apartidário honesto se torna um comunista da noite para o dia; a célula que funciona mal toma de repente a liderança da greve; nas reuniões públicas, a linha revolucionária sempre prevalece contra os chefes sindicalistas, e assim por diante. (NWB, p. 27)

Ao final do texto, nosso autor retoma os elogios a Bredel, e afirma que a crítica a ele deve ser entendida como uma autocrítica do movimento, uma orientação à superação de problemas num autor de talento e méritos. Nesse sentido, reitera que os problemas de Bredel não são apenas dele, e a orientação se dirige também aos demais escritores revolucionários. Nessa passagem final do texto, há uma referência protocolar a Stalin, destinada a justificar sua crítica – que parecerá talvez demasiado severa – como autocrítica do movimento: “Desde quando os Bolcheviques temeram a verdade?” (NWB, p. 27) Lukács conclui seu texto com a defesa da aplicação da *dialética*

materialista à criação literária. Precisamente esta seria a exigência mais elevada aos escritores revolucionários, que, mais uma vez, Lukács identifica ao desenvolvimento em outros campos da luta revolucionária: o “domínio da dialética materialista e a de alcançar o desempenho do nosso movimento em outros campos” (*NWB*, p. 28). Novamente, reiteramos que esse tipo de identificação desaparecerá por completo dos textos lukácsianos. Importa-nos aqui é a defesa da dialética como elemento *formal* do romance, e a conclusão de que, na arte literária, os problemas de forma definem centralmente os problemas de conteúdo, já que conteúdo da literatura só se apresenta sob determinada forma, e não existe em separado, a não ser como intenção subjetiva.

A discussão sobre o formato jornalístico na literatura, ou os romances de reportagem, como nosso autor os denomina, recebe maior desenvolvimento no texto “Reportagem ou figuração?” (“Reportage or Portrayal?”), doravante *RF*)⁶⁹, publicado em 1932. Concomitante à crítica, a concepção lukácsiana sobre o caráter orgânico da relação de conteúdo e forma também adquire lineamentos mais concretos, e se desenvolve no sentido de abranger a diferença fundamental do reflexo científico e artístico, a questão da tipicidade e da relação entre os elementos necessários e contingentes na obra literária. A partir da discussão da tipicidade e da relação de necessidade e contingência, também aparece aqui o problema da figuração da totalidade, que manterá a sua centralidade durante toda a década de 1930. A discussão sobre o fetichismo e o papel social da arte de desvendamento do fetiche se insere aqui como uma preocupação central e estreitamente vinculada à crítica do formato jornalístico e à defesa do retrato da totalidade processual. Nesse texto parecem também referências ao tema da ação e ao realismo, ainda desprovidos da centralidade alcançada nos textos posteriores da década, mas de modo bastante interessante: as poucas menções à ação se inserem no contexto da função artística de desvendamento do fetichismo, e as menções ao realismo aparecem diretamente pela pena de Engels. Também o tema da decadência ideológica burguesa, que será objeto do importante “Marx e o problema da decadência ideológica”, de 1938, e fundamental para discussão do realismo já revela aqui alguns desenvolvimentos.

Esse texto é composto de dois artigos de Lukács publicados separadamente em *Die Linkskurve* no mesmo ano, de 1932. O primeiro, denominado “Observações críticas a propósito de um romance de Ottwalt” é constituído por uma crítica a um romance de

⁶⁹ Para referência bibliográfica, título e edição originais, ver n. 57 acima. As passagens desse texto serão citadas em português, em tradução nossa.

Ernst Ottwalt⁷⁰ intitulado *Denn sie wissen, was sie tun. Ein deutscher Justiz-Roman* (*Porque eles sabem o que fazem. Um romance de justiça alemão*), e se estende no sentido de alcançar uma crítica mais geral ao estilo jornalístico na literatura. O segundo texto, chamado “Da necessidade, virtude”, é a réplica de Lukács à resposta escrita por Ottwalt ao primeiro ensaio crítico de sua obra, e abrange temas e autores não tratados no ensaio anterior: volta-se à objeção à literatura como propaganda direta, à discussão da herança literária e critica outros autores importantes próximos a Ottwalt, como Brecht e Sinclair.

Tal como na crítica a Willi Bredel, Lukács inicia sua exposição suscitando os aspectos positivos do livro e mesmo considerando como pressuposto a qualidade artística da obra, sem o que não haveria motivos para dirigir-lhe observações críticas, que têm a finalidade central de contribuir para elevar o nível da produção literária no interior do movimento revolucionário. Sobre qualidades do livro, nosso autor escreve:

Seria uma questão simples estimar os aspectos positivos desse romance, e se não nos debruçamos longamente sobre eles, não é porque o consideramos um livro ruim. Ao contrário. É um livro bom, instrutivo e útil. Trata a sua matéria – a justiça de classe na Alemanha no período pós-guerra – de maneira diligente, inteligente e sistemática. Todas essas boas qualidades são as qualidades individuais de Ottwalt como escritor. (RF, p. 45)

Embora os méritos do livro sejam, para Lukács, o ponto de partida do debate, não será esse o seu objeto no texto. As razões para não se demorar na elucidação das qualidades do romance residem no fato de que as qualidades são individuais, ao passo que os problemas são comuns a um conjunto de escritores contemporâneos a Ottwalt, que compartilham da mesma tendência literária, do mesmo método criativo. De acordo com o nosso autor, as origens do “método da reportagem jornalística” remontam aos romances de crítica social do período romântico tardio, do qual menciona como representantes Victor Hugo, Georges Sand e Eugène Sue. Posteriormente, Lukács aponta também Zola como um escritor que pode ser considerado em vários aspectos um precursor dessa tendência. Centralmente preocupado em evidenciar as principais características da nova tendência jornalística e a perspectiva de classe que a explica, Lukács não se voltará nesse texto à relação do método criativo analisado com as suas

⁷⁰ Ernst Ottwalt era o pseudônimo de Ernst Nicolas (1901-1943). Passou da extrema direita – pertenceu a um *Freikorps* depois da derrota alemã de 1918 – ao Partido Comunista e à Liga dos Escritores Proletários Revolucionários. Escreveu vários romances e histórias antifascistas e colaborou com Brecht no roteiro do filme *Kuhle Wampe*. Depois de emigrar em 1933, foi para a Dinamarca, Praga e Moscou, onde foi preso em 1936. Perdeu-se então todo o seu rasto. Soube-se depois que morreu em 1943 num campo de concentração em Arcangel, norte da Rússia. (Cf. nota de Rodney Livingstone, in LUKÁCS, G. *Essays on Realism*, op. cit., p. 240.)

origens no romantismo tardio e no naturalismo. Mas será interessante observar os pontos de encontro entre a crítica a essa tendência nova e a crítica ao naturalismo em “O romance como epopéia burguesa” e “Narrar ou descrever?”, escritos respectivamente em 1935 e 1936, que abordaremos no capítulo seguinte.

Em “Reportagem ou figuração?”, Lukács apenas indica a necessidade desse estudo preliminar sobre as origens históricas do romance de reportagem, e indica que “infelizmente, absolutamente nada foi feito até hoje nesse campo” (*RF*, p. 45.) Os motivos que nosso autor refere para afirmar a necessidade desse estudo indicam já a sua perspectiva de análise da questão. Para ele, seria preciso demonstrar o modo como esse método criativo emerge da “posição ideológica da burguesia em um estágio particular de seu desenvolvimento”. Não será esse o seu objetivo no texto em questão, dado o trabalho que demandaria de análise histórica; mas, no escopo da discussão, nosso autor procurará examinar a proveniência social do método jornalístico, identificando o estrato social cuja perspectiva encontra uma resposta literária nesse método. As origens histórico-sociais não constituirão o objeto central do texto, que se contentará com uma “estrutura de discussão mais estreita e, por conseguinte, mais abstrata”, que não obstante busca penetrar os fundamentos sociais da nova tendência. De acordo com Lukács, esse é um método criativo difundido em escala mundial, empregado pelos “mais variados escritores”, que vão “de Upton Sinclair e Tretyakov a Ilya Erhenburg” (*RF*, p. 45.). A própria difusão desse método literário reflete a concepção comum aos seus adeptos de que esta é uma forma *nova* oposta aos métodos considerados “tradicionais”. Com bom humor, nosso autor escreve que Ottwalt e os escritores que aderem a esse modo de criação literária escolhem-na “em lugar dos métodos ‘tradicionais’, ‘obsoletos’ e ‘burgueses’ da trama ‘inventada’ e dos homens e mulheres ‘figurados’”.

Essa é a primeira questão que Lukács enfrenta no tratamento do tema: as razões pelas quais essa forma é considerada, inclusive por leitores e escritores revolucionários, uma forma *mais contemporânea* que o romance “tradicional”. A resposta a essa questão lança luz sobre as condições de surgimento e a própria natureza desse método de criação literária. Emerge, precisamente, em oposição à forma que constitui a degradação apologética de uma das tendências da literatura burguesa. Trata-se da degradação do romance psicológico, que em seus maiores representantes como Flaubert e Jacobsen significam uma crítica ao capitalismo, mesmo que restringida pelos limites burgueses, no *psicologismo*. O caminho e os fundamentos sociais do destino do romance

psicológico no desenvolvimento da sociedade burguesa e o sentido da oposição pelos defensores do método jornalístico são didaticamente apresentados no primeiro artigo que compõe esse texto.

Conforme o nosso autor, surgiu e difundiu-se a visão de que o romance burguês, cada vez mais perdido em descrições psicológicas dos destinos e sentimentos privados, era completamente inadequado para lidar com as questões grandes e gerais do nosso tempo, e mais ainda para adotar uma postura apropriada com relação a elas. A correta percepção do vazio e fracasso total do romance psicológico levou a uma recusa integral de sua forma. Por um lado, isso provém de uma observação correta da relação de conteúdo e forma (e visão de mundo do autor), segundo a qual a forma não é acidental, mas, ao contrário, forma e conteúdo compartilham o mesmo complexo causal. Por conseguinte, a recusa de certo conteúdo na literatura implica também a recusa da sua forma. Entretanto, essa oposição à forma não penetra profundamente na questão do conteúdo e da visão de mundo. Lukács pretende mostrar que há razões de classe que determinam o limite formal da oposição dos adeptos do romance de reportagem, isto é, fundamentos na posição de classe de seus autores e defensores que restringem a sua oposição a uma simples renovação da forma.

Nesse sentido, Lukács retoma o fundamento social que engendra o próprio desenvolvimento psicologista de uma vertente da literatura burguesa. Nosso autor afirma que o fracasso do romance psicológico não pode ser buscado apenas na falta de coragem dos escritores burgueses para retratar a verdade do mundo, ou sua falta de conhecimento das condições sociais. Embora o *caráter apologético* da literatura burguesa neste período de decadência, e mesmo antes que essa decadência se tornasse pronunciada, seja fundamental para a sua avaliação, ele não explica por que essa tendência apologética toma precisamente a forma do psicologismo. Isso porque, por um lado, o psicologismo é apenas uma forma da tendência apologética, ao lado de outras até mais diretas. Lukács oferece os exemplos de Rudyard Kipling, “arauto do imperialismo britânico” e das histórias de detetive. Por outro lado, o enfoque psicológico não carrega em si mesmo a perspectiva apologética, como se evidencia nas criações nitidamente anticapitalistas (ainda que sua crítica seja inconsistente e fundada numa visão de mundo inadequada) dos primeiros e maiores representantes do romance psicológico (mencionamos já os exemplos de Flaubert e Jacobsen). Assim, Lukács define o modo como essa forma literária específica deve ser investigada:

O psicologismo, como uma forma da tendência apologética, uma forma especial e “superior”, deve, portanto, ser compreendida em termos do ser social da classe burguesa, em termos da divisão capitalista do trabalho e do fetichismo da mercadoria que emerge sobre essa base, a “reificação” da consciência. (RF, p. 47)

De maneira bastante breve, Lukács se refere ao modo específico da divisão do trabalho na forma social capitalista que se desdobra em divisão do trabalho no interior da própria classe burguesa e, mais ainda, no campo da produção ideológica burguesa, donde emerge a tendência psicologista. O conteúdo e a natureza dessa tendência se explicam pelo posicionamento dos escritores no interior dessa divisão do trabalho. Nosso autor cita uma carta de Engels a C. Schmidt, de 27 de outubro de 1890, para elucidar essa idéia:

Devemos considerar particularmente, ao estudar esse desenvolvimento literário, o modo como a divisão do trabalho sob o capitalismo *também opera em certos campos da produção ideológica*, de modo que “se abre uma outra esfera nova e independente que, apesar de toda a sua dependência com relação à produção e ao comércio, tem também uma capacidade especial de agir sobre essas esferas” [Engels]. (RF, p. 47, grifo nosso)

O que Lukács argumenta aqui, com Engels, é que a divisão do trabalho na classe burguesa não distingue apenas os campos da produção e do comércio; destaca-se também em seu interior um estrato dedicado à produção ideal, intelectual e literária. Esse estrato, precisamente por desvincular-se da produção material, como consequência do desenvolvimento da divisão capitalista do trabalho, apresenta em sua visão de mundo uma espécie particular de “reificação”⁷¹. Afastados da dinâmica concreta da produção material (e preservando a perspectiva da sua classe), esses escritores e intelectuais tendem a conceber a realidade existente como

“mecânica”, “desprovida de alma” e dominada por leis “estranhas”. Essa concepção exibe as mais diversas variações, desde um sistema de leis “sem significado” até o caos, dependendo da fase do desenvolvimento da produção capitalista, que por si só se esquivava à compreensão. (RF, p. 47)

Ao entendimento da realidade objetiva como desprovida de significado corresponde a concepção de que apenas a interioridade, a “vida da alma” possui significado e conteúdo. A partir dessa oposição rígida entre exterioridade e interioridade, emerge, na literatura, o psicologismo:

A essa realidade “vazia” os escritores burgueses opõem “a vida da alma”, que é a “única decisiva”. A vida da alma se torna o centro de gravidade e, às vezes, o único conteúdo de seu retrato. *O método criativo que emerge dessa base é o psicologismo*. (RF, p. 47, grifo nosso)

⁷¹ É interessante notar que aqui Lukács se refere ao fenômeno da fetichização da consciência como “reificação”, e apresenta o termo entre aspas. Esse termo, amplamente empregado na escrita dos ensaios *História e consciência de classe*, quase não aparece nos textos posteriores examinados aqui. Mas reaparece em três passagens de “O romance como epopéia burguesa” como sinônimo de fetichização. Essas ocorrências serão referidas brevemente em nota no Capítulo III.

Salta aos olhos, aqui, a proximidade entre essa concepção de mundo e arte e a tendência geral da *Teoria do romance*. Com efeito, Lukács prossegue para afirmar que os primeiros e mais importantes representantes dessa vertente literária e intelectual explicitam uma oposição *romântica* aos efeitos desumanizadores do capitalismo. Embora fundada numa apreensão distorcida e muitas vezes mística das causas da desumanização, essa oposição mantém uma autenticidade como recusa dos efeitos nefastos da vida sob o capitalismo. Entretanto, com o seu desenvolvimento, esse anti-capitalismo romântico perde sua posição de vanguarda e se torna puramente apologética. O sentido apologético do psicologismo se expressa em duas vertentes paralelas. Numa delas, propõe-se a capitulação a ideologias antigas, que são glorificadas em oposição ao presente capitalista. Dessa linha, nosso autor cita como exemplos Dostoievski, Bourget e Huysmans. Na outra, retrata-se apenas a “vida interior”, proporcionando uma educação no sentido do indiferentismo político e social, ignorando e deixando de lado as lutas inessenciais e externas do mundo em favor da vida da alma. Dessa linha, Lukács menciona Hamsun e Anatole France em seus primeiros textos.

A reportagem como método literário emerge em oposição a essas concepções. Os autores, mais ou menos próximos ao movimento operário, buscavam retratar com objetividade e de maneira fiel os males da sociedade capitalista que queria combater. Assim, seu ponto de partida é uma postura diversa dos romancistas do psicologismo com relação à sociedade capitalista: nos termos do nosso autor, trata-se de um *radicalismo pequeno-burguês, que beira o socialismo*. A finalidade mais elevada dessa tendência é a descrição dos fatos objetivos, com o intuito de expor os abusos, injustiças e sofrimentos mais gritantes. Como resultado, o caráter propriamente individual dos personagens (sentimentos, experiências etc.) desempenha apenas um papel secundário. Em oposição ao retrato psicológico, centrado na exposição e reflexão sobre as experiências e sentimentos dos personagens, tanto pelo autor como pelos próprios personagens, a literatura de reportagem busca retratar apenas o que é simplesmente objetivo, puramente típico, independente do indivíduo: “Ao contrário do psicologismo, pois, um *conteúdo puramente social*.” (RF, p. 48, grifo nosso)

Percebemos já que essa tendência literária preserva a oposição que fundamenta a própria vertente literária psicologista, mas assume a posição diametralmente contrária. De fato, se rejeita com razão a alcova fechada da alma, o método jornalístico acaba por recusar, entretanto, todo princípio subjetivo da existência objetiva exterior, e expressá-la

como cenário inerte, mecânico, inativo. Nesse sentido, Lukács afirma que a oposição desses escritores ao psicologismo, não obstante justificada, é uma oposição mecânica, não-dialética. Em ambas as tendências, ocorre o mesmo desmembramento fetichista da realidade, a oposição entre o fator objetivo e o fator subjetivo, apartados um do outro e sem a vinculação prática e dialética que os une na produção do mundo real. Fundado mais uma vez em Engels, agora na sua obra sobre Feuerbach, nosso autor define um fundamento comum às duas tendências literárias opostas:

O desmembramento fetichista da realidade, e a incapacidade de ver relações entre pessoas (relações de classe) nas “coisas” da vida social, é tão presente em suas obras como nas de seus antípodas artísticos, os psicologistas, ainda que por razões diversas. Embora os psicologistas, como idealistas subjetivos, caiam na ilusão na qual “o indivíduo egoísta da sociedade burguesa... infla a si mesmo em sua visão absurda e abstração sem vida, fazendo-se um átomo isolado”, a nova escola comete o erro típico do velho materialismo e não reconhece a dialética pela qual as “forças motrizes” da sociedade e da história operam “no cérebro dos atores” (Engels, *Ludwig Feuerbach*). (RF, pp. 48-9)

Lembremos que o velho materialismo, tal como expresso por Feuerbach, desconsidera a interação dialética da subjetividade com a objetividade na formação de ambas as esferas do mundo real, que são diversas, mas não separadas, e menos ainda opostas. Como produção humana, o mundo objetivo é atividade subjetiva realizada; tanto quanto a subjetividade se conforma e existe na relação com o mundo objetivo social, mais precisamente na atividade de produção desse mundo. Ausente do método jornalístico está essa dimensão subjetiva da objetividade, tal como no velho materialismo criticado por Marx. De maneira análoga ao materialismo de Feuerbach, que almeja a objetividade pura, os escritores de romances de reportagem aspiram ao conteúdo puro, sem interação dialética com os fatores subjetivos e formais. Com isso, o próprio entendimento da objetividade e do conteúdo que pretendem figurar é prejudicado. Ao aspirarem à objetividade pura e ao conteúdo puro, sem interação dialética com os fatores subjetivos e formais, não compreendem corretamente as próprias dimensões objetiva e conteudística.

Essa distorção aparece na obra artística pela configuração de fatos isolados ou grupos de fatos, fotograficamente reproduzidos. A obra não se constitui como configuração artística da *unidade contraditória e em processo da totalidade*. Nosso autor não entende a totalidade no sentido extensivo, da figuração de uma ampla superfície da realidade aparente. Ao contrário, entende-a no sentido intensivo, profundo, em que a relação com a dimensão subjetiva é um momento essencial. Embora os romances de reportagem isolem os fatos objetivos das suas determinações subjetivas

inerentes, o fator subjetivo não deixa de aparecer; mas aparecem não em sua vinculação determinativa com os “fatos” objetivos apresentados, e sim como posicionamento moral do autor diante dos fatos que apresenta. Assim, a objetividade apartada aparece como matéria direta das obras, e a subjetividade isolada, alheia à matéria da obra, como opinião pessoal do autor, que adquire contornos morais. Lukács explica:

O fator subjetivo que colocam de lado aparece em sua obra como a *subjetividade não-retratada do autor*, como um comentário moralizante que é supérfluo e acidental, um atributo dos personagens que não tem vínculo orgânico com a trama. (RF, p. 49, grifo nosso)

Trata-se, pois, de comentários do autor a respeito dos caracteres de seus personagens e das situações, que não emergem do enredo, mas são imputados de fora como opinião.

Essa separação de ambas as esferas organicamente vinculadas na realidade, “a exageração mecânica e unilateral do conteúdo”, tem como consequência uma “experimentação na forma”, que como Lukács explicitará abaixo, significa uma autonomização da forma com relação ao conteúdo. Nesse caso específico, busca-se “renovar o romance com os meios do jornalismo e da reportagem”. Para analisar essa tentativa, Lukács examina em primeiro lugar os objetos e métodos da própria reportagem. Em linhas gerais, procura evidenciar que a reportagem é um modo do reflexo científico da realidade. No mesmo sentido que seguirá em “Arte e verdade objetiva”, mas enfocando a comparação específica com a reportagem, nosso autor procura distinguir as naturezas próprias dos reflexos científico e artístico, a fim de concluir que os métodos jornalísticos, legítimos em seu campo particular, constituem obstáculos para a criação propriamente literária.

O que diferencia ambos os reflexos ideais da realidade é, centralmente, o caráter conceitual, na ciência, e o caráter individualizado (que em plena maturidade nosso autor denominará “antropomórfico”)⁷², na arte: a representação de indivíduos e destinos individuais. No interior dessa contraposição, a relação entre o particular e o geral, o necessário e o contingente, assume uma posição proeminente. A diferença de tratamento e vinculação entre o mais universal e o individual operam uma distinção essencial entre os métodos do reflexo científico e artístico. No presente ensaio, Lukács não toma como objeto principal a ciência em geral, mas a reportagem como uma forma do

⁷² Lukács não emprega esse termo em nenhum dos textos examinados da década de 1930. Em “Marx e o problema da decadência ideológica”, de 1938, nosso autor usa os termos “antropológico” e “microcósmico”. A idéia da natureza antropomórfica da arte já está presente aqui em germe na discussão da individualização artística, desde o texto sobre o *Sickingen*.

conhecimento científico, a fim de contrapor seus métodos específicos à criação literária. Assim, nosso autor se volta às peculiaridades do reflexo jornalístico da realidade.

A reportagem é uma forma legítima e genuína de jornalismo, que procura vincular o geral e o particular, o necessário e o contingente de uma maneira adequada ao seu propósito; não se contenta com a pura descrição dos fatos, mas em apontar causas, conexões e conseqüências. Nesse sentido, Lukács comenta que o materialismo dialético como visão de mundo geral permite a realização do jornalismo de um modo que a visão burguesa não permite. No entanto, a maneira como os fatos se conectam na reportagem é fundamentalmente diferente do modo como se apresentam na literatura criativa. Na boa reportagem, o fato, o caso individual é retratado de maneira concreta e individual, de modo que realmente vem à vida, e às vezes chega a ser realmente *configurado*, no sentido da literatura criativa. Mas, na forma em questão, *o caso individual serve apenas como exemplo ou ilustração do geral*. É apresentado e examinado conceitualmente e *verificado*, com base nas estatísticas que determinam a sua tipicidade, de um modo que o insere diretamente num contexto mais geral. A intenção da reportagem é convencer exclusivamente por meio da razão (quer dizer, conceitualmente) que as implicações extraídas dos fatos são corretas. Essa distinção entre método científico e artístico não tem nenhum ponto de contato com a separação mecânica moderna (típica do pensamento da burguesia em decadência) entre entendimento e sentimento (experiência etc.). Ambos apelam ao sentimento e ao entendimento e chamam à ação, mas seus métodos diferem de acordo com seus diferentes objetivos. Nesse sentido, a reportagem recorre aos sentimentos, pela sua descrição e pela ação que implica, mas por meio do convencimento intelectual, e assim opera centralmente com os métodos da ciência. É essa diferença que, conforme o nosso autor, cabe-nos enfocar.

Lukács define, pois, a (boa) reportagem como um estudo exaustivo e abrangente de um corpo de fatos, que expressa seu significado geral de maneira conceitual. Os exemplos são apenas exemplos: são representativos, e nesse sentido típicos, mas, como meros exemplos de um estudo geral e teórico, podem ser trocados por outros sem prejuízo. Mantêm-se típicos apenas em sua conexão com o sumário e a explicação das condições que servem para ilustrar. Os casos individuais só interessam como ilustração do geral. Nosso autor se funda em Engels para esclarecer esse caráter da reportagem como forma do conhecimento científico:

O caráter concreto da reportagem, como em toda reprodução conceitual (científica) da realidade, só se alcança com a explicitação e apresentação *conceitual das causas e interconexões*. O que Engels afirma do método científico em geral se sustenta também

para a reportagem e o jornalismo em geral: “A lei geral da mudança na forma do movimento é muito mais concreta do que qualquer exemplo ‘concreto’ específico dela”. (RF, p. 50, grifo nosso)

A literatura, ao contrário, figura apenas indivíduos e destinos individuais cujo complexo de relações elucida uns aos outros e torna o todo típico: e os próprios indivíduos têm de aparecer como típicos, isto é, “conter os traços típicos de sua classe em si, *como traços individuais*”. Essa determinação fundamental da arte literária emerge sempre na produção teórica de Lukács, e será desenvolvida ao longo de toda a década e além. No presente texto, esclarece-se na comparação com a ciência e na refutação dos métodos jornalísticos como procedimento artístico.

Lukács insiste que os métodos jornalísticos são perfeitamente adequados para a composição de reportagens; portanto, não se trata de objetar aos métodos em si mesmos. Contudo, tornam-se um obstáculo ao retrato literário. Nos termos lukácsianos, os procedimentos de reflexo da ciência e da arte excluem um ao outro, por mais que a sua base seja a mesma – *a reprodução do mundo no pensamento*. É legítimo que empreguem elementos uns dos outros, mas tais elementos devem submeter-se ao método próprio a cada tipo de reflexo e se inserirem nele de maneira orgânica, sob pena de produzirem retratos mais ou menos distorcidos da realidade que não valem nem como ciência, nem como arte:

Contudo, uma figuração “artística” com objetivos científicos sempre resultará tanto numa pseudo-ciência, como numa pseudo-arte, ao passo que uma solução “científica” de incumbências especificamente artísticas produz, da mesma maneira, uma pseudo-ciência, do ponto de vista do conteúdo, e uma pseudo-arte, do ponto de vista da forma. (RF, p. 51)

Conforme o filósofo húngaro, isso é precisamente o que ocorre com o romance de reportagem. O método jornalístico aplicado à criação literária significa a tentativa de conferir soluções científicas – conceituais e gerais – à matéria que se pretende configurar artisticamente, afastando a criação do traço que deveria caracterizá-la como artística, isto é, a figuração de indivíduos e destinos individuais, que encerram como traços próprios a tipicidade e a essencialidade, mas não recaem na generalidade e na abstração do conceito.

O que Lukács entrevê aqui é que nos romances de reportagem os traços individuais da criação literária – caracteres, situações, enredo – vinculam-se ao conteúdo geral, isto é, às determinações sociais necessárias, de maneira teórica, conceitual. Na literatura, ao contrário, os caracteres, situações, enredo criados são eles mesmos regidos por forças sociais necessárias, de modo que as forças motrizes que

governam em geral a sociedade no momento retratado aparecem como determinações individuais dos caracteres, conflitos e enredo criados. A interconexão conceitual, que se apresenta como elemento exterior à própria trama, não é apenas desnecessária, mas prejudicial e limitadora à literatura criativa. O individual que carrega em si a determinação essencial é uma característica que Lukács encontrará em toda literatura realista – de todos os períodos históricos da humanidade – como característica definidora do artístico, independente da imensa diversidade de conteúdos e formas. É o que ele denominará em plena maturidade o caráter antropomórfico do reflexo artístico, e em toda a sua teoria estética jamais perderá a posição de destaque que ocupa aqui. A relação de individual e geral, necessário e contingente na obra literária será ainda um tema de discussão central no texto presente: Lukács lhe confere um item do seu escrito, com o título “Acidente e necessidade”, que abordaremos adiante.

A conexão propriamente literária entre o acidental, individual e o necessário, geral se resolve em ligação direta com a apreensão da unidade processual geral. A apreensão das relações e interconexões essenciais que regem a vida humana em certo período histórico é condição para que essas forças motrizes se apresentem na obra como traços individuais dos personagens e suas relações, como forças motrizes da própria trama. A ausência dessa apreensão conduz os escritores preocupados em configurar a realidade a se prenderem à sua aparência imediata, aos “fatos verdadeiros” tal como se apresentam na vida cotidiana. Assim, a reportagem como método criativo busca superar o capricho e o subjetivismo da literatura burguesa psicologista, mas acaba por “aferrar-se a um método de objetividade que na literatura só pode servir de suplente” (*RF*, p. 51). Esse “método de objetividade” é, justamente, a reprodução direta da realidade empírica. A cópia fotográfica é “suplente” na literatura porque substitui a criação de “indivíduos e destinos individuais” própria do artístico, que expressam sensivelmente as forças motrizes da realidade. Nosso autor observa um aparente paradoxo na afirmação de que a realidade empírica não deve figurar como matéria central da obra literária: “Esse suplente, essa substituição do autêntico pelo inautêntico, é simplesmente a própria realidade empírica – por mais paradoxal que isso possa parecer” (*RF*, p. 51).

Mas Lukács demonstra que não se trata de uma afirmação paradoxal distinguindo, mais uma vez, a finalidade da reportagem e os objetivos da literatura criativa. Vale seguir de perto seu exemplo:

Na reportagem, o que importa sobretudo é que os fatos aduzidos concordem em cada detalhe com a situação real. Se um escritor diz que o seguro desemprego do trabalhador Franz Müller, de Wedding [subúrbio operário de Berlim], foi cortado sem explicações,

então isso tem de ter realmente acontecido ao verdadeiro Franz Müller, nascido em tal data, morando em certo endereço etc. Aqui, o retrato bem-sucedido, concreto e palpável do caso não traz nenhuma contribuição ao estado de coisas real, simplesmente serve para aguçar a impressão que causa nas pessoas. Mesmo o melhor retrato não pode acrescentar nada às circunstâncias reais do caso Müller, tampouco o pior retrato lhe pode tirar nada. (RF, p. 51)

O texto jornalístico objetiva a reprodução direta e fiel da realidade empírica, que não transmite nada além do que se encontra presente na realidade imediatamente observável, uma vez que não lhe pode acrescentar ou tirar características. A fidelidade à realidade imediata é condição e finalidade da reportagem. Contudo, não podemos dizer o mesmo da literatura criativa:

Se, por um lado, esse caso for algo a ser retratado na ficção, então será secundário quantos detalhes não coincidam com a realidade empírica subjacente. É possível que todos coincidam exatamente e, não obstante, produzir-se um resultado literário de pouco valor; por outro lado, podem não coincidir absolutamente, e ainda assim alcançar-se um resultado literário perfeito. E é só isso o que importa. (RF, p. 51)

No entanto, para Lukács, isso não quer dizer que a criação literária não tenha vinculação com a realidade. Ao contrário, apenas não se pauta na realidade imediata, empírica, como querem os defensores do método jornalístico na literatura. A realidade em sua significação essencial, que difere da realidade empírica, mas a explica, constitui a matéria da literatura criativa. Nosso autor prossegue, em seu estilo bastante didático:

Pois o escritor criativo não cria em perfeita liberdade, partindo apenas de sua própria cabeça, como alega a estética idealista burguesa. Está, ao contrário, estreitamente amarrado à reprodução da realidade de maneira *fiel ao seu verdadeiro conteúdo*. (RF, p. 51, grifo nosso)

Há, portanto, uma diferença de níveis de realidade expressos na reportagem e na literatura criativa. Na reportagem, a expressão da realidade empírica é suficiente, e apenas se deve demonstrar que o caso factual apresentado é típico e representativo de uma parcela mais ampla da realidade, por meios estatísticos e conceituais. Para Lukács, a reportagem é um modo legítimo, ainda que limitado, de reflexo da realidade. A literatura criativa, entretanto, não conhece esses limites, justamente porque almeja a expressão da realidade em nível essencial, não empírico e factual. A configuração desse nível mais essencial da realidade corresponde à configuração do *processo total*. A fidelidade ao *conteúdo verdadeiro* da realidade, o elo que vincula de maneira determinativa a literatura à verdade social significa precisamente a reprodução do processo total. Nos termos do nosso autor:

Esse elo, contudo, significa que ele [o escritor] tem de reproduzir o processo total (ou uma parte dele, vinculada explícita ou implicitamente ao processo total) revelando suas forças motrizes reais e essenciais. A realidade de um personagem particular, de um destino particular etc., depende agora da expressão desse processo total e suas forças

motrizes – do grau em que essa expressão é alcançada com êxito, sua verdade e penetração, concretude, palpabilidade e tipicidade. (RF, p. 52)

Lukács defende aqui que a *verdade* da obra artística não deve ser encontrada na identificação com elementos diretamente extraídos da realidade imediata, empírica. Ao contrário, a verdade dos personagens, destinos e da trama reside, como apontamos acima, na revelação das verdadeiras forças motrizes essenciais da realidade. É significativo que este ensaio apresente nesse contexto sua primeira menção ao realismo. E é muito revelador que esse termo venha à tona na citação de Engels que o filósofo húngaro refere para sustentar o sentido verdadeiro da obra artística: “‘O realismo, para mim, implica, para além da verdade do detalhe, a verdade na reprodução de personagens típicos em circunstâncias típicas.’ [Engels, carta a M. Harkness, abril de 1888]” (RF, p. 52).

Mais uma vez, Lukács insiste que a incapacidade de apreender o processo total leva os escritores de romances de reportagem a se aferrarem à reprodução de um fato ou conjunto de fatos, considerando que é de crucial importância que os detalhes da obra literária coincidam exatamente com a realidade imediatamente observável. Nosso autor cita uma passagem do Prefácio do livro analisado de Ottwalt, em que o escritor expõe com toda a franqueza esse seu objetivo:

Há razões na história da república alemã pela quais esses fatos podem por vezes parecer inacreditáveis ao leitor. Portanto, o escritor pede ao leitor que se remeta a ele, por meio dos editores, no caso de ter alguma dúvida quanto ao caráter documental deste ou daquele detalhe retratado no livro. Todas as perguntas desse tipo serão respondidas pela apresentação do material factual no qual os pontos em questão são baseados. (RF, p. 52, passagem do Prefácio de Ottwalt a *Denn sie wissen, was sie tun. Ein deutscher Justiz-Roman*)

O escritor que parte da perspectiva pequeno-burguesa não pode partir do processo total e suas forças motrizes, já que não os compreende.

Quer expor certos detalhes. O que é de suprema importância para ele é que esses detalhes sejam corretos. Pois, uma vez que não é capaz de retratar o processo total, é obrigado a demonstrar seu caso particular (ou complexo de casos particulares). *E só pode apresentar como evidência o seu acordo com a realidade empírica.* (RF, p. 52, grifo nosso)

Para o revolucionário húngaro, novamente, é absolutamente secundário que os detalhes apareçam na mesma combinação em que se apresentam na realidade empírica. Além disso, é muito *improvável* que a combinação de traços individuais na realidade empírica apareça de modo a indicar traços penetrantes que demonstrem de maneira concreta e palpável a sua conexão com as formas essenciais e motrizes da realidade.

Mas este deve ser o objetivo da obra literária. E as razões para essa determinação fundamental, que é ao mesmo tempo uma determinação de conteúdo e de forma, encontram-se na finalidade humanista da arte, anunciada diretamente pela primeira vez neste texto. Trata-se da *dissolução do fetichismo das relações sociais e econômicas sob o capitalismo*. Esse objetivo humanista universal exige a figuração do processo total, que emerge como uma condição para a construção do romance. Isso porque é apenas na figuração do processo total que as formas sociais objetivas revelam a sua essência e fundamento, como relações de classe entre pessoas. Aqui, encontramos novamente a idéia que permeia toda a discussão sobre o *Sickingen*, segundo a qual as determinações essenciais da realidade, as suas forças motrizes, são as *relações de classe*, que se devem revelar na literatura de forma *viva*. As relações de classe constituem a esfera da *necessidade social*, o conjunto de elementos sociais necessários (e reais) que devem reger a trama e os destinos dos personagens que compõe o mundo criado da obra artística. É isso que Lukács designa aqui pelo termo “processo total”. Essa idéia é retomada nesse texto em relação à finalidade humanista própria e espontânea de toda boa arte criada sob as condições capitalistas. Tal finalidade constitui o descobrimento das relações que produzem o real, de modo a ultrapassar e explicar a aparência fetichizada que a realidade fatalmente assume sob as condições capitalistas de vida. Assim, nosso autor escreve:

A figuração do processo total é a pré-condição para uma correta construção. Por quê? Porque somente a figuração do processo total pode dissolver o fetichismo das formas econômicas e sociais da sociedade capitalista, de modo que elas apareçam como aquilo que realmente são, isto é, relações (de classe) entre pessoas. (RF, p. 53)

Ou seja, a figuração do processo total pode mostrar as formas sociais objetivas não como objetividades dadas, fixas e exteriores ao sujeito, como aparecem na imediatez fetichizada, mas como produzidas pelas pessoas em suas relações de classe. Afirmamos que essa finalidade se depreende de toda boa arte produzida sob o capitalismo como finalidade *espontânea*, no sentido de que ela se revela na construção artística de maneira mais ou menos independente da consciência expressa ou direta de seu criador. Quer dizer, o processo total pode ser retratado na obra literária mesmo com *falsa consciência*. A superação do fetichismo deve levar-se a efeito *na criação literária*, ainda que isso contradiga a opinião professada do escritor. Ao expor esse raciocínio, Lukács têm em mente as produções literárias burguesas clássicas, e menciona como exemplos Balzac e Tolstoi. Fundamenta-se diretamente nas “preferências” e concepções literárias de Engels e Lênin. Convém salientar que o termo “realismo” aparece

novamente aqui nas palavras de Engels, e ainda com relação a uma idéia que nosso autor desenvolverá na segunda metade da década de 1930, a noção de “triunfo do realismo”:

Esta [a conexão geral] pode ser retratada com “falsa consciência”, isto é, de um modo em que o autor condena o presente em que vive e que descreve, afirmando conscientemente ou uma sociedade passada e que está perecendo, ou uma utopia presente apenas na sua imaginação, mas, não obstante, ainda *reconhecendo, indicando e figurando em seu retrato as forças motrizes em sua interconexão*, o que Engels considerava “um dos grandes triunfos do Realismo” (carta sobre Balzac; ver também Lênin sobre Tolstoi, em que as limitações de um retrato do ponto de vista dessa “falsa consciência” são expostas de modo magistral.) (RF, p. 53, grifo nosso)

Nessa passagem, dois aspectos são centrais. Primeiramente, observamos que a figuração literária da conexão geral é identificada ao realismo; contudo, o termo não é ainda fixado e generalizado para designar a figuração verdadeiramente artística das forças motrizes da sociedade, como será posteriormente, mas aparece somente pela pena de Engels. (Em “Da necessidade, virtude”, emergirá também em referência aos clássicos da literatura burguesa progressista, Balzac e Diderot). Em segundo lugar, o que caracteriza a arte aqui denominada realista não é a perspectiva professada do autor, que pode dirigir-se a um passado idealizado, como nos casos de Balzac e Tolstoi, ou a um futuro utopicamente concebido. O que a caracteriza é o reconhecimento e figuração, *na criação literária*, das forças motrizes da realidade. É certo que a falsa consciência impõe limites ao retrato. Mas o fato de não impedi-lo e, ainda, de a criação artística superar, espontaneamente, certos limites da consciência do escritor conduz Engels a festejar o triunfo do realismo sobre a falsa consciência.

Se os escritores burgueses realistas puderam superar em parte os problemas de concepção nas suas criações literárias e, mesmo no interior da perspectiva burguesa, alcançaram a finalidade humanista de desvendar as relações essenciais que a produzem, o mesmo não se pode afirmar dos escritores adeptos do “novo” romance em formato jornalístico. Nesse caso, sua posição de classe e problemas de concepção engendram problemas formais que se constituem como impedimentos à realização da figuração literária. Como referimos acima de passagem, os limites desses escritores são, para Lukács, os limites do pensamento pequeno-burguês radical, “que beira o socialismo”. De acordo com o nosso autor, os romancistas que fazem literatura de reportagem são *oponentes pequeno-burgueses* do capitalismo, não proletários revolucionários. Assim, não têm um entendimento materialista ou dialético das leis que regem o capitalismo e das contradições que o movem. Esse limite de entendimento enraizado no limite ideológico desses escritores se explicita e explica particularmente pela ausência de

compreensão e figuração do processo total. Assim, independente de os autores terem ou não consciência desse limite de classe, Lukács o entrevê e o afirma com base nas limitações das próprias obras criadas, na ausência de figuração das forças motrizes e essenciais da realidade. Vemos, pois, que esse fundamento de classe se vincula diretamente, no pensamento lukácsiano, com a impossibilidade de realizar literariamente a configuração da totalidade, da unidade contraditória do processo total; por outro lado, é a própria insuficiência da obra criada que o demonstra.

O formato jornalístico surge numa base de classe na qual um método objetivo de compreensão e reprodução da realidade não é mais ou ainda não é possível. Em nota, nosso autor explica o que quer dizer com isso:

O “não mais” aqui se refere aos métodos criativos da classe burguesa, quando ainda era revolucionária, e o “ainda não” aos métodos do proletariado. Nada se pode conseguir retornando às tradições literárias revolucionárias de sua própria classe, se essa classe não tem mais diante de si nenhum futuro revolucionário. A realização do método criativo proletário revolucionário exige que o escritor estabeleça um rompimento integral com a sua própria classe, e isso inclui a ideologia dessa classe. Não basta apenas ser membro do partido político proletário, muito menos guardar simpatia por esse partido. Por outro lado, constitui um fator objetivo necessário que o desenvolvimento do movimento operário revolucionário tenha alcançado um nível no qual essas questões possam ser suscitadas. (*RF*, p. 240, n. 5)

Emerge aqui um conjunto de questões que permeará todos os textos examinados nesta dissertação e que receberá desdobramentos ao longo do decênio. Antes de mais nada, o vínculo inseparável entre a possibilidade de configuração artística do processo total e a perspectiva da classe que se constitui como a classe revolucionária em determinado período histórico. No período de consolidação da forma social do capital, enquanto a burguesia compunha a classe revolucionária, a sua perspectiva era necessária e suficiente para a configuração artística do processo total. A partir do momento em que a burguesia toma o poder político e se constitui como classe decadente oposta à classe proletária, a sua perspectiva perde a possibilidade de fundamentar a criação artística verdadeira do processo total, e apenas da perspectiva proletária é possível entrever as relações que movimentam o processo total. É preciso romper radicalmente com a posição da classe burguesa, inclusive a sua postura ideológica, para entrever as leis essenciais da vida sob o capitalismo. Essa consideração sofrerá transformações significativas ao longo do decênio. Nas produções mais maduras de Lukács da década de 1930, essa vinculação adquire contornos bem mais concretos, particularmente pela consideração das possibilidades de “triunfo do realismo” a partir da perspectiva dos setores mais progressistas da burguesia no contexto da ascensão do nazismo, e a própria noção de “triunfo do realismo”, que ganha incrementos.

Mas há um sentido que se mostra já neste momento e permanece como traço essencial também nos desdobramentos posteriores. Trata-se de uma apreensão que distingue Lukács, desde já, dos artistas com quem debateu durante o decênio, partidários da arte como propaganda direta, tais como o próprio Ottwalt e Brecht. A perspectiva da classe proletária deve demonstrar-se não pela tomada de posição política ou pela intenção revolucionária do autor, mas estritamente nos próprios elementos literários criativos constitutivos da obra, em seus traços imediatos, em sua forma. Tampouco isso significa que a perspectiva de classe se encontre na obra como opinião professada, ao contrário: deve emergir da criação, da matéria objetivamente figurada. E dessa criação como configuração artística das forças motrizes da sociedade, portanto como retrato verdadeiro e vivo das relações de classe que movem a vida humana. A tomada de posição pelo proletariado significa a possibilidade de configuração verdadeira das “forças motrizes do processo total”. Esse sentido emerge nitidamente da argumentação de Lukács. Contudo, aqui, nosso autor identifica muito diretamente a perspectiva do proletariado com o “materialismo dialético tomado como base para o seu método criativo”, e o escritor que alcança essa realização se denomina “escritor proletário revolucionário”. Essas identificações bastante abstratas não podem deixar de vir acompanhadas de um sentido ainda carente das determinações e mediações que nosso autor desenvolve quando alcança a centralidade do realismo. Até mesmo em “Arte e verdade objetiva”, que escreveu apenas dois anos depois, a consideração lukácsiana positiva da arte ganha mais determinações necessárias, entre as quais a noção da configuração do *concreto*. Essa consideração, como afirmamos no início do capítulo, permanecerá central, tal como no exame do debate sobre o *Sickingen*. É interessante observar que a noção do concreto, que constitui um dos eixos do seu primeiro texto estético-literário marxista, não figura entre as determinações do “método criativo dos escritores proletários revolucionários” – mais uma vez, vemos que o fato de seguir de perto os escritos de Marx e Engels o levou a dar um salto além dos limites de sua própria concepção, limites que, não obstante, serão superados pouco depois. Tudo isso revela o processo de formação por que passava o pensamento de Lukács nesse decênio, processo aliás vertiginoso.

Se a perspectiva de classe do proletariado é aqui compreendida como necessária para a configuração do processo total, uma vez que apenas essa perspectiva abre a possibilidade de compreensão objetiva desse processo; e se o escritor proletário revolucionário, “uma vez que toma o materialismo dialético como a base de seu método

criativo, sempre tem em mente as forças motrizes do processo total” (RF, p. 52), isso não contradiz sua afirmação de que os escritores clássicos da burguesia logram configurar o processo total. Em nota, nosso autor escreve que

o mesmo se aplica aos grandes escritores realistas do período revolucionário da burguesia, com o porém de que em seu caso, o reconhecimento é restringido por sua posição de classe, de modo que seu método só pode ser baseado num materialismo ingênuo e na dialética instintiva (RF, p. 240, n. 6)

É interessante que nesse momento de sua formação, Lukács entreveja, por um lado, a possibilidade da figuração literária do processo total a partir da perspectiva burguesa revolucionária, mesmo que essa perspectiva não propicie de fato a compreensão objetiva essencial desse processo total; e, por outro lado, afirme como condição para esse retrato na contemporaneidade a compreensão (científica) do processo total, que apenas a perspectiva do proletariado pode proporcionar. Assim, no período progressista da burguesia, os limites de compreensão eram sobrepujados, na criação artística, por um “materialismo ingênuo” e uma “dialética instintiva”. Isso quer dizer que os limites do entendimento burguês, sintetizados como o idealismo e o materialismo mecânico, embora possam restringir a figuração artístico, podem também ser superados nessa figuração. Em “Arte e verdade objetiva”, a relação entre a objetividade na compreensão científica e na realização artística será objeto de análise mais longa e profunda. Na segunda metade do decênio, também essa questão receberá tratamento bem mais concreto, particularmente em “Marx e o problema da decadência ideológica”, de 1938. Aqui, contudo, essa apreensão, correta no que respeita à burguesia revolucionária, aparece bastante restrita com respeito à perspectiva proletária. Se, por um lado, Lukács salienta que a tomada de posição se extrai dos *elementos literários da obra*, por outro lado não distingue com clareza as especificidades da compreensão científica e literária da objetividade, o que também receberá tratamento mais concreto poucos anos depois.

Não obstante, é inequívoca a objeção do revolucionário húngaro à literatura de reportagem em estreita conexão com a sua base de classe. Para ele, o escritor que parte da perspectiva pequeno-burguesa não pode partir do processo total e suas forças motrizes, já que não os compreende. A incompreensão se depreende do fato de obra não figurar o processo total e, com isso, em lugar de dissolver o fetichismo das formas sociais capitalistas, acaba por reafirmá-lo. Nosso autor cita uma passagem da parte sobre o fetichismo no Livro I d’*O Capital*: “Para eles, sua própria ação toma a forma da ação de objetos, que governam os produtores ao invés de serem governados por eles” (RF, p. 53). O problema dos romances de reportagem é que apresentam

“cientificamente” a parcela real representada (objetividade) como *dada e autônoma*, quando em verdade têm apenas uma *autonomia relativa*, conforme expõe Marx n’*O Capital*. Pode ser um momento do processo total que se autonomiza (de fato), mas não algo desligado com autonomia absoluta. No romance de reportagem, essa parcela real apresentada aparece não suplantada pela totalidade, mas como autônoma e desligada de suas condições e consequências. Esses problemas, que aparentemente são apenas de conteúdo, decorrem diretamente da opção formal desses escritores. Nosso autor explicita essas questões pela análise do romance de Ottwalt. A parcela que ele almeja configurar é o sistema judicial capitalista. Lukács escreve:

Se, por exemplo – para voltar também no conteúdo ao tema de Ottwalt – o sistema judicial capitalista é descrito numa abordagem jornalística como uma “máquina”, com base na ideologia burguesa, que demole as pessoas com “imparcialidade” e “objetividade”, isso pode ser muito útil e eficaz em certas circunstâncias, uma vez que o *fetichismo* dessa visão de mundo apenas *restringe* o modo de apresentação, e não o destrói. (RF, p. 53, grifos nossos)

Antes de mais nada, vemos nessa passagem que, para o nosso autor, a apreensão do sistema judicial como uma “*máquina* que demole as pessoas com *imparcialidade*” é um entendimento fetichista, fundado na ideologia burguesa que, entretanto, *pode* ser eficaz. Lukács já evidenciou a afiliação desse tipo de crítica à ideologia burguesa, precisamente pelo desmembramento fetichista da realidade, a consideração de que a objetividade existe de maneira apartada das determinações subjetivas, como algo externo. Já indicamos acima o caráter pequeno-burguês dessa oposição, que dirige uma crítica a uma das formas sociais capitalistas, mas não adentra os seus verdadeiros fundamentos. A possibilidade se ser eficaz se explica pelo fato de que o fetichismo dessa visão *limita* a compreensão verdadeira profunda do sistema judicial – que incluiria a “*interação vital com as suas condições e consequências*”, como Lukács afirmará em seguida – mas não impede que este seja apresentado em alguns dos seus traços relevantes. Essa apresentação poderia se realizar com legitimidade na reportagem, por exemplo, que é uma forma autêntica de conhecimento. Nosso autor continua:

Mas, quando essa concepção fetichista se torna a base sobre a qual o romance é construído, então a sua natureza unilateral e mecânica emerge com plena clareza. O sistema judicial é agora visto como um produto terminado, não um momento num processo, como ele mesmo em processo e desenvolvimento, em interação constante e vital com suas condições e consequências, *como o resultado vivo das relações humanas (de classe) entre as pessoas cuja atividade proporciona tanto o sujeito como o objeto*. Rígido e mecânico, movido (num círculo) por suas “*próprias*” leis, ele é visto antes como algo que confronta de maneira invencível e indomável todos os indivíduos que em parte servem a essa máquina – e, ademais, de um modo que os torna simples dentes da engrenagem em seu trabalho – e em parte quedam vítimas sem resistência dele, tal como milho no moinho. Esse é o primeiro aspecto característico do romance de reportagem que pretendemos salientar aqui: ele concebe um produto social como pronto

e final, e o descreve precisamente como tal (“objetivamente” e “cientificamente”). (RF, pp. 53-4, grifo nosso)

Como perspectiva para a criação literária, a visão “objetivista” de Ottwalt conduz a uma deformação da realidade retratada. O sistema judicial é figurado como produto morto e acabado, como máquina invencível e indomável que segue leis que são *suas próprias*; que, por um lado, se utiliza de indivíduos que compõem “os dentes da sua engrenagem” e, por outro, demole os indivíduos como suas vítimas, “tal como milho no moinho”. Apresentado de maneira unilateral, “científica”, esse aspecto parcialmente verdadeiro do sistema judicial é falsamente universalizado. Na passagem citada, dois aspectos distintos, mas estreitamente conectados são aventados para explicitar ao falseamento do objeto. Antes de mais nada, a ausência de figuração da totalidade. As leis que regem a totalidade social não são figuradas como as precondições de existência do aparato judicial; não se apresenta o sistema judicial como o que realmente é, um momento de um processo. Por conseguinte, as leis essenciais da necessidade social, que regem as várias formas sociais capitalistas (entre as quais o sistema de justiça) estão ausentes: não são figuradas como determinações essenciais desse aparato social que, ao invés, emerge como máquina dotada de leis próprias. Nosso autor explica o sentido deturpador dessa universalização:

Aqui, a aquisição de uma autonomia muito relativa pelos produtos do desenvolvimento geral, que Marx e Engels indicaram como característica da sociedade capitalista, é transformada em algo absoluto. Uma vez que a interconexão dialética de um tal produto social é invisível tanto ao estrato social que “serve” a esse produto, isto é, cuja atividade constitui a sua existência, quanto à totalidade social em cujas lutas de classe intervêm para realizar funções específicas (que é a razão pela qual ela pode adquirir essa autonomia), *a aparência superficial dialética se enrijece tornando-se uma realidade ilusória. Essa aparência fetichista de autonomia*, que, como um momento da totalidade deve ser *dialeticamente suplantada*, permanece de fato não-suplantada. Torna-se, na verdade, um produto “coisal”, isto é, não mais apenas a aparência dialética de um produto, que se torna genuinamente autônomo, e não mais algo que desempenha no processo dialético o papel necessário, mas também necessariamente suplantado, de um momento que simplesmente se torna “autonomizado”. (RF, p. 54)

Recorrendo a Marx e Engels, Lukács sustenta que os variados produtos do desenvolvimento capitalista, entre eles o sistema judicial, adquirem em determinados momentos uma autonomia relativa com relação ao processo total, especificamente pelas funções que ele desempenha no interior desse processo total (seu papel específico nas lutas de classe). Essa autonomia não é absoluta, mas relativa. Como produto do desenvolvimento capitalista, as formas sociais apenas se explicam pela interconexão com as leis gerais que regem o processo total. Mas essa interconexão não é *imediatamente observável* pelas pessoas cuja atividade constitui a existência dessa

forma social, os trabalhadores do sistema judicial, por exemplo; tampouco se explicitam diretamente ao conjunto de indivíduos que sofrem a sua ação direta quando ela exerce suas tarefas específicas no interior da luta de classes. Ao contrário, na aparência fetichizada da realidade, em que as conexões fundamentais não emergem espontaneamente, o sistema judicial se apresenta autônomo e liberto, uma máquina que governa a si própria. No romance de Ottwalt, e nos romances de reportagem em geral, essa aparência fetichizada, que é a aparência dialética de uma essência que a literatura tem a função de revelar, se quer realizar a sua finalidade humanista, surge fixada e absolutizada. A *suplantação dialética* necessária da aparência pela totalidade significa o desvelamento das conexões necessárias que governam a forma social em questão, ou, o que dá no mesmo, a explicitação dessa forma como um momento do processo total. (Em nota, Lukács explica com base em Hegel o sentido exato da suplantação: a evidenciação do caráter relativo da autonomia do momento aparente, e a concomitante afirmação da existência objetiva dessa aparência como aparência, isto é, como um momento ou parte do processo total.)

Sem a conexão com seu complexo causal, absolutamente autonomizado, o sistema judicial se fixa em sua aparência *coisal*, um dado meramente exterior, não o produto da atividade humana, não como objetivação. E aqui adentramos o outro aspecto da passagem anterior que envolve o falseamento do objeto de Ottwalt e se vincula ao problema da figuração da totalidade. Trata-se da configuração das formas sociais “*como o resultado vivo das relações humanas (de classe) entre as pessoas cuja atividade proporciona tanto o sujeito como o objeto*”. Trata-se, pois, da configuração da *substância ativa* da realidade ou parcela da realidade retratada, da conformação artística do aspecto subjetivo e ativo. Aqui, observamos que Lukács se aproxima das concepções que poucos anos antes descobrira nos *Manuscritos de 44*, especialmente na consideração da atividade que conforma sujeito e objeto. Mas é bastante revelador que essa referência à atividade prática auto-construtora não encontre sustentação nos manuscritos, na consideração da objetivação e do estranhamento que se destacam ali; mas sim no texto marxiano de maturidade, no interior da discussão sobre o desvendamento do fetiche. Isso é revelador em dois sentidos: em primeiro lugar, pelo fato de não mencionar o texto cuja descoberta suscitara em nosso autor tanto entusiasmo; em segundo lugar, porque a discussão da ação, ainda que não refira aos *Manuscritos*, parte de Marx. A passagem citada de Marx enfatiza precisamente a ação humana produtora dos objetos, que sob o capital adquirem a aparência de objetos

autônomos que agem por si. Desvendar o fetiche significa desvendar que são produtos da ação humana. Em sua crítica ao materialismo mecânico de Ottwalt, Lukács apreende esse sentido específico da ação produtora, e estende apreensão ao âmbito da arte: a produção ativa da objetividade deve ser uma dimensão figurada na obra para que ela alcance o seu propósito desfetichizador. Nosso autor não se detém nessa questão, o que também é indicativo de seu entendimento incipiente do problema, mas retornará a ela ainda neste texto.

Para explicitar essa carência específica da obra de Ottwalt, nosso autor enumera problemas “ideológicos e artísticos” que decorrem da estreiteza de sua concepção. Ainda que com intenção revolucionária, dá-se uma falsa ênfase política ao aparato de repressão burguês, que aparece como todo-poderoso e invencível. Omite-se a luta e a resistência da classe trabalhadora: o proletariado é retratado como o “objeto impotente do sistema judicial”; de fato, a maioria dos personagens que aparecem não são representativos da sua classe, mas antes caracteres que foram nulificados e são incapazes de resistências, e caíram no lumpen-proletariado. Mesmo quando os trabalhadores em luta se tornam objetos da maquinaria judicial, aparecem como meros objetos do sistema, e sua consciência de classe e postura combativa não encontram expressão efetiva. Esses problemas decorrem, para Lukács, diretamente método criativo de Ottwalt. Novamente, nosso autor salienta que o método jornalístico, operando como fotocópia da imediatividade, impede a configuração do processo total e, com isso, a fidelidade ao seu sentido verdadeiro. A luta dos trabalhadores nos tribunais, que é de fato apenas um momento da luta de classes, só pode aparecer como realmente é – um momento – se o processo total for configurado, e a luta de classes do proletariado for a precondição *retratada* para a existência e especificidade dessa justiça de classe:

Divorciada da luta geral, o que triunfa no retrato é simplesmente a forma fetichizada e enrijecida da aparência. Certamente não é uma inverdade que, não importa o que o trabalhador revolucionário possa dizer ou fazer no tribunal, o veredicto é uma conclusão previamente determinada e ele é simplesmente um objeto para a máquina de justiça de classe. Não é uma inverdade, mas é apenas uma parte da verdade, e “a verdade é o todo” (Hegel). Toda verdade parcial separada do todo e fixada rigidamente em si mesma, *ao passo que se apresenta como toda a verdade, transforma-se necessariamente numa distorção da verdade.* (RF, p. 55, grifo nosso)

Para evidenciar ainda com maior clareza a relação entre o método jornalístico e os problemas relativos ao reflexo da realidade – de conteúdo – Lukács empreende uma comparação de alguns elementos da obra de Ottwalt com *Ressurreição*, de Tolstoi. A escolha desse romance se deve à proximidade de temas: ali, Tolstoi busca retratar o sistema judicial czarista. O aspecto literário que evidenciará a relação de forma e

conteúdo aqui é a relação entre acidente e necessidade na obra, isto é, a relação dos elementos casuais, singulares, com as leis que regem o processo total, os elementos necessários.

A ausência de dialética na concepção de Ottwalt o leva a construir um sistema “pseudo-científico” que tem a intenção de constituir um retrato abrangente e completo de todos os ramos do aparato sistema judicial alemão. Conforme o nosso autor, ele de fato o realiza, no sentido de que abrange integralmente os seus ramos, desde a faculdade de direito até o castigo físico. Para tanto, o escritor segue toda a carreira de seu herói, desde a faculdade logo após a guerra até alcançar uma posição judicial elevada. Nesse “desenvolvimento” (Lukács emprega o termo entre aspas, evidentemente porque não se trata de um desenvolvimento autêntico, mas de uma seqüência programada, como veremos), o escritor demonstra a adaptação de seu herói ao sistema existente, “a despeito de seus protestos ocasionais”. Vale citar a descrição do nosso autor, pelas imagens reveladoras:

O romance tem início com o herói já satisfeito em sua plena adaptação, antes de nos mostrar o mapa preciso no qual o seu caminho em direção a isso é assinalado ponto a ponto. Tal como num teorema matemático, temos primeiro a tese, depois a prova. Ou como num problema de xadrez, em que as brancas têm de dar o xeque-mate em três jogadas. (RF, p. 56)

A trama é sistematicamente construída de modo a abarcar todos os ramos e esferas que conformam o sistema judicial, e cada um dos tipos que o compõe (“promotor público, juiz da alta corte, advogado capitalista etc.”) são também apresentados um após o outro de maneira nítida e com seus rótulos inequívocos, “tal como numa coleção de borboletas”. O enredo é engrenado à explicitação das várias partes e tipos do sistema judicial:

Com o mesmo sistema pedante, o autor não apenas conduz seu “herói” através de todos esses estágios, mas também lhe dá “lições” correspondentes: na universidade, uma relação com uma menina da classe trabalhadora, uma pequena participação na morte de trabalhadores durante o *Kapp putsch* [tentativa de golpe de estado contra a República de Weimar em 1920], e os vários tipos de estudantes (um membro de uma associação de estudantes aristocráticos, um bolsista pobre, um cético rico); em seguida, durante o seu período como advogado iniciante, uma relação com uma judia “esclarecida” e “de esquerda”, etc.; como juiz de província, uma relação com uma aristocrata ninfomaniaca, e o contato com vários tipos Junker [da nobreza fundiária alemã] etc., etc. (RF, p. 56)

Na descrição de Lukács, emerge claramente a solução que o romance de reportagem confere aos elementos criados, “contingentes” da obra. Com efeito, não há nenhuma contingência, todas as particularidades e detalhes do romance são construídos a fim de se encaixarem no plano de apresentação dos diversos ramos do judiciário alemão. Nos termos precisos do nosso autor:

Tudo o que o conteúdo prescrito exige está seguramente lá, e tudo sistematicamente arranjado no seu lugar necessário. Todo acidental é excluído. Nada emerge que não esteja prescrito pelo plano. As brancas dão o xeque-mate em três jogadas. (RF, p. 56)

Essa relação mecânica de acidente e necessidade pode dar a entender uma fidelidade aos elementos necessários, à objetividade, que dominam a criação. Não é, entretanto, o que se verifica. Fundado em Engels, Lukács mostra que a exageração mecânica e unilateral se degrada em seu oposto:

“Por conseguinte, o acaso aqui não é explicado pela necessidade, mas antes a necessidade é degradada à produção do que é meramente acidental... o acaso não é elevado em necessidade, mas antes a necessidade é degradada em acaso.” (Engels, *Dialética da natureza*). (RF, p. 56)

A fim de tornar mais clara as implicações da antítese de acidente e necessidade – que entrevemos na obra de Ottwalt – e as implicações da superação dialética dessa antítese, Lukács toma o exemplo da obra de Tolstói, que logra realizar essa superação. Em *Ressurreição*, o grande realista apresenta o sistema judiciário russo a partir de dentro e de fora, de cima e de baixo, pela configuração dos destinos de dois protagonistas. O herói pertence à classe dominante e está envolvido em um julgamento crucial para a trama, as suas experiências apresentam o sistema judicial de cima e de dentro. A heroína é uma vítima do sistema, experimenta a arbitrariedade e a crueldade bestial da “justiça” czarista, e pelo seu lado somos apresentados ao sistema judicial de baixo e de fora. Como leitor, Lukács nos transmite a impressão que a obra causa, e a compara com o livro de Ottwalt:

Ambos os personagens são pessoas de carne e osso. Tolstói faz tudo para suscitar em seu leitor um interesse apaixonado pelo desenvolvimento deles, sua personalidade e seu destino. E pela genuína figuração em ambos os casos ele realmente consegue fazê-lo. No decurso da trama, que tanto nos prende porque a compartilhamos de dentro, são-nos dados a conhecer os mais diversos tipos de vítimas do processo judicial, bem com seus carrascos. Esses caracteres são típicos, e em sua totalidade proporcionam um quadro muito mais completo do sistema judiciário russo do que o Ottwalt oferece do alemão, sem que a forma do romance seja de maneira alguma desnaturada e reduzida a sistemas pedantes. Eles oferecem, ademais, um quadro com o qual podemos ter empatia. (RF, p. 57)

É impossível deixar de notar a diferença das imagens e termos empregados para descrever os dois romances comparados. Se a obra de Ottwalt é caracterizada como um sistema pedante, pseudo-científico, um teorema matemático ou jogada de xadrez, do romance de Tolstói Lukács destaca a trama apaixonante, um quadro que compartilhamos de dentro (vivemo-lo!), com que podemos ter empatia, pessoas de carne e osso. E, em lugar de contradizer com a criação viva (trama e personagens “inventados”, homens e mulheres “figurados”, como nosso autor afirma no início de seu texto) a realidade que se pretende retratar, Tolstói antes se aproxima da verdade de seu

objeto: o retrato é genuíno, os personagens são típicos e propiciam um quadro completo e verdadeiro do sistema judiciário czarista. Também aqui já emerge o sentido da tipicidade que Lukács defenderá. Os personagens típicos são de carne e osso, quer dizer, individualizados, não meros invólucros de um traço social genérico e abstrato.⁷³

Lukács destaca ainda dois exemplos comparativos dos dois livros, para evidenciar o modo literário com que Tolstoi dá a conhecer relações necessárias sociais profundas, em oposição ao nível rasteiro a que Ottwalt se atém com seu método “científico”. O primeiro exemplo compara a aproximação de ambos os autores ao tema do castigo físico:

Tanto Tolstoi como Ottwalt descrevem a imposição de castigos físicos. Entretanto, no caso de Ottwalt, tudo o que obtemos são discussões eruditas entre advogados e a visita rápida de um juiz à penitenciária. Com Tolstoi, o sofrimento do prisioneiro desde a cela fedorenta e infestada até o efetivo castigo, é retratado em termos do sofrimento real de pessoas reais. Ottwalt, em outras palavras, tem muita coisa a dizer sobre os disparates da justiça, seu caráter arbitrário, natureza de classe etc. *Mas ele apenas fala sobre as coisas, nunca nos dá as coisas mesmas.* (RF, p. 57, grifo nosso)

Ou seja, em Ottwalt o objeto é dado a conhecer por meio de discursos, falas de observadores, não pela vivência efetiva, pela experiência viva, como em Tolstoi. Lukács exige que, na obra de arte, as coisas mesmas sejam dadas, ou seja, que elas aconteçam diante de nós, e não que se fale sobre elas. Aqui, o cerne de sua preocupação ao suscitar estes exemplos é enfatizar a exigência literária da figuração de pessoas vivas, da individuação. E essa exigência não é somente formal, mas antes é a exigência de que as relações essenciais (de classe) se revelem nas determinações singulares da criação artística, ou seja, a *tipicidade*. A passagem citada acima prossegue com a descrição de um outro exemplo de *Ressurreição* que confirma esse sentido. Vale transcrevê-lo todo, pela sua clareza:

Quando o herói de Tolstoi, por outro lado, um aristocrata russo, apela a uma senhora de sua própria classe em favor de um prisioneiro político que já havia passado sete meses na prisão em detenção preventiva, e essa senhora, interessada em um pequeno flerte com ele, consente em seu pedido e lhe escreve: “Falei com meu marido. Parece que essa pessoa pode ser libertada imediatamente. Meu marido já instruiu o comandante...” [Livro II, Capítulo 18], essas linhas ilustram todo o caráter de classe do sistema muito melhor, de maneira muito mais impressionante e devastadora do que uma centena de páginas de dados e reflexões, por mais autêntico que seja o material documental. (RF, pp. 57-8)

Essa passagem é cristalina. Faz transparecer com nitidez o sentido do conhecimento objetivo que a literatura proporciona, a sua natureza diversa do conhecimento científico. O fundamento de classe do sistema judicial emerge não como dado anunciado – como

⁷³ É revelador da incompreensão geral do pensamento de Lukács que a sua consideração da tipicidade seja vulgarmente identificada com a idéia de tipo já combatida aqui, o tipo caricatural abstrato de Ottwalt.

no caso de Ottwalt, ao mesmo tempo empírico e abstrato – mas como mediação necessária que rege as relações e ações de *indivíduos vivos*. Eis a especificidade do estético que o distingue do conceitual, e portanto distingue a *figuração literária* da reportagem.

Lukács examina o modo como a visão de mundo de Tolstoi lhe possibilita figurar literariamente as forças motrizes da realidade. Não se trata apenas de ser um escritor melhor, no sentido técnico. Tolstoi é um escritor melhor justamente porque “apresenta a questão de maneira mais abrangente, e de maneira mais completa, materialista e dialética do que Ottwalt” (RF, p. 58). Isso se deve à sua perspectiva e posição de classe. Sobre esse tema, nosso autor retoma o texto que Lênin dedica à análise de “Leon Tolstoi como espelho da revolução russa”. É interessante observar na consideração de Lênin que, embora o grande realista russo não ultrapasse a perspectiva burguesa, a especificidade de sua visão relativa à realidade russa lhe permite penetrar profundamente, *na criação literária*, a unidade contraditória do processo total:

Tolstoi trata o sistema judicial como uma parte do processo total. Na medida em que ele escreve “do ponto de vista do protesto contra o avanço do capitalismo, contra a ruína das massas, que estão sendo despojadas de suas terras... [e] acaba por expressar os traços específicos da nossa revolução como uma revolução burguesa *camponesa*” [Lênin], nessa medida, embora apenas nessa medida, ele retrata o processo social em sua totalidade e unidade dinâmica; nessa medida, o sistema judicial é para ele simplesmente uma parte dessa unidade e totalidade dialética – original – e faz com que tudo na sua escrita se resolva na interação entre indivíduos, classes, luta de classes e sociedade como um todo, e supere tudo o que é acidental em seus personagens e seus destinos, elevando-o ao nível da necessidade. (RF, p. 58)

Retornamos aqui à questão da possibilidade de realização literária verdadeira mesmo com “falsa consciência”, ou, em outras palavras, às condições do *triunfo do realismo*, a que Engels se referia. Lukács não retoma aqui a discussão nesses termos, sequer menciona o realismo; mas retoma a possibilidade de retrato literário do processo total mesmo que a sua perspectiva professada se dirija a um passado idealizado – a vida no campo – no caso de Tolstoi. Mas a sua perspectiva, não de superação do capitalismo, e por isso burguesa, mas sim da revolução (burguesa) camponesa, é ao mesmo tempo o limite e condição para a *figuração literária* das lutas de classe que constituem as forças motrizes da realidade. Do ponto de vista do protesto contra o desenvolvimento capitalista, essa perspectiva lhe permite entrever as conseqüências nefastas do avanço capitalista para as massas camponesas como algo que ao mesmo tempo determina e se constrói na *vida* das pessoas. Assim, a visão de mundo de Tolstoi encontra o limite da não-perspectivação da superação da sociedade de classes, uma vez que se prende à perspectiva utópica da revolução camponesa, mas é essa mesma perspectiva de protesto

– a despeito da insuficiência da solução – que lhe permite enxergar com nitidez as forças motrizes essenciais da realidade russa não em sentido abstrato, mas vital.

É essa a visão de mundo que possibilita a Tolstoi dar um tratamento muito mais *soberano* aos acidentes, aos detalhes criados da obra, do que Ottwalt. Vemos aqui a insistência de Lukács em afirmar a vinculação da posição de classe e visão de mundo com os elementos formais. Ao abordar o tratamento do acidente nos dois autores comparados, nosso autor procurará demonstrar o que afirmou acima pela pena de Engels: que o acidente em Tolstoi se eleva em necessidade, enquanto que em Ottwalt o necessário – cuidadosamente presente em cada mínimo detalhe – se degrada em casualidade. Nosso autor cita o exemplo de uma “incrível coincidência” na obra de Tolstoi que, no entanto, não parece perturbadora – o seu príncipe atua como jurado no caso da moça que ele mesmo seduziu e com isso levou à prostituição. Isso não choca o leitor, ao passo que os detalhes de Ottwalt, todos motivados e explicados pelo plano geral, soam como uma série de casualidades. A diferença se encontra na construção total, no fato de que Tolstoi usa os destinos puramente individuais de seus personagens para suscitar importantes questões da época, com o que esses destinos individuais se fazem *típicos*:

Uma vez que retrata a interação viva entre seres humanos vivos, e por conseguinte sua interação com a sociedade em que vivem e com a qual têm de batalhar, ele retrata simultaneamente a combinação viva e dialética e a inextricável unidade de acidente e necessidade. (RF, p. 58)

Em Ottwalt, ao contrário, acidente e necessidade não se vinculam, antes são confrontados de modo exclusivo:

O conteúdo inteligível, abstrato do livro é de uma necessidade rígida e mecânica; mecânica porque, como mostramos, está ausente a interação com o processo total, a inserção do campo parcial na totalidade. Cada particular, cada personagem, cada destino e cada acontecimento é puramente acidental, um exemplo que pode ser trocado à vontade, e substituído por um outro exemplo. (RF, p. 59)

Quer dizer, o livro se compõe centralmente de uma idéia geral abstrata de necessidade social, aliás equivocada, na medida em a própria concepção do sistema judicial é rígida e mecânica, desconectada da totalidade, constituindo a idéia de um mecanismo monstruoso que age por si; e todas as particularidades da construção literária aparecem como ilustração casual da idéia geral inteligível, que podem ser substituídas por outras. Lukács enfatiza que é irrelevante se, por acaso, essas particularidades refletirem fotograficamente uma situação singular verdadeira; ainda assim há uma multiplicidade de outras, inclusive melhores, para ilustrar o sistema judicial alemão. A idéia geral é

abstrata e “supra-sensível”, já que não se depreende das particularidades, mas é, ao contrário, definida de antemão como um sistema científico, e as particularidades são encaixadas de fora para ilustrá-la.⁷⁴

A objeção que Ottwalt dirige a Lukács em sua resposta quanto ao tema do retrato da totalidade processual da realidade capitalista de seu tempo revela que a sua solução sistemática tem como fundamento uma incompreensão do significado da totalidade. Podemos dizer, embora nosso autor ainda não empregue aqui o termo que aparecerá em “Arte e verdade objetiva”, que Ottwalt confunde aqui a idéia de totalidade intensiva – precisamente a totalidade essencial, as forças motrizes que regem a realidade como um todo – com a uma idéia de totalidade extensiva, bem coerente com a sua compreensão da verdade como factual, como soma de dados aparentes. Em consonância com a sua crítica a Tolstoi, segundo a qual ele não logrou retratar a totalidade do sistema judicial porque não tratou da “jurisdição civil”, Ottwalt afirma, com referência à crise na agricultura, que “o tratamento absolutamente convincente desse material deve necessariamente romper os limites da forma do romance tradicional”. Isso porque, segundo ele, não é possível retratar “a interconexão internacional da economia agrícola” em termos de relações entre pessoas e personagens. Assim,

até seria possível “conectar individualmente” um antiquado camponês friesiano com o diretor geral do truste do potássio, mas seria bastante estúpido se o administrador do pool do trigo canadense tivesse de ser incluído também. (RF, p. 74)

⁷⁴ Carlos Eduardo J. Machado chama atenção, em seu texto “A crítica de Siegfried Kracauer ao ‘romance-reportagem’” (apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC, ocorrido de 13 a 17 de julho de 2008 na USP), à confluência das críticas de Lukács e Kracauer aos romances de reportagem. É sintomático da difusão dessa forma nova de romance que o texto de Kracauer seja também de 1932: intitula-se “Sobre um romance da confecção. Juntamente com uma crítica sobre o romance de reportagem social”. A despeito das concepções positivas diversas e do fato de Kracauer ser crítico de Lukács, esse escrito apresenta apreensões que surpreendem pela estreita proximidade às concepções do nosso autor sobre o novo formato então em voga. Também é sintomático que, como crítico de cinema, Kracauer examine sobre as mesmas bases críticas o filme escrito em conjunto por Brecht, Ottwalt e Slatan Dudow, com direção de Dudow e música de Hanns Eisler, chamado *Kuhle-Wampe oder: wem gehört die Welt?* [*Barrigas frias ou A quem pertence o mundo?*], também de 1932. Kracauer, para quem “Cem informes sobre uma fábrica não podem ser somados até construir a realidade da fábrica, senão que seguem sendo, eternamente, cem modos de ver a fábrica”, designa os romances de reportagem como uma “forma mista infrutífera”. Neles, apresenta-se “a descrição de situações sociais críticas adornadas na forma de romance”. Em geral, sua ênfase recai sobre a ausência de vida e “experiência vital” na conformação dos personagens, no fato de que toda a constituição individual particular no romance serve como mero exemplo que ilustra o quadro social geral expresso em termos conceituais. Ao lado disso, pontua que as tendências devem ser extraídas da “configuração épica do romance”, e que o romance de reportagem falha nisso, inserindo tais tendências conceitualmente. Desse modo, “movimenta-se impotente entre ciência e configuração épica, descoberta e documentário”. A proximidade com Lukács também se revela no fato de Kracauer considerar esta uma forma justificada em oposição ao “idealismo desbotado e desnutrido”, nos termos de Machado, mas mal-sucedida como construção literária e como ciência jornalística: “retira-se a objetividade dos conceitos, por um lado, e a dinâmica da expressão, por outro”. Machado se funda ainda em Inka Mülder-Bach para afirmar que as concepções de Lukács e Kracauer também se vinculam pelo entendimento da figuração e da tipicidade poética.

Para Ottwalt, pois, não é possível conectar individualmente na trama de um romance as relações – econômicas e sociais – hoje internacionais e muito mais complexificadas; com as relações anteriores menos desenvolvidas, era possível fazer esse tipo de ligação individual das personificações de classes, e dentro delas os seus grupos. Percebemos com clareza que Ottwalt considera a totalidade como soma de fatos, donde emerge a necessidade de “romper a forma do romance” e propor em seu lugar a solução sistemática, em que a unidade literária de acidente e necessidade é fragmentada e, com isso, perde-se o próprio caráter literário da obra.

Em oposição, Lukács cita os exemplos de Gorki e Panferov. Em *A mãe*, Gorki retrata a exploração e a opressão dos trabalhadores russos, e o início da revolta contra essa exploração do modo “tradicional”, e não precisou trazer à cena os donos de fazendas, diretores, o secretário do interior ou o czar. Tinha a intenção de retratar a exploração tal como ela se dá numa fábrica e, com isso, o estágio de desenvolvimento do capitalismo russo no momento. E, por meio das represálias da polícia aos trabalhadores, Gorki retrata a vileza do absolutismo. Em seu romance escrito em duas partes, *Brusski*, que toma como objeto o conflito de velho e novo numa aldeia russa, Panferov retrata a fundação de uma fazenda coletiva numa única vila. Isto é, retrata o próprio processo, não apenas os resultados, e seria supérfluo para ele inserir diretamente uma reunião do Politburo, uma deliberação no comissariado do povo para a agricultura etc. Sua intenção era, por meio da figuração das forças sociais que lutavam a favor e contra a coletivização, na vila e na cidade, de maneira realmente abrangente, ou seja, que apreende a “totalidade dos momentos da realidade”, retratar então numa parcela particular da realidade as forças motrizes genuínas do desenvolvimento geral e, com isso, o próprio desenvolvimento geral.

A idéia que nosso autor defende aqui, pela qual o caráter necessário ou de totalidade deve expressar-se como traços dos personagens, situações, destinos e tramas individuais criados guarda em certos aspectos uma proximidade com a noção de shakespearização, que ele defende com Marx em seu primeiro texto estético-literário da década de 1930. A shakespearização significa precisamente a configuração de personagens individualizados (e de maneira *rica*, não é à toa que a referência é Shakespeare!) que *vivem* – em suas ações e relações – conflitos nos quais as forças motrizes das lutas de classe se manifestam. Essa é, para Marx, a forma verdadeiramente artística de expressão do *concreto*, em que estão superados o empírico e o abstrato. Mas,

em Marx e Engels, a superação do acidental e do abstrato se realiza na ação, que vincula o indivíduo à sua classe e define o caráter individual do personagem, que atua como critério de verificação da sua própria consciência de si mesmo. Aqui, a consideração da mútua superação de acidente e necessidade na obra artística não inclui essa determinação central. Novamente, isso atesta que os anos trinta são um período de formação do pensamento de Lukács, e que a fundamentação em Marx traz desenvolvimentos ainda não plenamente sedimentados no pensamento do nosso autor. No entanto, no que compete à individualização artística, não podemos deixar de notar certa proximidade das idéias do texto sobre o *Sickingen* com a crítica aos romances de reportagem, centrada na defesa da individualização. Igualmente, observamos certo eco daquelas idéias na breve comparação com Tolstoi, em que as relações dos personagens típicos – já que individualizados e vivos – manifestam em si as relações de classe às quais estão submetidos.

Outros dois aspectos também aproximam as duas análises. Em primeiro lugar, ambas explicam esses problemas aparentemente formais pelos problemas de visão de mundo dos escritores, pela incompreensão das lutas de classe que fundamentam o objeto que cada um dos autores – Lassalle e Ottwalt – pretende retratar. Em segundo lugar, o caráter necessariamente *moralizante* que advém da criação literária fundada na abstração e no empírico. Marx e Engels reconhecem na obra de Lassalle as soluções moralizantes inseridas de fora no seu drama, ao passo que Lukács apreende no romance de Ottwalt que a ausência do elemento subjetivo na própria trama é substituída pela subjetividade não-retratada do autor, donde provêm também as soluções moralizantes.

Em “Reportagem ou figuração?”, a questão da individualização na literatura é tratada centralmente com referência à relação contingente-necessário. Sua argumentação segue o sentido de demonstrar a transmutação de acidente em necessidade e vice-versa, e, em estreita conexão, a constante transformação mútua de conteúdo em forma. Assim, nosso autor afirma que, em Tolstoi, o particular tem uma causa e não tem causa, porque é um aspecto singular e ao mesmo tempo expressa o processo social, que é o caráter necessário: acidente e necessidade se apresentam juntos, um por meio do outro. (O que Lukács apreende no “Debate sobre o *Sickingen*” e em “Arte e verdade objetiva” como o caráter concreto da obra). Sobre a construção literária, nosso autor escreve:

O acidente não deixa de ser um acidente porque a necessidade encontra expressão por meio dele, tampouco a necessidade deixa de ser necessária porque é ocasionada por um acidente. (RF, p. 58)

E retoma o exemplo da soltura do prisioneiro político, em que a natureza de classe do sistema judicial se expressa nas relações individuais figuradas. Mais uma vez, nosso autor se apóia em Engels (*Dialética da natureza*) para afirmar que na obra literária, acidente e necessidade constituem, de fato, um mesmo elemento: o necessário só se revela no acidental, fazendo com que o acidente se mostre a um tempo necessário e casual. Com efeito, Lukács defende aqui que acidente e necessidade se transmutam um no outro constantemente na obra literária que logra apreender a unidade contraditória da totalidade. Assim, afirma:

Engels dedicou particular ênfase à tese de Hegel de que “o acidental tem uma causa porque é acidental e igualmente também não tem causa porque é acidental; que o acidental é necessário, a necessidade se determina como um acaso e, por outro lado, esse acaso é antes absoluta necessidade”. (RF, p. 59)

Quer dizer que, na arte, o individual contém em si o genérico e o genérico é o um momento do individual. Como indicamos, essa transmutação de necessidade em acidente e vice-versa lança luz à transformação de conteúdo em forma e de forma em conteúdo que a própria configuração literária da totalidade impõe. A forma, sendo ativa, dinâmica, e autônoma no sentido de que é criação, “*é apenas a essência do conteúdo tornar-se visível, palpável e concreta*” (RF, p. 59). Assim, a forma não existe a não ser como objetivação de um conteúdo, e o conteúdo não existe a não ser expresso numa forma: a forma é a forma de um conteúdo. Lukács se apóia numa formulação da *Lógica* de Hegel para afirmar que forma e conteúdo estão sempre trocando de lugar,

de modo que o conteúdo não é senão a reversão da forma em conteúdo, e a forma não é senão a reversão do conteúdo em forma. Essa mútua reversão [*Umschlag*] é uma das mais importantes leis do pensamento. (RF, p. 60)

Em nota, nosso autor insere uma ressalva de especial importância para a sua concepção estética. Salienta que Hegel, como idealista, não afirma o conteúdo como momento preponderante da relação de conteúdo e forma (cf. RF, p. 241, n. 12).⁷⁵ Mas a dialética materialista reconhece a prioridade do conteúdo na interação viva e dialética entre ambos. Desse modo, a transmutação de forma em conteúdo é condicionada pelo conteúdo, quer dizer, pela correta apreensão da realidade, em sua totalidade concreta. Depende, pois, da visão de mundo do escritor. Nos termos do revolucionário húngaro, a

⁷⁵ Lukács retoma em “Arte e verdade objetiva”, a unidade orgânica de forma e conteúdo, e ali também parte de Hegel para demonstrar que sua formulação é correta, mas esbarra no limite da abstração, precisamente porque não apreende a prioridade do conteúdo concreto. A abstração de Hegel será superada, na discussão, pela aproximação de Lukács ao “marxismo-leninismo”. As formulações decorrentes sem dúvida dão um passo em direção à concretização, mas, como veremos, ainda mantêm certo grau de abstração.

mútua transformação de forma em conteúdo “só emerge se o todo dialeticamente dinâmico for concretamente figurado em todas as suas determinações” (RF, p. 60).

Em termos literários, essa transmutação se evidencia na relação entre trama e personagens. No caso do retrato genuíno, que tem como exemplo aqui o romance de Tolstoi, os destinos dos personagens são inseparáveis de sua “psicologia”. Os caracteres dos personagens se desenvolvem e se expressam como resultado das suas ações e dos acontecimentos, isto é, em inseparável vinculação com a trama. (Não são dados de antemão e então inseridos em certo ambiente social). Por outro lado, reciprocamente, as ações e acontecimentos que constituem a trama só existem como ações das pessoas particulares envolvidas e circunstâncias em que elas se inserem e criam. Por conseguinte, não apenas os personagens se formam e expressam em sua mútua relação e com o ambiente social, como o próprio ambiente social se constrói pelas ações e relações entre os personagens. Aqui reside, com efeito, a realização da função desfetichizadora da literatura. A sociedade capitalista, que aparece imediatamente na vida cotidiana como uma força estranha e independente das ações dos homens, descortina-se na obra artística como resultado vivo constantemente reproduzido pelas ações humanas. E a aparência fetichizada, que existe objetivamente como aparência dessa forma social contraditória, não desaparece da obra artística, como se fosse uma apenas um reflexo consciente equivocado e não tivesse existência objetiva. A aparência fetichizada, que é a forma superficial imediatamente observável que essa realidade contraditória assume, aparece no retrato artístico genuíno como isso que ela realmente é: *como aparência* da realidade antagônica que se produz no conjunto das ações e relações retratadas. Ou seja, o ambiente social se constrói nas ações dos indivíduos concretos e se evidencia como tal, mas também no romance essa aparência de independência se mostra, como aparência da sociedade; portanto, o ambiente social só figura como independente das ações humanas na medida de sua existência como aparência da forma social capitalista. Portanto, o próprio ambiente social é também *típico*, no sentido de que preserva o individual e o concreto, elevando-os ao nível mais alto de genericidade e necessidade. Lukács escreve:

E o ambiente social, uma vez que aparece nas ações dos seres humanos vivos, uma vez que se resolve nas ações desses seres humanos concretos, confronta-os como um poder independente apenas na medida em que essa é a forma necessária de aparência do ambiente social na sociedade capitalista. É, portanto, típico, mas de um modo que supera o individual e o concreto no sentido dialético dual, isto é, abolindo e preservando, elevando a um nível mais alto. (RF, p. 60)

Encontramos aqui o segundo complexo de questões que envolvem a ação em “Reportagem ou figuração?”. Vemos, antes demais nada, que também aqui a ação é entendida como produtora do mundo objetivo e cuja expressão artística possibilita o desvendamento do fetiche. Contudo, no interior desse complexo de questões, a ação se insere também como literariamente determinante, no que concerne à unidade orgânica da produção dos caracteres na trama e da trama pelos caracteres individualizados. Além disso, evidencia-se que o problema da ação se vincula, tal como na referência anterior, ao desvendamento do fetichismo. Contudo, mesmo que de passagem e pontualmente, a ação é referida aqui no contexto da unidade de forma e conteúdo, e adquire, assim, um incremento próximo ao que Marx e Engels sustentam em sua crítica a Lassalle. Mas o tema não volta a aparecer neste texto (a não ser nas conseqüências dessa compreensão para a crítica de Ottwalt, que apresentamos abaixo) o que, mais uma vez demonstra o caráter processual da apreensão de Lukács desse problema ontológico e artístico fundamental.

Nosso autor prossegue sua crítica aos romances de reportagem e desenvolve ainda determinações concernentes à unidade de conteúdo e forma. Enfoca a relação da visão de mundo do autor com possibilidade de realização artística dessa unidade, que requer a apreensão da totalidade. No caso de Ottwalt, e em geral dos romances de reportagem, a relação de conteúdo e forma não exhibe a unidade que observamos nos retratos genuínos, precisamente por fundar-se em uma visão de mundo problemática. A exageração unilateral do conteúdo, provindo do materialismo mecânico de sua visão, levou a uma experimentação na forma. Experimentação significa para Lukács a autonomia da forma com relação ao conteúdo, uma independência que o confronta de fora. A concepção do escritor conduz à separação de conteúdo e forma precisamente pelo desmembramento da matéria retratada. A ausência de apreensão e figuração da totalidade processual, que leva à autonomia dos momentos parciais da matéria retratada, faz com que o modo de representação se torne indiferente à matéria representada. Assim, a exageração do conteúdo, que se pretendia originalmente materialista, ainda que mecanicamente, acaba constituindo a própria essência do experimento formal, porque não pode sustentar um princípio materialista, que inclui a necessariamente a expressão do processo total. A forma que não pode se tornar a expressão figurada do conteúdo, unir-se ao conteúdo e transmutar-se em conteúdo, tem de adquirir uma autonomia própria. E, por conseguinte, a aplicação do método da reportagem ao romance, que tinha a intenção de dar expressão pura ao conteúdo, termina num

experimento formal. Como toda experimentação formal, esta adquire um caráter idealista, porque o materialismo mecânico se converte em idealismo sempre que procura dominar o processo como um todo.

Quanto aos elementos da obra literária, a separação de forma e conteúdo se revela na dissociação entre o ambiente social, de um lado, e trama e personagens, de outro. Isso porque o ambiente social não se constrói e se manifesta nas relações e ações dos personagens que compõem a trama, ou seja, em conexão com os elementos concretos e individuais que constituem a criação artística. O escritor, portanto, não apresenta o ambiente social de maneira típica, e sim sistemática. Conforme Lukács, isso se evidencia em qualquer elemento de seu enredo. A apresentação do material, isto é, do conteúdo social – o sistema judicial – segue um caminho independente da ação e da trama, de modo que o clímax da apresentação desse conteúdo não coincide com o clímax da trama, mas antes segue as idéias políticas abstratas do escritor que não emergem do enredo. Nos termos do nosso autor:

Ele escolhe a carreira do filho de um juiz, desde estudante até se fazer ele mesmo um juiz da alta corte. Mas essa escolha “livre” do autor, essa “experimentação” com o material, se verifica ilusória a cada passo. Enquanto a cada estágio do desenvolvimento uma ou outra categoria do mesmo material documental é apresentada, discutida e legalmente processada, o caminho em que os estágios do enredo seguem-se uns aos outros, isto é, a ordenação do material, é de fato independente da ação e construção, seguindo certas idéias políticas do autor que não são efetivamente enraizadas na própria história. (RF, pp. 60-1)

Observamos que a desagregação de forma e conteúdo tem um significado muito bem determinado. Nesse caso, ela se mostra na desvinculação entre a idéia geral, o “conteúdo social” e a própria história criada. Também no interior da história se explicita uma desagregação entre trama e personagens:

Qualquer outro personagem poderia seguir a mesma carreira, que não é mais que uma simples visita monitorada pelos vários ramos do sistema judicial, e ainda mais na medida em que o protagonista não é de fato o personagem principal que “faz a viagem”, mas antes o próprio autor, que escreve sua reportagem sobre essa visita monitorada. *O personagem principal e mais ainda os personagens secundários não são nada mais que objetos de demonstração para a apresentação de certo conteúdo factual.* (RF, p. 61)

Aqui, chegamos ao pleno sentido da afirmação que Lukács fez, com Engels, de que os mais ínfimos detalhes sendo cuidadosamente motivados pelo plano geral, ao final, se convertem em pura contingência. A personalidade e as ações do protagonista de Ottwalt são absolutamente independentes e indiferentes ao “conteúdo social”, e ele funciona como uma desculpa para que o autor reporte e expresse suas posições sobre os vários ramos do sistema judicial.

A sua própria personalidade “vacilante” é contingente. Ele se depara com personagens típicos do ambiente judicial (seu pai e outros, que têm consciência de classe e defendem essa instituição com firmeza etc.), expõe escrúpulos, posição moral contrária à instituição etc., até que por fim se adapta completamente a ela. Lukács afirma ironicamente que esse personagem expressa “muito fielmente”, embora de modo apenas abstrato e conceitual, a posição de classe de seu autor, ainda que não possa ser identificado diretamente com ele.

Ottwalt (e Upton Sinclair, a quem Lukács o aproxima e descreve como “flutuação entre a crítica social moralizante da pequena-burguesia e a adesão genuína à luta de classes proletária” (RF, p. 55)), embora crítico da sociedade burguesa e da burguesia, e consciente da decadência dessa classe, não superou os preconceitos ideológicos dessa classe. Sem isso, ele não cria as condições para aderir à perspectiva da classe trabalhadora e apropriar-se da visão de mundo do proletariado, o materialismo dialético. Nesse sentido, não estabelece um rompimento integral com a base de classe de que provém. Ottwalt e Sinclair “já são estranhos à sua classe de origem, mas ainda não acomodados no seio da classe a que querem aderir” (RF, p. 61). Isso significa que tais autores assumem a perspectiva política e pública do proletariado, mas não apreendem o significado da luta de classes na interação com a vida diária dos trabalhadores. Aqui, alcançamos maior clareza quanto ao sentido do fundamento “pequeno-burguês” que nosso autor atribui à sua perspectiva. Contudo, não deixa de ser vaga essa afirmação de Lukács. Ao que parece, o caráter pequeno-burguês se define como a perspectiva que defende os interesses políticos do proletariado, mas que não abandonou o dualismo burguês na maneira de compreender profundamente a *vida*, não aderiu ao *materialismo dialético*. Ao lado disso, nosso autor parece também entrever que essa ideologia de fundo impede os escritores de apreenderem a relação entre as consequências públicas da luta de classes, perceptíveis na superfície da vida pública, e o modo de vida concreto da classe trabalhadora, que é o que conforma a base dessas lutas. Daí o desprezo pela “vida privada” dos trabalhadores:

O desdém pela “vida privada” dos trabalhadores que, ainda que inconsciente, é um traço que permeia o romance de reportagem, é tão fetichista quanto a descrição exclusiva dos sentimentos e destinos privados praticados pelo psicologismo. (RF, p. 63)

Em contraposição a esse conteúdo de classe é que Lukács dirige todo o seu esforço de crítica ao método de reportagem. Mas não lhe escapou a questão que nosso trabalho tampouco poderia deixar de suscitar: como compreender, a partir dos seus

elementos literários, o fundamento de classe que embasa o método de reportagem nas obras dos escritores proletários revolucionários, como é o caso de Willi Bredel, não identificados à pequena-burguesia? Essa questão não escapou a Lukács, ainda que ele não se refira especificamente a esse escritor. Em nota, nosso autor expõe uma consideração que lança luz à questão:

É impossível descrever aqui os fundamentos sociais para a virada em direção à reportagem como método criativo no caso dos escritores proletários. Por trás de certas similaridades de método, há sem dúvida similaridades de existência social: a estreiteza da base de classe. Mas, no caso dos escritores proletários, essa estreiteza é normalmente derivada de tendências sectárias, por exemplo, a consideração e descrição da realidade exclusivamente da perspectiva de um funcionário de partido, o que conduz geralmente a erros de ultra-esquerda (subestimando as dificuldades que confrontam a revolução em desenvolvimento etc.), ao passo que, no caso dos escritores pequeno-burgueses, que estão se aproximando de uma posição proletária, a estreiteza da base de classe que analisamos tende em sua maioria a erros de direita. (RF, p. 241, n. 15)

Em ambos os casos, pois, o que conduz ao método de reportagem é a *estreiteza da base de classe*: a semelhança de método tem por trás semelhanças de existência social. No caso dos proletários, essa estreiteza se deve à perspectiva exclusivamente *partidária*; no caso dos pequeno-burgueses, deve-se ao fato de ainda não terem adotado a perspectiva proletária, mas apenas uma posição superficialmente crítica do capitalismo. Sabemos também que a sua adesão à posição do proletariado, se nem sempre partidária, porque não necessariamente se afiliam ao partido, é, contudo, apenas *política e pública*. Em ambos os casos, *o modo de vida concreto* dos trabalhadores ocupa uma posição secundária, ou nenhuma. Daí decorre a falta de unidade entre os elementos singulares e o quadro social geral, falta de vínculo entre acidente e necessidade, entre a construção do quadro geral e da trama. Contudo, os erros dos escritores proletários tendem à ultra-esquerda (desconsideração das dificuldades etc.), e dos pequeno-burgueses tendem à direita (desconsideração da resistência dos trabalhadores à “máquina” capitalista etc.).

Essa argumentação traz maior concretude à questão que tratamos acima: a necessidade de aderir à perspectiva do proletariado para apreender e figurar a essencialidade real. Mas o tema da perspectiva de classe que a obra literária encerra recebe tratamento mais detalhado em “‘Tendência’ ou partidarismo?”, de 1932, (“‘Tendency’ or Partisanship?”, doravante *TP*)⁷⁶. Nesse texto, Lukács discute a falsa oposição de arte pura e arte de tendência, que procura desmistificar evidenciando a sua natureza burguesa, bem como expor a solução desse falso dilema pela tematização do partidarismo na literatura. Ao discutir esse tema, que será sempre retomado ao longo da

⁷⁶ Para referência bibliográfica, título e edição originais, ver n. 56 acima. As passagens desse texto serão citadas em português, em tradução nossa.

década e terá posição importante em “Arte e verdade objetiva”, nosso autor apresenta uma concepção do fator subjetivo da apropriação da realidade diretamente vinculada à perspectiva de classe. Com efeito, em Lukács, as discussões que envolvem a consciência, seja a apreensão cognitiva ou a criação artística, jamais podem ser separadas da questão da luta de classes. Em “‘Tendência’ ou partidarismo?”, nosso autor afirma que o proletariado é a única classe na história capaz de apreender claramente as relações de classe e, a partir dessa apreensão clara, também o entendimento da função do fator subjetivo. O pensamento burguês, mesmo em seu período ascendente tinha necessariamente de fundar-se numa falsa consciência, precisamente, como já afirmamos acima, pela necessidade de asseverar a sociedade burguesa como forma social final. Assim, o pensador húngaro cita Engels, em carta a Mehring: “A ideologia é um processo realizado pelo chamado pensador *conscientemente*, é verdade, mas com uma *falsa consciência*.” (TP, p. 40, grifo nosso)

A falsa consciência burguesa acarreta, no que respeita ao papel da consciência ou fator subjetivo, uma das duas conseqüências seguintes, que concordam com as duas tendências de pensamento clássico dessa classe. Ou a atividade humana consciente não tem nenhum significado ativo no processo histórico, ou recebe uma independência inflada ou papel principal, desvinculado da sua determinação objetiva. Nessa segunda concepção, o fator subjetivo aparece na forma de “moralidade” e seus objetivos na forma de um “ideal”.⁷⁷ Mais uma vez, Lukács ressalta que esse limite de pensamento não impede que os grandes representantes, filosóficos ou literários, do pensamento clássico burguês penetrem profundamente a dialética da história, como no caso de Hegel. Entretanto, na questão do fator subjetivo, acabam por se perder em misticismos ou contradições insolúveis. Tomando novamente a realização mais avançada da burguesia, Lukács afirma que, para Marx, Hegel foi afetado por um “idealismo acrítico” e um “positivismo acrítico”. No campo literário, Lukács apresenta o exemplo de um dos autores mais apreciados por Marx e Engels para evidenciar que a sua profunda

⁷⁷ Essa apreensão lukácsiana das duas correntes burguesas de compreensão da subjetividade concorda com a exposição de Marx na *Primeira Tese ad Feuerbach*: o materialismo antigo, mecânico, não compreende a objetividade como produção humana, mas como exterioridade morta, e portanto desconsidera o caráter ativo da subjetividade; o idealismo, por outro lado, apresenta o caráter ativo da subjetividade, mas apenas abstratamente, isto é, apenas como pensamento, e não como prática objetiva. Ambas as tendências carecem da consideração da necessária imbricação da subjetividade e da objetividade humanas pela atividade sensível consciente. Entretanto, Lukács não fundamenta em Marx a sua formulação, tampouco alcança, em sua argumentação, a solução marxiana fundada na atividade prática sensível. Voltaremos a esse tema no início do Capítulo III, e veremos que nesse momento nosso autor apreende a falta do idealismo apenas como “falsa consciência”, e não a ausência da consideração da atividade prática sensível como autenticamente humana e autoconformadora.

apreensão literária das forças motrizes da sociedade se realizou *a despeito* de sua concepção ideológica. Referindo-se à análise de Engels, Lukács afirma que a intenção consciente de Balzac era glorificar a aristocracia francesa decadente; contudo, ao apresentar um quadro correto e exaustivo da sociedade de seu tempo, foi “compelido a contrariar suas próprias simpatias de classe e seus preconceitos políticos” (carta de Engels a M. Harkness, *in TP*, p. 40). Nesse sentido, e embora as realizações literária e filosófica tenham uma diferença fundamental com relação à consciência do autor, Lukács evidencia que as apreensões profundas das forças motrizes da sociedade no pensamento burguês se realizam apesar de sua necessária falsa consciência.

Com o surgimento do proletariado como classe consciente e, portanto, da perspectiva ideológica proletária, pela primeira vez na história emerge a possibilidade de uma apreensão das forças motrizes da sociedade livre da falsa consciência. Lukács afirma:

O proletariado, contudo, não enfrenta essa barreira ideológica. Seu ser social lhe permite (e, portanto, também aos escritores proletários revolucionários) transcender essa barreira e ver claramente as relações de classe, o desenvolvimento da luta de classe, que existem por trás das formas fetichizadas da sociedade capitalista. (*TP*, p. 40-1)

É a sua condição de classe, portanto, que possibilita a superação do limite da consciência burguesa. É o seu *ser social*, sua situação objetiva de classe interessada em transcender a forma social do capital que possibilita a apreensão clara e consciente das lutas de classe, que não podem ser teoricamente apreendidas em sua plenitude pelo pensador burguês, a menos que este deixe de lado a perspectiva da sua classe e se alinhe à perspectiva de superação. A clareza sobre essas relações de classe e suas leis de desenvolvimento traz consigo a clareza com respeito ao papel do fator subjetivo nesse desenvolvimento: “a determinação do fator subjetivo pelo desenvolvimento econômico e histórico objetivo e a função do fator subjetivo na transformação das condições objetivas”⁷⁸ (*TP*, p. 41).

A condição de classe, contudo, não produz direta e mecanicamente o conhecimento das relações de classe e suas determinações; antes, a condição objetiva da classe proletária representa a *possibilidade social* dessa apreensão, que emerge pela

⁷⁸ Novamente, embora se aproxime da concepção da mútua determinação de subjetividade e objetividade, o modo como Lukács expressa a relação entre “fator subjetivo e objetividade” desconsidera o elemento da ação co-produtora, e enfoca apenas a determinação econômico-social da subjetividade e a importância do fator subjetivo na transformação das condições objetivas. Parece, portanto, restringir aqui o caráter ativo da subjetividade à atividade revolucionária.

primeira vez na história. Mas o conhecimento efetivo deve ser produzido ativamente pelos indivíduos a partir dessa perspectiva. Lukács escreve:

Esse conhecimento não é de maneira alguma um produto imediato e mecânico do ser social. Antes, tem de ser produzido. O processo de sua produção, contudo, é tanto um produto da disposição interna do proletariado (material e ideológica), como um fator que promove o desenvolvimento do proletariado de uma “classe em si” a uma “classe para si”, isto é, que promove sua organização interna para a realização de sua tarefa histórica (a emergência dos sindicatos e do partido, seu desenvolvimento etc.). (TP, p. 41)

Assim, a apreensão clara das verdadeiras forças motrizes da sociedade que surge como possibilidade com a emergência do proletariado está diretamente vinculada à sua prática revolucionária e é, por um lado, produto da condição revolucionária e, por outro, fator que promove a prática revolucionária consciente direcionada à realização de sua tarefa histórica, a superação da sociedade de classes.

O partidarismo é, portanto, um elemento central da teoria do conhecimento “marxista-leninista” apresentada por Lukács e se baseia diretamente na estreita conexão entre conhecimento e prática. Assim como a emergência da classe burguesa representou a possibilidade de apreender, entre outras coisas, a historicidade da existência humana, ainda que no interior do pensamento idealista, a emergência do proletariado representa a possibilidade de superar os limites idealistas e compreender concretamente o papel do fator subjetivo como elemento constitutivo das relações de classe. Assim, a perspectiva de classe determina diretamente a possibilidade de apreensão consciente das verdadeiras relações da realidade objetiva na concepção de Lukács, que se afasta dessa maneira de todas as teorias que defendem uma suposta “neutralidade” do conhecimento. A objetividade do conhecimento, a necessária afirmação da verdade, nada tem a ver com as falsas ideologias da neutralidade.

Nesse ponto, embora não lhe dedique sequer uma menção, observamos que um paralelo com a afirmação marxiana do *saber interessado* presente nos *Manuscritos de Paris*. Entretanto, também com relação a essa afirmação, Lukács não reproduz integralmente o caráter materialista e ativo da apreensão marxiana da consciência. Em Marx, a consciência é um momento da atividade prática de produção e reprodução da vida humana, um momento de sua atividade vital, o trabalho, em cujo processo se define como força de apropriação da realidade objetiva e de proposição de finalidade para si. Assim, muito embora Lukács se aproxime de Marx ao vincular a consciência ao partidarismo, centra sua análise na *atividade revolucionária*, e não desenvolve a análise

da consciência como momento ativo da atividade de produção da vida humana. (Cf. nn. 77 e 78 acima)

O partidarismo no reflexo artístico da realidade toma uma forma diversa daquela que assume no processo de conhecimento científico e filosófico da objetividade. A apreensão e configuração artísticas da realidade não requerem como condição e não conduzem necessariamente à ruptura radical com a classe burguesa e a adesão à perspectiva proletária, exigência fundamental para a apreensão científica da sociabilidade. A apreensão artística autêntica e sincera é possível sem essa ruptura. Essa possibilidade existe, antes de mais nada, em virtude da peculiaridade do reflexo artístico. A criação literária, à diferença do reflexo científico ou filosófico da realidade, não reflete *diretamente* os conflitos sociais fundamentais, embora os apresente como conteúdo fundamental. Por outro lado, pela mesma razão, tampouco a adesão “política e pública” (RF) à perspectiva proletária constitui uma condição suficiente para essa apreensão.

Na discussão estética, a questão do partidarismo se apresenta em conexão com a oposição de “arte pura” e “arte de tendência”, e assim encontramos um entroncamento das temáticas presentes em “Os romances de Willi Bredel” e “Reportagem ou figuração?” com o problema central de “‘Tendência’ ou partidarismo?”. Aqui, Lukács considera relevante discutir aquela falsa oposição porque a arte proletária em seus inícios esteve estreitamente vinculada com a literatura de tendência, que constitui um desenvolvimento próprio da perspectiva estética e literária burguesa. Vimos já, em relação a Ottwalt – que é representativo de toda uma tendência de pensamento estético vinculado à perspectiva proletária e à qual Brecht, por exemplo, se afilia –, a necessidade de abordar criticamente essa oposição. Neste texto, Lukács se volta a um dos mais importantes e influentes teóricos da arte do século XIX alinhado à perspectiva revolucionária, Franz Mehring, que manteve essa oposição na base do seu pensamento e influenciou nesse sentido o movimento proletário revolucionário na literatura. Percebemos que a discussão é mais antiga do que pretendem os artistas e teóricos da “nova” arte. Sobre Mehring, nosso autor escreve:

Isso é particularmente importante para nós porque a formulação de Franz Mehring desse complexo de questões, que teve uma influência decisiva no movimento proletário revolucionário na literatura, emergiu sob influência muito forte da “arte de tendência” burguesa, e a despeito de todos os esforços de Mehring, não conseguiu superar as contradições contidas na própria questão. (TP, p. 35)

A contraposição de “arte pura”, em que a realidade objetiva surgiria sem parcialismos ou tendências, na sua verdade neutra e imparcial, e “arte de tendência”, em que um ideal subjetivo é inserido no retrato da realidade a fim de promover uma perspectiva ideológica, reflete um limite do pensamento burguês. Lukács apresenta o exemplo de dois importantes poetas do movimento revolucionário alemão do século XIX, vinculados a Marx, a fim de evidenciar a dupla insuficiência de ambas as concepções falsamente opostas. Herwegh, por um lado, lutou pelo partidarismo literário em geral, contra Freiligrath, que defendia uma isenção partidária na literatura. Herwegh escreveu:

Deixa um poema ser uma espada em tuas mãos.
Escolhe um lema, e estarei satisfeito,
Ainda que seja diferente do meu... (TP, p. 34)

Esse escrito evidencia que Herwegh defendia *qualquer* partidarismo, mesmo oposto ao seu próprio. Por conseguinte, entendia a parcialidade de maneira formal, desprovida de seu conteúdo determinado e determinante. Para o poeta, o partidarismo era uma questão de escolha subjetiva, não uma lei inevitável de toda literatura, produto e arma da luta de classes. Por sua vez, Freiligrath sustentava na época que “O poeta permanece numa torre de observação mais alta do que as muralhas do partido” (TP, p. 34).

As duas concepções, independentemente da defesa ou refutação de uma tendência na arte, estão fundadas na mesma apreensão estética de natureza burguesa. Propondo ou não a inserção da tendência, a arte é reconhecida como um campo alheio ao partidarismo. De um lado, os teóricos da arte pura entendem que o reflexo da realidade não traz em si o partidarismo, que é estranho ao campo estético tanto quanto não participa como elemento orgânico da própria realidade. De outro lado, os defensores da arte de tendência podem abraçar uma das duas posições seguintes. Ou bem expressam um desprezo pela forma e propõem criar algo que cumpra a função necessária da arte na luta de classes; ou reconhecem um “estético”, e procuram reconciliá-lo com uma tendência extraída do social ou do político, como conteúdos que emergem de fora da própria realização artística.

Sintetizando a primeira postura, Lukács escreve:

Expressamos desprezo pela “arte pura” e sua perfeição da forma; a literatura tem uma função na luta de classes, que determina seu conteúdo; satisfazemos essa função conscientemente, e não nos preocupamos com a decadente questão burguesa da forma. (TP, p. 36)

Sobre a segunda, diz:

Reconhecemos um “estético” e procuramos reconciliá-lo com uma ‘tendência’, que é extraída do reino “social” ou “político”, isto é, um reino que é “estrangeiro à arte”. (TP, p. 36)

Na primeira, “a imanência da estética é (tacitamente) reconhecida”, bem como a “pura” autonomia da arte com relação aos conteúdos sociais e, portanto, essa perspectiva assume a predominância da forma sobre o conteúdo. Nesse caso, a renúncia à “tendência” é apenas *aparente*, porque procura escapar-se do problema da luta de classes. O resultado só pode ser “um retrato tendenciosamente ajustado da realidade, ou seja, uma ‘literatura de tendência’ no pior sentido do termo” (TP, p. 38). Na segunda, encontramos a defesa da inserção acidental de um conteúdo estranho à arte, que também pode resultar numa deformação, já que a “tendência” não emerge da realidade figurada. Nas duas vertentes, portanto, as concepções estéticas escondem a mesma limitação com relação à concepção de mundo que as embasam. Para ambas, a arte não contém em sua própria natureza o elemento do partido porque a própria realidade não encerra o partidarismo.

Percebemos o caráter essencialmente burguês da oposição de arte pura e arte de tendência na sua dissociação de “tendência” e realidade. Nas concepções baseadas nessa oposição, a “tendência” consiste num ideal subjetivo, que não emerge das conexões objetivas, mas da “pura” subjetividade como *conteúdo moral*. Dessa forma, a contraposição dessas duas vertentes reduz a questão do partidarismo a um problema da relação de arte e moralidade.⁷⁹ Lukács afirma:

A limitação dessa concepção se demonstra pela maneira como a questão da “tendência” é transformada numa questão da relação entre arte e moralidade, de modo que o idealismo subjetivo da “tendência” emerge claramente: a “tendência” é uma exigência, um “dever”, um ideal, que o escritor contrapõe à realidade; não é uma tendência do próprio desenvolvimento social que o poeta simplesmente traz à consciência (no sentido de Marx), mas antes um mandamento (subjetivamente delineado) que a realidade é chamada a satisfazer. (TP, p. 37)

Essa concepção tem como alicerce a consideração da atividade humana (exclusivamente subjetiva) como moralidade. Novamente, esbarramos aqui com a concepção burguesa do fator subjetivo e na falsa oposição de objetividade morta e subjetividade moral. E percebemos também o embasamento que os defensores da “nova” arte assumem inconscientemente, a não-superação da falsa oposição burguesa, e a conseguinte reprodução da perspectiva autoral como moralidade. Mas, tomando por base a superação dessa falsa oposição realizada pela apreensão do “materialismo

⁷⁹ Lukács aponta a fundamentação dessa oposição na filosofia de Kant, em que a consideração da arte prescinde de todo caráter de *interesse*, como resultado da *atemporalidade* da arte.

dialético” tal como concebido por Lukács, a falsa contraposição de arte pura e arte de tendência também perde seu alicerce. Assim, se considerarmos o fator subjetivo como determinado historicamente pelo desenvolvimento econômico-social objetivo, bem como a sua função na transformação das condições objetivas, o partidarismo na arte emerge como a apreensão subjetiva da força propulsora objetivamente ativa na realidade, portanto como configuração artística dessa força motriz da realidade. Nosso autor conclui:

Se o fator subjetivo na história é visto dessa maneira – e é assim que ele deve ser visto por um escritor proletário revolucionário com domínio do materialismo dialético – então todos os problemas que discutimos acima sobre a “tendência” simplesmente deixam de ser problemas. (TP, p. 41)

Não há lugar para um ideal, seja moral ou estético. As exigências de partidarismo, se configuradas objetivamente no retrato artístico, não são demandas externas à própria realidade objetiva, estrangeiras à figuração. Não se trata de inserir uma “tendência” como posição subjetiva do autor e *na forma* de uma posição meramente subjetiva (proposições diretas), mas de configurar a “tendência” objetiva, e *na forma* de uma parcialidade que emerge da própria figuração artística da objetividade.⁸⁰ Para configurar uma perspectiva, um partidarismo, a criação não precisa distorcer a realidade, ajustá-la tendenciosamente. Uma vez correta e dialética, a configuração artística produz um conhecimento sobre as tendências (no sentido apropriado, marxiano do termo) que prevalecem no desenvolvimento objetivo. As exigências retratadas são parte integrante do “automovimento da realidade”. Dessa maneira, o argumento dos defensores da “arte pura”, segundo o qual a inserção de uma “tendência” traz o risco de um retrato “tendencioso” também perde sua base fundante. Conforme o nosso autor:

Ele – o escritor – não introduz exigências na figuração da realidade “a partir de fora”, pois uma vez que as exigências são momentos integrantes da realidade objetiva, da qual emergem e que, por sua vez, ajudam a moldar, qualquer exigência que se desenvolva concretamente fora da luta de classes é necessariamente uma parte inerente do retrato que o escritor faz da realidade. Esse é o resultado necessário, se o escritor procura figurar a realidade corretamente, ou seja, dialeticamente. Ele também pode rejeitar, portanto, o outro dilema da introdução “tendenciosa” de uma “tendência” no retrato, a contraposição cruamente imediata entre “tendência” e retrato da realidade. (TP, p. 41)

Por conseguinte, essa visão do partidarismo que recusa a “tendência” não implica, por um lado, que o escritor se encontre na “torre de observação mais alta”, acima das “muralhas do partido”, como queria Freiligrath, tampouco, por outro lado, o

⁸⁰ Aqui observamos uma relação com o desenvolvimento conferido em “Arte e verdade objetiva” ao tema da objetividade da forma artística, que apresentaremos abaixo.

partidarismo abstrato, subjetivista e arbitrário de Herwegh. O partidarismo que Lukács defende aqui não é abstrato, mas encerra, ao contrário, um conteúdo concreto. As perspectivas objetivamente criadas na história consistem nas posições objetivas ocupadas no interior das lutas de classe. Assim, o partidarismo do escritor é o reflexo da tomada de posição em favor da classe que representa o progresso histórico em cada período. No atual período do capitalismo, a classe que representa esse progresso é o proletariado. Essa concepção fundamenta, por certo, a defesa lukácsiana da literatura que configura com êxito a perspectiva proletária, particularmente Gorki e Brecht em sua fase madura. Mas fundamenta também a defesa da herança literária do período ascendente da burguesia, bem como o desmascaramento do caráter apologético da literatura que mantém a perspectiva burguesa (e pequeno-burguesa) produzida no período de decadência da burguesia. Novamente, a tomada de posição não precisa ser consciente, traduzida intelectualmente pelo escritor em termos científicos ou filosóficos, mas *no ato de criação*, o que define o problema do “triunfo do realismo”. Vimos, na breve exposição sobre Thomas Mann ao final do capítulo anterior, um desenvolvimento que a consideração sobre o triunfo do realismo alcançará em Lukács. O realismo no século XX pôde emergir também com base na perspectiva humanista assumida pelo escritor e que ele revela em sua criação, ainda que não rompa definitivamente com a perspectiva de classe burguesa. Essa perspectiva se faz suficiente para apreender o movimento objetivo da realidade no período histórico que enfrentou o nazismo e o fascismo.

No texto ora examinado, Lukács se restringe à afirmação de que a perspectiva representativa do progresso histórico é a do proletariado e, fundado no *Manifesto comunista*, que essa perspectiva é especificamente a dos *comunistas*. Entremendo citações do texto de Marx e Engels, Lukács assevera que o partidarismo da literatura que reflete a objetividade é

o partidarismo pela classe que carrega o progresso histórico em nosso período: o proletariado, e especificamente pela “seção do partido da classe trabalhadora”, os Comunistas, que se distinguem dos outros proletários porque “nas lutas nacionais dos proletários dos diferentes países, indicam e trazem à frente os interesses comuns de todo o proletariado, independente da nacionalidade”, ao mesmo tempo em que, “nos vários estágios de desenvolvimento pelos quais a luta da classe trabalhadora contra a burguesia tem de passar, eles sempre em todos os lugares representam os interesses do movimento como um todo”. (TP, p. 42)

Mais uma vez, nosso autor argumenta que o partidarismo por essa classe, que a perspectiva comunista traduz, não entra em conflito com a objetividade, mas, ao contrário, é a perspectiva que permite a apreensão das verdadeiras forças motrizes da

sociedade e possibilita, pois, a configuração da objetividade. Embora não desenvolva aqui a questão da superação efetivamente *artística* das barreiras ideológicas – a necessidade de superá-las no ato de criação – vimos como Lukács lidou com esse problema específico ao analisar obras do escritor socialista Willi Bredel e de Ottwalt, autor “simpatizante do socialismo”. Ali, a discrepância entre a posição política e intenção literária, de um lado, e o resultado objetivo da obra artística, de outro, conduziu à discussão dos problemas de forma e da necessidade de uma concepção melhor e mais profunda das lutas de classe em seu *movimento* e sentido *vivo*. Por conseguinte, a relação entre a perspectiva consciente do escritor e a fundamentação objetiva de sua obra se mostrou mais complexa do que na ciência. Lukács entrevê a base pequeno-burguesa de obras de escritores revolucionários e, concomitantemente, o realismo de obras escritas por autores limitados pela consciência burguesa. Aqui, interessa reiterar o sentido da objetividade artística organicamente vinculada ao partidarismo. O revolucionário húngaro escreve:

esse partidarismo advoga precisamente a posição que torna possível o conhecimento e o retrato do processo total como uma totalidade sinteticamente apreendida de suas forças motrizes, como a reprodução constante e elevada das contradições dialéticas que lhe são subjacentes. Essa objetividade, entretanto, depende da definição correta – dialética – da relação entre subjetividade e objetividade, o fator subjetivo e o desenvolvimento objetivo, e a unidade dialética de teoria e prática (TP, p. 42).

Observamos que o partidarismo é a posição que permite apreender a objetividade em suas conexões essenciais, que incluem a função do fator subjetivo, a relação com a prática. Sabemos que, para Marx, a interação de subjetividade e objetividade existe efetivamente pela atividade sensível conformadora; nosso autor, aqui, formula essa relação como uma unidade dialética, mas não alcança o sentido concreto que Marx lhe descobre. No entanto, Lukács situa a solução dos problemas das concepções criticadas precisamente nessa relação. No âmbito estético, sua crítica se dirige à exacerbação unilateral de um dos fatores, objetivo ou subjetivo, e se vincula diretamente aos problemas de forma. Todas essas questões que envolvem a vinculação da perspectiva de classe com a forma literária receberão um tratamento cada vez mais concreto e complexo ao longo dos anos trinta. Vale assinalar que, no ensaio sobre o *Sickingen*, a discussão sobre a perspectiva de classe e a forma do drama adquiriu contornos mais concretos, sem dúvida pela proximidade com a fina análise de Marx e Engels a respeito da posição de Lassalle. Cumpre chamar a atenção também ao fato de que, ali, a noção do *concreto* carregava uma significação diversa e mais profunda do que nas poucas vezes em que aparece aqui. No ensaio sobre Lassalle, tratava-se, antes

de mais nada, de uma dimensão *objetiva*, a unidade de múltiplas determinações que constitui a forma específica que as relações de classe assumem em determinado local e período histórico. A concretude das obras artísticas significava a configuração sensível – isto é, em que se encontram numa unidade as determinações sociais (necessárias) e individuais (acidentais) – do concreto real. Em “Reportagem ou figuração?”, contudo, o concreto é sempre referido à condição da particularidade, do individual, tanto na realidade como na criação literária. A consideração dessa noção, crucial em “Arte e verdade objetiva”, se mostra aqui ainda incipiente.

Novamente, vemos o pensamento de Lukács em formação e em alguma medida moldável pela concepção que toma como fundamento: quanto mais próximo de Marx, mais resvala na ação quando trata da arte, e concomitantemente se aproxima da determinação ativa do ser social; quando mais próximo de Marx, mais concreto, rico e penetrante se mostra o seu pensamento. Nesses textos, elementos do idealismo hegeliano ainda se verificam pela noção abstrata de aplicação da dialética, pela noção incipiente do concreto, e muito especialmente na abordagem apenas pontual da questão da ação como elemento literário e determinação do ser social. Veremos no início do Capítulo III como Lukács analisou em termos filosóficos essas questões, particularmente em “Reportagem ou figuração?”. Entretanto, nada disso vem a obscurecer o caminho positivo e as aquisições de sua concepção estética em processo. O repúdio que desde a juventude Lukács mantém ao materialismo mecânico alcança nesses textos uma expressão mais concreta na medida em que começa a se afastar, em fim dos anos trinta, da concepção idealista. Idéias estéticas centrais que nosso autor não abandonará já encontram expressão aqui. Centralmente, a relação orgânica de conteúdo e forma, fundada na objetividade da matéria artística e da própria criação, a vinculação com a posição de classe, o partidarismo objetivo; a tipicidade, a mútua superação de acidente e necessidade na arte; a atenção à vida concreta dos trabalhadores e a ênfase na figuração *viva*; a identificação da missão da arte como desvendamento do fetiche e a inserção do problema da ação nesse contexto. O aprofundamento desses temas conduzirá à superação de alguns dos problemas aqui presentes, e à aproximação a Marx. Prosseguiremos com o exame do “Arte e verdade objetiva”, a fim de percorrer um outro momento desse caminho de Lukács, em que todas essas questões serão novamente trazidas à tona.

3. O reflexo artístico no interior da teoria “marxista-leninista” do conhecimento: a objetividade da forma

Este item 3 perseguirá centralmente a argumentação de Lukács em “Arte e verdade objetiva”, de 1934 (“Arte y verdad objetiva”, doravante *AVO*)⁸¹, o texto mais estético-filosófico que abordaremos entre os escritos na primeira metade da década. Como veremos, esse texto aborda questões mais universais sobre a natureza do reflexo consciente da realidade e da particularidade do reflexo estético. A consideração da dialética como método de criação literária retorna em posição proeminente; concentrado na defesa da arte dialética, aparecem apenas algumas menções ao realismo, mas não há os desdobramentos significativos que nosso autor lhe conferirá na segunda metade do decênio. Tampouco a questão da ação recebe tratamento privilegiado: há apenas um parágrafo – porém muito significativo – em que a ação é abordada em conjunção com o tema da fábula, entendida como uma categoria formal importante, mas não recebe os desdobramentos e a centralidade posteriores. Em especial, como veremos, ao abordar diretamente a relação de sujeito e objeto, o reflexo consciente da realidade, não dedica sequer uma menção à atividade prática fundante. Contudo, há uma longa e profunda consideração sobre a objetividade do reflexo consciente da realidade e as especificidades do artístico, de que o exame das tendências estéticas do pensamento burguês moderno, que referimos no Capítulo I, constitui uma parte. A questão do concreto retorna para adquirir importantes desenvolvimentos e embasa toda a profícua discussão da relação orgânica de conteúdo e forma, e a afirmação da objetividade da forma (que sem dúvida representa uma das melhores aquisições desse texto). É muito interessante observar como esse texto alcança dimensões bem mais profundas (filosóficas) que os textos anteriores e, simultaneamente, fique um passo atrás nas considerações sobre a atividade prática fundante e a ação na obra artística dos desdobramentos presentes nos textos sobre o *Sickingen* e sobre Ottwalt. Mais uma vez, evidencia-se o itinerário “tortuoso” de Lukács em direção à teoria do realismo, que por sua vez constitui um passo de seu evoluir rumo à ontologia.

Buscando os fundamentos primeiros que devem nortear o entendimento estético, Lukács enfoca as formulações mais gerais acerca do reflexo consciente da realidade, de que a arte constitui uma das formas. Esse texto toma Lênin como fonte teórica e

⁸¹ Para referência bibliográfica, título e edição originais, ver n. 25 acima.

fundamentação, especialmente na breve, mas importante Parte I, que revela no título o seu alicerce teórico: “A objetividade da verdade na teoria do conhecimento do *marxismo-leninismo*” (grifo nosso). Logo no início, Lukács afirma que a teoria correta do reflexo tem início com o “materialismo dialético, nas obras de Marx, Engels, Lênin e Stalin”. É evidente o caráter protocolar da menção a Stalin, que não figura absolutamente como fonte, aparecendo apenas em quatro passagens, como confirmações pontuais de argumentações já desenvolvidas sobre outras bases, e que se mostram absolutamente prescindíveis.⁸² Mas a referência ao “marxismo-leninismo” e ao “materialismo dialético”, bem como às obras de Marx, Engels e Lênin, indicam que Lukács assume como fundamento os desenvolvimentos teóricos do “marxismo”, em especial Lênin, para tratar das questões de teoria do conhecimento. Nos temas que compõem a relação da consciência com a realidade (a relação de sujeito e objeto), a obra de Marx em geral aparece muito mais raramente como fonte direta. Essas referências ao seu embasamento teórico não pretendem compor um exame completo das conexões e contradições entre o pensamento de Lukács e de Marx em geral, tampouco do conjunto de suas influências teóricas. Contudo, torna-se relevante salientar essa fundamentação específica na medida em que pretendemos indicar o caminho da apreensão daquela determinação marxiana original (a atividade prática fundante), em relação com a evolução de sua concepção estética. Ora, os temas que nosso autor analisa no texto, especialmente na primeira parte, são percorridos de maneira profícua e determinante nos recém-descobertos *Manuscritos de 1844*. Nosso autor parte do estabelecimento da prioridade da objetividade, e prossegue com a discussão do reflexo consciente da realidade, as questões de “teoria do conhecimento”. Portanto, é significativo apontar que toda a sua argumentação em torno desse objeto central seja

⁸² A primeira ocorre à página 25 e consiste na definição dos artistas como “engenheiros da alma”, termo de Stalin. A segunda, à página 41, é uma menção à obra de Stalin sobre questões de filologia, que teria aplicado a um caso concreto certo aspecto do pensamento estético de Marx. Trata-se de uma ressalva evidentemente protocolar à afirmação de que esse aspecto discutido da obra de Marx “gozara entre os estéticos marxistas de muito pouca popularidade”. A terceira, à página 45, é um pouco mais longa. Consiste na citação de uma passagem de um discurso proferido no XVII Congresso do Partido Comunista da União Soviética. Nessa passagem, Stalin afirma a necessidade de lutar contra os resquícios do capitalismo na consciência dos indivíduos, que não se extinguem com a transformação econômica da Rússia. A quarta, à página 49, é uma rápida menção ao mesmo discurso, em que Stalin teria desmascarado a idéia contra a qual Lukács se volta nesse momento do texto, e que se relaciona com os resquícios da consciência capitalista.

embasada nos *Cadernos Filosóficos* de Lênin, e que nosso autor não dedique aos manuscritos de Marx nenhuma menção.⁸³

O ponto de partida de Lukács em “Arte e verdade objetiva” é o fundamento artístico mais primário. O pressuposto de toda discussão sobre o reflexo consciente da realidade é o reconhecimento da objetividade existente independentemente da consciência, a existência objetiva do mundo exterior e, por conseguinte, a objetividade da verdade. Para o nosso autor, o materialismo dialético, representado aqui particularmente pela obra filosófica de Lênin, desenvolve pela primeira vez na história a justa teoria do reflexo, que tem por base e ponto de partida o reconhecimento da objetividade do mundo exterior, como uma existência independente da consciência humana. Todas as concepções de mundo, verdadeiras ou falsas, são apreensões pela consciência da realidade exterior e independente dela. Essa relação da consciência com o mundo é comum às várias formas de reflexo, e o reflexo artístico, como uma dessas formas, não escapa a ela. Nos termos de Lukács, “A teoria do reflexo constitui o fundamento comum de todas as formas do domínio teórico e prático da realidade pela consciência humana” (*AVO*, p. 11). Portanto, uma definição correta da teoria do reflexo, da relação da consciência com o mundo, é o pressuposto necessário para a apreensão do modo específico como a arte se apropria do mundo e o reflete.

Como afirmamos, uma justa teoria do reflexo só pôde se desenvolver, de acordo com o nosso autor, com o surgimento da concepção materialista dialética. Uma teoria materialista dialética do reflexo, que se define primeiramente por conceber a realidade objetiva como independente da consciência humana, é impossível para a consciência burguesa. Isso não quer dizer que a burguesia não tenha criado em sua prática científica e artística obras que reflitam a realidade de maneira justa. Ao contrário, como procuraremos evidenciar ao longo desta dissertação, no que tange especificamente à arte, Lukács concebe a produção literária do período ascendente da burguesia como reflexos corretos e artisticamente elevados dos grandes conflitos vividos naquele momento pela humanidade. Entretanto, quando o tema adentra o plano do conhecimento teórico e alcança universalidade filosófica, “todo pensador burguês mergulha no materialismo mecânico ou se funde no idealismo filosófico” (*AVO*, p. 11). Lukács busca

⁸³ Nossa percepção no estudo vai ao encontro da afirmação de Chasin, segundo a qual, nas questões de teoria do conhecimento, método e lógica, Lukács se fundamenta em Lênin e Engels, e não na obra de Marx. A asserção de Chasin se refere à obra estética mais madura de Lukács, das décadas de cinquenta e sessenta; mas, como indicamos no início do capítulo, também na década de trinta a sua principal fonte para a discussão desses temas é Lênin.

apoio em Lênin para definir os limites das duas linhas filosóficas do pensamento burguês. Sobre o materialismo mecânico, o revolucionário russo afirma: “seu *principal defeito* consiste na incapacidade de aplicar a dialética à teoria das imagens, ao processo e ao desenvolvimento do conhecimento.” (AVO, p. 11) Sobre o idealismo filosófico, assevera:

Do ponto de vista do materialismo *dialético*, o idealismo filosófico é, inversamente, um... desenvolvimento (inflação, inchaço) *unilateral*, exagerado, excessivo, de um dos traços, de um dos lados, de uma das fronteiras do conhecimento ao absoluto deificado, *desprendido* da matéria, da natureza... Linearidade e unilateralidade, rigidez e paralisia, subjetivismo e cegueira subjetiva, eis as raízes epistemológicas do idealismo. (AVO, pp. 11-12)

Procuramos apresentar no Capítulo I⁸⁴ um caso clássico de cada uma dessas duas tendências burguesas com respeito ao reflexo artístico, Diderot e Schiller, bem como a tentativa hegeliana de superação do limite próprio do idealismo filosófico por meio do idealismo objetivo, superação que se realiza no âmbito da teoria romanesca, mas não pode se estender à universalidade do sistema filosófico precisamente pelo caráter burguês de seu pensamento. Lembremos que os limites de ambas as concepções filosóficas da burguesia encontram um mesmo fundamento e se concentram precisamente na definição da objetividade. Embora alcancem soluções diversas, em ambas as teorias há uma identificação entre objetividade e imediatez. No materialismo mecânico, expresso na teoria que Diderot defende pela boca da protagonista de *As jóias indiscretas*, o reflexo artístico é entendido como cópia fotográfica da realidade. A verdade da obra artística se define pela fidelidade da cópia. Assim, a verdade reside na imediatez, já que a cópia direta não pode ser senão o espelho da aparência imediata. O caráter autêntico dessa teoria, própria dos clássicos, isto é, dos melhores porta-vozes da concepção burguesa em seu período progressista, encontra-se precisamente na exigência artística de reprodução da objetividade da realidade. Entretanto, a identificação direta de objetividade e imediatez e a consideração de que tudo que escapa à imediatez não pertence à esfera objetiva, verdadeira da realidade, mas apenas ao subjetivo, acarreta um necessário afastamento da teoria com relação à objetividade. Como procuraremos desdobrar à frente, o caráter concreto da objetividade da realidade escapa a essa concepção.⁸⁵

⁸⁴ Cf. Capítulo I.

⁸⁵ Não será demais reiterar que, conforme Lukács, Diderot supera em suas obras literárias e mesmo em outros momentos de seu pensamento filosófico os limites da concepção exposta no texto mencionado. Mas, como Lukács insiste, essa superação corre sempre em conjunto com um afastamento dessa teoria mecânica.

A outra linha de pensamento burguês que procura superar os limites daquela também tem como pressuposto a exigência artística de reprodução da realidade, donde provém, igualmente, a sua autenticidade. Contudo, difere precisamente quanto à esfera da realidade que encerra a verdade. Em seu prólogo a *Noiva de Messina*, Schiller parte do correto reconhecimento de que a verdade não pode coincidir diretamente com a aparência das coisas. Mas, produzindo um exagero unilateral em sentido contrário ao de Diderot, acaba por encontrá-la na esfera subjetiva, espiritual, como oposta à esfera objetiva como um todo. Assim, em sua teoria, toda a objetividade, toda a realidade material, é definida como campo inessencial, desprovido de verdade. Dessa forma, embora defendendo uma idéia oposta quanto à verdade em geral e artística, a concepção schilleriana conduz à mesma identificação de objetividade e imediaticidade. Em Diderot, a verdade não transcende essa esfera imediata. Em Schiller, o imediato é absolutamente desprovido de verdade. Mas, em ambos, não há outra objetividade, senão o imediato (Cf. *AVO*, pp. 16-17).

Embora não se restrinja a eles, a definição de Lênin pode bem ser compreendida a partir desses dois casos clássicos. Se o materialismo mecânico não consegue “aplicar a dialética ao processo do conhecimento”, é porque faz extrair o conhecimento *diretamente* da realidade tal como se apresenta *imediatamente* à consciência. O mesmo se pode dizer da teoria das imagens: as imagens se refletem de imediato na consciência, sem a mediação da “dialética”. Na crítica ao idealismo, Lênin ressalta o caráter de exacerbação unilateral de um dos elementos da realidade, que acaba por distorcê-lo. Na busca pelo elemento que transcende a imediaticidade, o idealismo, seguindo o caminho oposto, exagera unilateralmente o elemento espiritual e subjetivo, e o “descola” da matéria, de toda a objetividade.

A dupla insuficiência do pensamento burguês, que nosso autor afirma presente em todos os seus campos, encontra resolução no interior do materialismo dialético. O materialismo dialético resolve os limites das teorias burguesas na medida em que explicita o verdadeiro estatuto da objetividade, que escapa àquelas, a sua relação com a imediaticidade, a essência e o reflexo consciente da realidade. Essa discussão inicial tem o propósito de introduzir a questão central a ser tratada em *AVO*: conforme Lukács, uma vez que não seria possível abordar todos os campos do pensamento, o texto enfocará o *problema da objetividade do reflexo artístico da realidade*. Assim, com o objetivo de discutir essa questão e solucioná-la de modo a superar os limites encontrados em

Diderot, Schiller e Hegel, o primeiro passo é compreender a resolução materialista-dialética do problema da objetividade e de seu reflexo consciente.

Nos termos do nosso autor, o primeiro ponto importante a ser considerado quanto à questão da objetividade do reflexo artístico é “o problema das imagens reflexas imediatas do mundo exterior”. Não é por acaso que esse problema figura em primeiro lugar: as imagens imediatas reflexas da realidade são, de acordo com a perspectiva teórica seguida por Lukács, “o fundamento e o ponto de partida de todo conhecimento” (AVO, p. 12). Entretanto, e nisso ele se diferencia do materialismo mecânico e de toda sorte de empirismos, tais imagens constituem apenas o ponto de partida do conhecimento, e de modo algum é possível dizer que componham seu todo. Mais uma vez vale dizer que o materialismo mecânico é com frequência superado na produção científica daqueles pensadores burgueses que o defendem quando realizam generalizações de seu pensamento. Isso porque o próprio conhecimento seria inefetivo se as imagens imediatas correspondessem diretamente à verdade das coisas. Lukács cita Marx para corroborar essa afirmação: “Toda ciência seria supérflua se a aparência e a essência das coisas coincidissem imediatamente”. Entretanto, é de Lênin que Lukács extrai a maior parte de suas fundamentações. Em seus comentários à lógica de Hegel, o revolucionário russo discute a relação do conhecimento e das imagens imediatas, e conclui, igualmente, que a impressão imediata não pode constituir por si só o conhecimento: “A *verdade* não se encontra no princípio, mas sim ao fim, ou melhor, na continuação. A verdade não é a *impressão inicial*” (AVO, p. 12).

Ainda que encontre arrimo filosófico em Hegel⁸⁶, Lênin ilustra esse pensamento com um exemplo da economia política, “no sentido dos argumentos de Marx”. O exemplo sobre a categoria do valor é apresentado com o propósito de estender a argumentação sobre a objetividade além de seu ponto de partida. Se o conhecimento parte das impressões iniciais, mas não se completa nelas, isto é, se a objetividade não pode ser diretamente apreendida nas imagens extraídas do imediato, Lukács argumentará com Lênin que as categorias abstratas, as generalizações, conceitos, leis exprimem a objetividade do real de maneira mais próxima e verdadeira do que as idéias que refletem a realidade imediatamente sensível. Assim, Lênin afirma: “O *valor* é uma

⁸⁶ A fundamentação em Hegel confirma o que afirmamos acima com relação à superação dos limites da teoria materialista mecânica pelo idealismo alemão. Entretanto, confirma também a afirmação chasiniana de que há na teoria de Lukács uma excessiva aproximação de Marx a Hegel. Essa aproximação não tem fundamento nos textos de Marx, mas sim em Lênin. Conforme afirmamos acima, de acordo com Chasin, a teoria do “tríplice amálgama originário” que encontra formulação em Lênin conduz à aproximação excessiva de Marx a Hegel.

categoria carente da materialidade do sensível, mas é *mais verdadeiro*, contudo, do que a lei da oferta e da demanda” (AVO, p. 12). Com efeito, o valor não se encontra nos produtos do trabalho como sua característica material e imediatamente sensível, mas como *relação social* que define, na forma social capitalista, o intercâmbio dos homens entre si e com a natureza. Por conseguinte, a categoria do valor, que apenas parte das impressões imediatas, mas cuja formulação requer a abstração por meio de uma série de mediações mentais que as ultrapassa, representa de maneira muito mais verdadeira as relações entre os homens na sociedade de mercado do que a lei da oferta e da procura. Esta lei, embora possa ser depreendida diretamente das relações do mercado, representa apenas superficialmente tais relações, não alcança a sua gênese e o seu fundamento na esfera da produção. A simples forma do valor, bem como “o simples ato da troca de uma mercadoria por outra”, contém em si toda uma série de determinações não desenvolvidas, “*todas* as contradições principais do capitalismo”, de modo que representa em si mesmo, como generalização, o conhecimento de uma profunda relação objetiva dos homens com o mundo. Nesse sentido, um conceito abstrato, conquanto justo e não fantasioso, expressa a objetividade do real de maneira mais verdadeira do que uma apreensão direta e sensível da realidade.

Nosso autor apresenta em seguida a conclusão de Lênin, que acrescenta ainda outra determinação fundamental do processo do conhecimento: a necessidade de a abstração retornar à *prática* como confirmação da verdade de sua apreensão objetiva:

A abstração da matéria, da *lei* da natureza, a abstração do *valor* etc., e, em uma palavra, *todas* as abstrações científicas (as justas e sérias, bem entendido, e não as absurdas) refletem a natureza de modo mais profundo, fiel e completo. Da intuição viva ao pensamento abstrato, *e deste à prática*, tal é o caminho do conhecimento da *verdade*, do conhecimento da realidade objetiva. (AVO, p. 13)

A necessidade de o conhecimento retornar à prática provém da própria característica da abstração. O conceito abstrato, embora mais verdadeiro que a apreensão imediata, é ele mesmo muito mais simples e pobre em determinações do que o próprio fenômeno imediatamente apreensível. Assim, a abstração também não constitui em si mesma o conhecimento, mas deve retornar ao fenômeno com o intuito de superar a abstratividade pela inclusão de determinações. Esse retorno não almeja, contudo, a singularidade imediata do fenômeno, mas sim o *concreto*. Nesse sentido, conforme Lukács, Lênin destaca a bilateralidade dialética das abstrações na teoria do conhecimento:

O significado do *geral* é contraditório: é morto, impuro, incompleto etc., mas não é mais que uma *etapa* em direção ao conhecimento do *concreto*, porque o concreto, não o

conhecemos nunca por completo. A soma *infinita* dos conceitos gerais, as leis etc., é o que começa a dar o concreto em sua integridade. (AVO, p. 13)

Assim, a abstração é uma etapa do processo de conhecimento a ser superada pela aproximação infinita em direção ao concreto. De acordo com Lênin, o concreto, como soma infinita dos diversos conceitos gerais, leis etc. jamais pode ser integralmente representado pelo pensamento. Essa afirmação não deve ser entendida como um postulado lógico apriorístico, à semelhança das filosofias que opõem fenômeno e em-si, e para as quais o pensamento não alcança o real. Antes, explica-se pelo respeito à riqueza do objeto: uma vez que, no processo do conhecimento, a consciência apreende os objetos pelo movimento de abstração, as várias leis pelas quais se aproxima do concreto não reproduzem integralmente os múltiplos traços singulares que lhe pertencem, razão pela qual o conhecimento concreto da objetividade pode ser infinitamente aprimorado. Por essa razão, Lênin diz: “O fenômeno é mais *rico* que a lei”. E retoma uma determinação hegeliana em que encontra essa mesma idéia:

“Esta é uma determinação excelentemente materialista e curiosamente acertada (com a palavra “parado”). A lei toma o parado – e daí se segue que a lei, toda lei, seja estreita, incompleta, aproximada” (AVO, p. 13)

Entretanto, a consciência reproduz a objetividade precisamente por meio da interação dialética de pensamento abstrato e percepção imediata. Conforme Lukács, seguindo Lênin, tanto a percepção imediata e a figuração mental como o pensamento abstrato constituem órgãos da reprodução consciente da realidade, formas de apreensão da realidade objetiva. O processo do conhecimento, que visa a aproximação ao concreto real, se vale do efeito recíproco desses órgãos, sensibilidade e abstração, que apreendem momentos diversos da objetividade. Ao discutir esse efeito recíproco, Lênin emprega os termos “representação” e “pensamento”, respectivamente, e se pergunta:

A representação está *mais próxima* da realidade que o pensamento? Sim e não. A representação não pode captar o movimento em sua totalidade, não capta, por exemplo, o movimento com uma velocidade de trezentos mil quilômetros por segundo, mas o pensamento, sim, o capta e deve captá-lo. O pensamento extraído da representação reflete, igualmente, a realidade. (AVO, p. 13)

Lukács defende que o caráter materialista da aproximação à realidade bem como a orientação ao princípio da objetividade permitem a Lênin assimilar, em primeiro lugar, o caráter incompleto da reprodução mental da realidade, tanto o reflexo direto dos fenômenos como os conceitos e leis, se tomados “unilateralmente, de modo antidialético, e não no processo infinito de seu efeito recíproco”; e, com base nisso, possibilita-lhe assimilar a justa dialética entre as modalidades humanas de apreensão da

realidade que conduz à aproximação da objetividade concreta. Assim, a fim de apreender o papel das várias modalidades ou órgãos do conhecimento humano, Lênin discute o papel da *fantasia*, ou imaginação, no processo de apropriação da realidade. Na passagem citada por nosso autor, o revolucionário russo afirma que a reprodução mental de um objeto não é um ato mecânico, mas um processo complexo em que a imaginação tem sempre um papel a cumprir. Isso porque, no ato de abstração mental, e mesmo das abstrações mais elementares, há uma ação imaginativa que permite a generalização e a desconsideração de singularidades. O exemplo de Lênin se refere à simples nomeação de objetos: mesmo o ato de designar algo como “mesa” ou pensá-la como uma mesa inespecífica, já exige uma “pequena porção” de imaginação. Embora a imaginação abra a possibilidade de afastar da realidade a representação mental, a sua ação está presente em todas as ciências, até as mais estritas. Nos termos de Lênin:

“O ato de o entendimento (do homem) abordar a coisa particular, a elaboração de uma cópia (um conceito) dela, *não é* um ato simples, direto, morto como faz um espelho, mas sim um ato complicado, discrepante e em ziguezague, que *encerra em si* a possibilidade de que a fantasia se afaste da vida... Porque inclusive na generalização mais simples da idéia geral mais elementar (a mesa em geral) *se acha* contida certa porção pequena de *fantasia* (e é absurdo, inversamente, negar o papel da fantasia ainda na ciência mais estrita).” (AVO, p. 14)

A ação da imaginação, portanto, no parecer de Lênin, não obstaculiza a apreensão consciente da objetividade, mas concorre para possibilitá-la. Nesse sentido, Lukács afirma que a perspectiva materialista que Lênin abraça, voltada à objetividade, permite a superação da unilateralidade das correntes teóricas burguesas no que diz respeito à consideração das faculdades humanas. Em conformidade com as concepções unilaterais de verdade presentes no materialismo mecânico e no idealismo, a consideração dessas correntes sobre as faculdades humanas capazes de apreender a verdade também encerra unilateralidade. Assim, nosso autor afirma:

Pois toda teoria burguesa enfatizou unilateralmente a prioridade de apenas *uma* modalidade da concepção da realidade, somente *um* órgão de sua reprodução consciente. (AVO, p. 13)

No materialismo mecânico, apenas a percepção imediata figura como órgão de apropriação consciente da realidade, ao passo que, no idealismo representado por Schiller, somente o pensamento abstrato seria capaz de apreender a essência do mundo, já que desvinculada de toda materialidade. Daí extraímos o significado da crítica de Lênin a ambas as correntes: o materialismo mecânico falha por “não aplicar a dialética à teoria das imagens”, e o idealismo, por não conceber a abstração, “o geral (o conceito, a idéia)” como “uma *essência particular*” (AVO, pp. 15-6).

A superação dos dois modos caracteristicamente burgueses de abordar a apreensão subjetiva da realidade, conforme a reprodução lukácsiana do argumento de Lênin, passa pela superação da rigidez que os próprios órgãos da apropriação humana da objetividade apresentam quando tomados de maneira isolada e antidialética. Essa superação só pode realizar-se mediante a “*aplicação justa e consciente da dialética*” (AVO, p. 14, grifo nosso). Apenas a aplicação consciente da dialética pode fazer nosso pensamento aproximar-se da “infinitude viva e animada da realidade objetiva”. Lukács cita outra passagem de Lênin em que ele defende a aplicação da dialética no processo do conhecimento como meio de superar a rigidez e a simplificação que emergem da ação isolada do pensamento e da sensibilidade. Além disso, apresenta uma definição de dialética. O revolucionário russo afirma:

Não podemos representar o movimento, não podemos expressá-lo, medi-lo ou reproduzi-lo sem interromper o contínuo, sem simplificar, tornar mais grosseiro e fragmentar, sem matar o vivente. A reprodução do movimento pelo pensamento constitui sempre uma simplificação grosseira e um aniquilamento, não só pelo pensamento, mas também pela sensação, e ainda não apenas do movimento, mas também de *qualquer* conceito. E nisso radica a *essência* da dialética. Precisamente essa essência se expressa também mediante a fórmula de: unidade, identidade dos opostos. (AVO, p. 14)

De acordo com Lênin, pois, a riqueza viva e em movimento da realidade é sempre simplificada de maneira rígida pela abstração, que resulta num conceito mais restrito e fixo do que a própria realidade. Tal rigidez, contudo, pode ser superada, como processo infinito do conhecimento, se o pensamento abordar a realidade a partir da categoria da dialética. Essa categoria definida como “unidade dos contrários” funciona como categoria mental que apreende o movimento e a vida inerentes à realidade objetiva, os quais as faculdades mentais isoladas não poderiam absorver. Dessa maneira, observamos que para Lênin a dialética, como “unidade dos contrários”, é uma categoria do pensamento que opera como uma mediação entre as faculdades subjetivas e lhes permite superar sua rigidez própria e, com isso, a simplificação e o caráter inanimado de suas representações, aproximando-as assim da riqueza multifacetada e viva da realidade objetiva.

Mas Lukács, logo abaixo, acrescenta uma determinação a esse conceito de dialética. Ao defender a estreita vinculação dessa concepção da dialética materialista com a prática – no sentido de que tem a prática como ponto de partida, finalidade e critério de verificação – nosso filósofo afirma que a dialética definida por Lênin é *a dialética da realidade objetiva, bem como a dialética de seu reflexo na consciência humana*. Lukács justifica o fato de a dialética pertencer à realidade objetiva, também na

concepção de Lênin, pelo reconhecimento de que “a realidade é sempre mais rica e complicada que a melhor e mais completa teoria que se possa construir a seu respeito” (AVO, p. 14). Assim, a dialética é, por um lado, entendida como atributo da consciência, que medeia as faculdades subjetivas e “ajuda a apreender sobre a realidade”; por outro lado, identifica-se à riqueza de determinações da realidade. Essa apreensão reflete um limite gnosiso-epistêmico do pensamento de Lênin seguido pelo nosso autor, para empregar o termo de Chasin. Esse limite se manifesta precisamente na consideração da dialética como mediador das faculdades mentais que dissolve a sua rigidez (ainda que apresente uma definição paralela da dialética como riqueza de determinações objetivas). O princípio gnosiológico é também presente nos textos da *Linkskurve* que abordamos acima, e se manifesta pela ênfase na exigência de “aplicar a dialética”. Esse traço gnosiológico decorre da ausência da determinação ativa das faculdades humanas, tal como Marx as compreende e apresenta nos *Manuscritos*. Trata-se de um entendimento incompleto da atividade sensível fundante.

Em Marx, as faculdades mentais não são rígidas, tampouco necessitam da mediação de qualquer categoria abstrata, como a dialética. Toda relação de sujeito de objeto, do homem com o mundo, fundamenta-se na *ação, na mútua produção de objetividade e subjetividade pela atividade humana sensível*. O próprio desenvolvimento das faculdades humanas é condicionado pela relação com a realidade objetivamente produzida pela ação. Assim, os objetos exteriores do mundo humano contêm subjetividade humana e não se definem como meras exterioridades, uma vez que não são dados naturalmente, mas sim resultado da produção humana; da mesma forma, tampouco os órgãos da subjetividade são dados naturalmente, e sim se formam no processo de apropriação da realidade exterior, organicamente vinculado ao processo de sua produção prática. Por conseguinte, as diversas faculdades humanas subjetivas são constantemente conformadas, na produção prática do mundo humano, pela apropriação da multiplicidade da realidade objetiva. As categorias que se constituem na consciência são reflexos das múltiplas faces da realidade objetiva, e portanto são categorias da realidade. Assim, as faculdades pelas quais os homens apreendem a objetividade, como *modos diversos* de apropriação da realidade, refletem as relações objetivamente existentes *também nas relações que estabelecem entre si*. As várias faculdades da apropriação subjetiva do mundo, em Marx, se produzem e atuam em relação. Assim,

nos *Manuscritos de 1844*⁸⁷, Marx expressa a vinculação entre o fato de a subjetividade se formar, em todos os seus aspectos, conforme atua sobre os objetos e se apropria deles – ações que em Marx jamais podem ser dissociadas –, e o fato de os vários órgãos de apropriação do mundo, desde a sensibilidade imediata até a abstração, se formarem em relação estreita e orgânica:

O olho tornou-se um olho *humano*, o momento em que seu *objeto* se transformou em objeto *humano*, social, criado pelo homem para o homem. Por conseguinte, os *sentidos* tornaram-se diretamente *teóricos* na sua *prática*. (MARX, 1964, pp. 197-8)

Na sua atuação prática, a própria sensibilidade se faz teórica, porque se forma em vinculação com a formação do pensamento abstrato. Lembremos o exemplo do belo: o olho só apreende a beleza da forma quando tem diante de si um objeto belo, feito pelo homem para homem. De modo que considerar a faculdade pura da sensibilidade é já uma abstração própria da divisão tradicional burguesa das faculdades, e que não condiz com a interação efetiva dos vários órgãos da subjetividade descoberta por Marx e fundamentada relação sensível com o mundo objetivo. Por conseguinte, em Marx não há separação entre as faculdades da sensibilidade, imaginação e abstração. Tampouco a apreensão leniniana da dialética se funda em Marx: ainda que seja possível afirmar que certo caráter dialético das relações objetivas se reflita na dialética da relação entre as faculdades subjetivas, não cabe a afirmação de uma categoria do pensamento, tal como esta que se define pela “unidade dos contrários”, a partir da qual as faculdades humanas se organizam, superam sua unilateralidade e se tornam capazes de apreender a realidade. Em Marx, dialética jamais é compreendida como uma categoria (necessariamente abstrata) a partir da qual se deva perspectivar o objeto.

Percebemos, pois, que a argumentação de Lênin reproduzida por Lukács se aproxima muito mais da compreensão hegeliana da dialética. Reproduz o entendimento da dialética como movimento pelo qual os opostos se superam numa unidade, e que se constitui como um movimento no interior do pensamento. No idealismo hegeliano, a lógica atribuída ao movimento da consciência se espelha no mundo, que não é senão a objetivação do espírito absoluto, e encerra uma teleologia. A dialética reflete precisamente esse movimento teleológico geral, abstrato.

Lênin não teve acesso aos *Manuscritos de 1844*. Isso, em parte, explica a limitação de seu pensamento, a ausência da consideração da ação como elemento central que vincula organicamente sujeito e objeto e explica, por conseguinte, as

⁸⁷ MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Lisboa: Edições 70, 1964. Trad. Artur Morão.

relações entre objetividade e reflexo consciente. Não deixa, entretanto, de constituir uma lacuna. Mas, o que salta aos olhos não é o procedimento de Lênin, mas de Lukács. Como apontamos no início deste item do capítulo, é surpreendente que nesse texto, escrito apenas quatro anos depois de seu entusiástico contato com os *Manuscriptos*, recém-descobertos, e cuja temática coincide com temas centrais do escrito marxiano que, inclusive, chamaram a sua atenção, não encontremos sobre eles nenhuma menção. Antes, nosso autor opta por tomar o texto de Lênin como fundamento teórico, o que o conduz a manter o traço epistêmico na sua consideração do reflexo consciente da realidade.

Isso não quer dizer que Lênin não considere a vinculação da consciência com a prática. Ao contrário, a prática é sempre referida como o critério de verificação do conhecimento. Trata-se de uma consideração limitada no que tange à formação das faculdades humanas, e em geral centrada na atividade revolucionária. Embora Lukács demonstre aquela *tendência ao concreto* a que se refere quando indica o elemento das “Teses de Blum” que as fazem o seu primeiro texto propriamente marxista, a sua consideração da prática apresenta também, aqui, a restrição de referir-se especificamente à prática revolucionária, e inserir-se no contexto da discussão do partidarismo objetivo:

A vinculação da dialética materialista com a *prática*, seu originar-se a partir da prática, seu controle pela prática e seu papel capital na prática descansam nesta concepção profunda da essência dialética da realidade objetiva e da dialética de seu reflexo na consciência humana. A teoria da prática revolucionária, de Lênin, se funda precisamente no reconhecimento do fato de que a realidade é sempre mais rica e complicada que a melhor e mais completa teoria que se possa construir a seu respeito. Mas, ao mesmo tempo, também na consciência de que, com a ajuda da dialética viva, resulta sempre possível aprender sobre a realidade, compreender mentalmente suas novas determinações essenciais e convertê-las em prática. (AVO, p. 14)

Vemos que nosso autor enfatiza a vinculação direta da dialética materialista com a prática. Ao lado disso, salienta a dialética própria da realidade objetiva, identificada à riqueza de determinações essenciais, e apreensão consciente dessa dialética. Nessa concepção da dialética objetiva, a consciência absorve a dialética como a dialética do mundo. Entretanto, na passagem vemos que ele também compreende uma dialética do pensamento, que colabora para a apreensão da realidade; e que a prática que ele aborda é, direta ou indiretamente, apenas a prática revolucionária.

Tal é o caso, precisamente, da vinculação que defende em seguida entre a consciência e a prática. É interessante que Lukács, ao atribuir a Lênin a apreensão profunda da dialética objetiva, a justifique pelo fato de que Lênin, em sua prática

revolucionária, sempre foi capaz de compreender as determinações essenciais da realidade, as transformações súbitas da história, adaptar-se a elas e converter sua compreensão em prática, de modo a extrair o máximo no interesse da revolução. Nessa argumentação, além de sustentar que a consciência provém da prática e se converte em prática, Lukács prioriza as determinações essenciais da realidade, ainda que as identifique à dialética objetiva. Privilegia “a riqueza de determinações da realidade objetiva”, de modo que busca enfocar não o conceito abstrato da dialética, mas concretude. Novamente, esses traços contraditórios do seu pensamento filosófico (decorrentes aqui dos limites da concepção de Lênin) evidenciam, em primeiro lugar, que seu pensamento está em processo de formação e, em segundo lugar, que as suas generalizações filosóficas encerram mais problemas do que as suas análises de objetos concretos.

Da tendência ao concreto decorrem as suas argumentações mais conseqüentes, que se distanciam da concepção gnosiológica. Como veremos, a sua apreensão do reflexo artístico, aqui, não está isento de certo grau de abstração, que se explicita pela consideração apenas pontual da ação como elemento literário – que não ocupa posição central – e a conseqüente ausência de discussão sobre a ação produtora. Mas as aquisições positivas desse texto devem ser salientadas, porque instauram uma apreensão filosófica (sistemizada) sobre a arte⁸⁸ que, ainda incompleta, supera as formulações da estética burguesa e compõem o caminho para a teoria do realismo. Entre elas, mais uma vez, destacamos a afirmação da prioridade da objetividade, o reconhecimento de que a realidade é mais rica e complexa que a teoria, de que a prática deve ser o ponto de partida e o critério de verificação das teorias e, principalmente, a centralidade do *concreto*. Também é preciso considerar que, a despeito da argumentação sobre as faculdades humanas e o papel da dialética, ao abordar o conhecimento e a arte Lukács enfatiza a possibilidade histórica concreta de apreensão dos lineamentos objetivos essenciais, a concretude da realidade. Suas formulações terão como cerne a apreensão subjetiva do concreto real, e a função da dialética na organização dos órgãos subjetivos não voltará a figurar em posição central.

Nesse sentido, nosso autor defende o “objetivismo” vinculado à prática e ao partidarismo. A sua explicação sobre o teor do objetivismo no texto presente dispõe, em linhas gerais, alguns aspectos centrais de sua compreensão da objetividade que

⁸⁸ Evidentemente, as formulações de Marx e Engels superam as estéticas burguesas, mas é Lukács quem procura pela primeira vez sistematizá-las, o que fará no seu plano da Estética, que ficou inacabado.

manterão sua importância ao longo da década. Ao defender o objetivismo, tem em mente a objetividade não como exterioridade “morta, solidificada, que determine a prática humana de modo fatalista”. Antes, afirmando a sua independência com relação ao seu reflexo consciente, a objetividade é entendida em íntima relação com a prática humana. Ou seja, a independência com relação à consciência significa que o movimento do pensamento não determina a objetividade; mas isso não acarreta, tal como no materialismo mecânico ou nos empirismos, que a objetividade seja pura exterioridade, ou, tal como no objetivismo apologético, que determine fatalisticamente a prática humana. Ao contrário, a objetividade existe “na relação mais íntima e indissolúvel de efeito recíproco com a prática humana” (AVO, p. 15). Mais uma vez, aqui, embora afirme a vinculação da objetividade com a prática, esse tema não recebe desdobramentos, e se insere no contexto de discussão do partidarismo.

A concepção da objetividade como prática (naquela concepção da prática, contudo) conduz ao entendimento de que a apreensão consciente da realidade objetiva encerra o elemento do *partidarismo*. Eis porque, na primeira menção ao objetivismo, Lukács acrescenta a seguinte nota:

Objetivismo não no sentido, aqui, de uma pretensão de deixar passar imparcialmente todos os pontos de vista, mas no sentido da convicção da objetividade estrita da natureza e da sociedade e suas leis. (AVO, p. 15, n. 1)

Essa conceituação da objetividade e sua apreensão subjetiva não conduz à idéia da neutralidade do conhecimento, mas antes ao oposto. A conexão do conhecimento com a prática subentende o reconhecimento de que o modo de apreensão da realidade depende diretamente da tomada de posição. Procuramos apresentar acima e em passagens do capítulo anterior alguns aspectos das possibilidades e limites do pensamento burguês decorrentes do caráter objetivo da sua classe. Coerente com essa apreensão, Lukács argumenta com Lênin que a compreensão das determinações essenciais da realidade objetiva, a sua “dialética objetiva”, depende igualmente de um posicionamento no interior das relações de classe. Lukács cita Lênin:

“O materialismo comporta de certo modo /.../ o elemento do partido, na medida em que se compromete a adotar, direta e abertamente, em toda valoração de um acontecimento, o ponto de vista de um determinado grupo social.” (AVO, p. 15)

Vimos já pela discussão em “‘Tendência’ ou partidarismo?” e nas críticas aos romances de reportagem o significado do partidarismo na arte, qual seja, a explicitação das tendências objetivamente existentes na realidade. Aqui, essa mesma idéia é apresentada com fundamentação direta em Lênin: o caráter específico e definidor da

arte é desenvolvido em relação com a objetividade do reflexo artístico. Constitui uma apreensão mais universal e filosófica desse caráter objetivo ao qual o verdadeiro partidarismo se vincula de maneira inextrincável, e com isso perfaz uma resposta às vertentes estéticas da burguesia e àquelas ainda fundadas – conscientemente ou não – nas falsas oposições burguesas.

Lukács inicia a parte de seu texto sobre o reflexo artístico pela afirmação de que a obra de arte se constitui como apresentação imediata de uma porção da realidade humana, com toda a singularidade e a casualidade que a esfera imediata da realidade expõe diretamente. Mas, essa imediatez que constitui a obra não é uma cópia direta de um momento imediato da realidade mesma, mas uma imediatez criada. A criação é necessária, antes de mais nada, porque a finalidade que se evidencia nas obras de arte não é expor aquilo que na vida cotidiana se apresenta diretamente à percepção e à consciência, mas configurar as relações concretas necessárias, universais, essenciais. Evidentemente, na realidade objetiva, essência e aparência não coincidem imediatamente e, muitas vezes, contradizem-se. É o trabalho das ciências e da filosofia explicitar a essência que se encontra por trás da aparência imediata das coisas e que, por um lado, contradiz essa aparência e, por outro, a explica. Contudo, diferentemente dos reflexos filosóficos e científicos, a arte explicita o conteúdo necessário e essencial da realidade diretamente na forma de relações vivas e vivenciáveis, como essência vivida. Por essa razão, Lukács afirma que a arte apresenta uma imagem da realidade que se constitui como unidade de essência e aparência imediata, em que as singularidades aparecem diretamente fundadas nas relações necessárias, superando assim seu caráter meramente fortuito, e as relações essenciais se explicitam como traços característicos dos personagens e enredo particulares, ultrapassando dessa maneira a sua abstratividade. Lukács escreve sobre a meta artística explicitada nas grandes obras:

Essa meta consiste, em toda grande arte, em proporcionar uma imagem da realidade na qual a oposição entre aparência e essência, de caso particular e lei, de imediatez e conceito etc. se resolva de tal maneira que na impressão imediata da obra de arte ambos os aspectos coincidam, numa unidade espontânea, que ambos formem, para o receptor, uma unidade indivisível. O geral aparece como propriedade do particular e do singular; a essência se faz visível e perceptível no fenômeno, a lei se revela como causa motriz específica do caso particular especialmente exposto. (AVO, p. 20)

Assim, nosso autor cita uma passagem em que Engels defende essa unidade nos personagens asseverando que os personagens romanescos são ao mesmo tempo um tipo, quer dizer, contém em si as características gerais de um grupo social, e um indivíduo

singular: “Cada um é um tipo, mas ao mesmo tempo também um determinado indivíduo particular, um ‘este’, como diz o velho Hegel, e assim deve ser” (AVO, p. 20).

Para que essa unidade se realize artisticamente, a obra de arte deve definir-se como criação. Não se trata, pois, de reproduzir um caso singular da realidade objetiva, tampouco de criar uma história que sirva como *ilustração* de determinada lei geral ou conjunto de relações essenciais – que, como vimos, nosso autor aponta como o limite dos romances de reportagem. Antes, a obra de arte deve apresentar uma história em que as relações essenciais são, primeiramente, vividas pelos personagens em suas ações e, por conseguinte, em que o receptor vivencie o seu desenrolar. Assim, a obra artística não tem como objetivo apresentar uma situação ilustrativa rematada, um resultado final pronto e acabado, mas antes, explicitar o processo de produção viva dos nexos essenciais que definem a realidade nas situações, personagens e no curso da ação sensivelmente configurados na criação. Para tanto, a obra artística cria um mundo próprio fechado e coerente em si mesmo, com uma estrutura e movimento próprios imediatamente evidentes na imagem criada. No movimento criado dessa imagem imediata, as conexões fundamentais e essenciais que explicam todo o enredo só se revelam ao final. No entanto, os passos que levam ao desfecho apresentam sempre uma *evidência imediata* (própria da singularidade da história) que conduz coerentemente ao arremate. A cada passo, a evidência imediatamente exposta adquire maior concretude no sentido das conexões mais profundas que se revelarão ao final. Mas a unidade dessa essência que só no fim se revelará já se encontra presente desde o início nas determinações sensíveis e aparentes da obra artística. Nesse sentido, Lukács escreve:

Assim, pois, as determinações essenciais do mundo representado por uma obra de arte literária se revelam em uma sucessão e uma gradação artísticas. Mas essa gradação deve se realizar dentro da unidade inseparável do fenômeno e da essência existente desde o princípio; deve tornar cada vez mais íntima e evidente a unidade de ambos os momentos, à medida que eles vão se concretizando. (AVO, p. 20)

Essa gradação que conduz ao fechamento é precisamente o que permite que o receptor *vivencie* a unidade de essência e aparência. Porque é o que permite ao receptor *vivenciar imediatamente cada mudança, em sua determinação causal essencial*, que levará à explicitação final das conexões essenciais. Os vários passos, mudanças, acontecimentos que compõem o caminho de uma obra artística ao seu arremate são apresentados em seus nexos determinativos na imediaticidade da história, e compõem a unidade de aparência e essência que o receptor vivencia. Nos grandes autores, todos os pressupostos das situações, das configurações dos personagens e acontecimentos são

expostos na obra, e nada se apresenta como resultado morto. Por essa razão, Lukács afirma:

O materialismo original dos maiores artistas (sem prejuízo de sua ideologia muitas vezes parcial ou totalmente idealista) se expressa precisamente no fato de que plasmam sempre claramente as premissas e condições do ser a partir dos quais se origina e desenvolve a consciência dos personagens que representam. (AVO, p. 21)

Essa afirmação vai ao encontro de nosso ponto de partida, a possível oposição entre consciência ideológica e criação artística de um escritor. Porém, para compreender o sentido dessa afirmação, é preciso enfocar o modo como o “mundo fechado” da criação artística, na sua unidade viva de essência e imediatez, constitui-se como representação de uma parcela de vida da realidade objetiva. Conforme Lukács, quanto mais genuíno e grandioso o reflexo artístico, mais a peculiaridade do “mundo próprio” se expressa em todos os detalhes, peculiaridade que não tem em comum nem com a realidade cotidiana, a realidade em sua aparência imediata, nem com as demais criações artísticas. Assim, nosso autor cita o grande realista Balzac, a respeito da *Comédia humana*:

Minha obra tem sua geografia, como tem sua genealogia e suas famílias, seus lugares e suas coisas, suas pessoas e seus fatos; do mesmo modo como também possui sua heráldica, seus nobres e seus burgueses, seus artesãos e seus camponeses, seus políticos e seus *dandies* e seu exército, numa palavra, seu mundo. (AVO, p. 21)

Assim, na imediatricidade criada pela obra artística, não se encontra reproduzida a aparência imediata da realidade objetiva, a realidade tal como se apresenta à vivência cotidiana dos indivíduos. A objetividade do reflexo artístico não se encontra na comparabilidade dos vários traços singulares do mundo próprio da obra artística com as experiências ou traços singulares pertencentes ao mundo objetivo. Esses são e devem ser incomparáveis, uma vez que a arte não revela em sua imagem aparente a aparência do mundo. Entretanto, nessa imediatricidade que não pode ser comparada diretamente à vida, encontra-se uma *expressão mais essencial e concreta da vida* do que aquela que se apresenta à vivência cotidiana. Lukács cita a asserção de Balzac, em que ele se mostra concorde com a afirmação da arte como apreensão mais profunda da realidade objetiva, não obstante a aparência da realidade e da obra artística não sejam comparáveis: “Para ser fecundo, basta apenas estudar. A sociedade francesa deveria ser o historiador e eu, apenas seu secretário” (AVO, p. 22). A representatividade da obra de arte, por conseguinte, reside na reprodução do processo total da vida com seus movimentos e determinações ativas. No processo total criado pela obra artística encontra-se refletido o processo total da vida em suas relações e conexões essenciais, que a vida não apresenta

diretamente. Na unidade do necessário e do casual que transparece a cada momento do desenrolar da obra, a vida é refletida em suas determinações essenciais, ocultas e muitas vezes opostas à aparência imediata.

Lukács ressalta que a apreensão mais essencial da realidade não pertence apenas à arte, mas também ao reflexo científico. Como procuramos apresentar no início do capítulo, os conceitos e leis apreendidos pela ciência expressam a realidade de maneira mais concreta e essencial do que os inúmeros casos singulares que essas leis regem e nos quais transparecem. Contudo, esse tipo de reflexo guarda uma diferença fundamental com relação ao retrato artístico. Nosso autor assevera que o conhecimento científico, na medida em que é verdadeiro e objetivo – e apenas nessa medida –, é absoluto. Mas, como procuramos discutir acima, uma vez que a realidade é sempre mais rica que qualquer abstração, a lei é uma apreensão aproximada da realidade e, por esse motivo, todo conhecimento tem também um elemento de relatividade. O conhecimento científico se constitui como unidade do absoluto e do relativo. Esse seu elemento essencial é o que explica, de um lado, a sua verdade e, por outro, a sua natureza infinita, isto é, a sua infinita abertura à ampliação, ao aprofundamento e enriquecimento. Diversa se mostra a natureza da obra artística. Sua constituição também representa uma unidade do absoluto e do relativo, no sentido de que sua apreensão é verdadeira, mas não esgota a parcela de vida que pretende configurar. Mas a sua apropriação essencial se manifesta numa *plasmação* plena e acabada. A unidade não pode ser superada *dentro dos limites da obra de arte*. O mundo fechado da obra artística é um todo que não comporta aprofundamento e enriquecimento, não comporta transformações, tampouco perde seu significado e validade artísticas com a ampliação do conhecimento sobre o processo social retratado ou com o próprio desenvolvimento histórico, que lança novas luzes sobre os momentos anteriores. Assim, Lukács afirma:

Também a concreção artística é uma unidade do absoluto e do relativo. Uma unidade, porém, que não pode ser ultrapassada *dentro dos limites da obra de arte*. O desenvolvimento objetivo ulterior do processo da história, o desenvolvimento ulterior de nosso conhecimento acerca desse processo não elimina o valor artístico, a validade e o efeito das grandes obras de arte que plasmaram a sua época de modo justo e profundo. (AVO, pp. 22-3)

Ao lado desse, outro aspecto diferencia os reflexos artístico e científico da realidade. Na ciência, os conhecimentos, leis e conceitos desenvolvidos formam uns com os outros um sistema coerente, e essa coerência se eleva à medida que a ciência se desenvolve. As obras artísticas, diferentemente, subsistem por si sós, em sua coerência

interna. Seu sentido se expressa sempre na sua constituição fechada e independente das demais produções, artísticas ou científicas.

O modo como a arte reflete a realidade objetiva é, portanto, diverso do reflexo científico. Na literatura, o artista cria um mundo, uma porção de vida que por um lado, deve ser compreensível por si mesma e “passível de ser vivenciada em si e a partir de si”; e, por outro lado, deve aparecer como uma totalidade da vida, isto é, deve refletir “todas as determinações objetivas essenciais que delimitam a porção de vida por ela plasmada” (AVO, p. 23). Isso quer dizer que as determinações que regem o movimento interno do mundo criado devem refletir as determinações objetivas da porção de vida artisticamente retratada. De tal forma que todas as determinações objetivamente fundamentais da parcela da realidade retratada componham, no mundo criado da obra artística, uma totalidade coerente e acabada em si mesma. Mas, à diferença da ciência, a arte não deve almejar a totalidade extensiva da vida. Conforme Lukács, a totalidade extensiva da vida só pode ser figurada mentalmente a partir do processo infinito pelo qual a ciência se aproxima da realidade objetiva. A arte configura, antes, a totalidade intensiva da vida, que consiste na coerência interna acabada da obra em que se relacionam organicamente todas as determinações fundamentais do momento da realidade plasmado, definidoras de sua existência específica, seu movimento e sua posição no conjunto do processo da vida. Lukács escreve: “Neste sentido, a canção mais breve constitui uma totalidade intensiva tanto quanto a epopéia mais robusta.” (AVO, p. 23)

Assim, a arte plasma um momento da realidade em toda a sua riqueza substancial, em todos os seus fundamentos objetivos. Independente de retratar um todo social ou um caso particular da realidade, procurará dar forma artística à “infinitude intensiva de seu objeto” (seus nexos causais essenciais definidores). A totalidade intensiva da arte se constitui no fato de que as determinações objetivas essenciais são configuradas como traços e características próprios dos personagens, situações e acontecimentos particulares do mundo acabado da obra. Por conseguinte, não como determinações abstratas que explicam conceitualmente o desenrolar do enredo, trama etc., mas como traços singulares que contêm em si o caráter necessário dos nexos causais *objetivos*. Assim, a inclusão das determinações objetivas necessárias se faz na “unidade sensivelmente imediata do particular e do geral” (AVO, p. 23.), como figuração ou plasmação. Na síntese do nosso autor:

Na medida em que dá forma a indivíduos e situações particulares, o artista suscita a aparência da vida. Na medida em que lhes dá a forma de indivíduos e situações exemplares (unidade do individual e do típico), na medida em que torna diretamente perceptível a maior profusão possível das determinações objetivas da vida como traços particulares de indivíduos e situações concretas, origina-se seu “mundo próprio”, que é o reflexo da vida em seu conjunto animado, da vida como processo e totalidade, precisamente porque intensifica e supera, em seu conjunto e em seus detalhes, o reflexo costumeiro dos acontecimentos da vida. (AVO, p. 24)

Essa apreensão artística excede a experiência costumeira (ou cotidiana) dos indivíduos, porque nela se concentra uma riqueza determinativa que não se apresenta à vivência imediata. Contudo, a arte não se constitui apenas como reflexo mais rico e profundo da realidade objetiva. Em sua figuração da realidade, estão incluídas “as novas leis que anulam ou modificam as abstrações antigas”, quer dizer, um novo entendimento sobre a porção de vida retratada. O entendimento composto por essas novas leis são também, para Lukács, um reflexo da realidade objetiva, uma vez que as leis e conceitos se extraem do próprio movimento da realidade, e não são aplicados a ela, como a primeira parte do capítulo procurou apresentar. Esse novo entendimento se faz, tanto na ciência como na vida cotidiana, de uma maneira gradual e por etapas. Primeiramente, as novas experiências e acontecimentos se explicitam e, em seguida, são elaborados mentalmente pelo receptor. Diferentemente, na obra artística, esses dois momentos aparecem numa unidade. Tal unidade não é mecânica, mas processual, realizada de modo que

nos novos fenômenos, em que a “astúcia” da vida se manifesta, suas leis transpareçam desde o início e passem, no curso do desenvolvimento artisticamente intensificado, cada vez mais e de forma mais clara, ao primeiro plano. (AVO, p. 25)

As determinações essenciais comportam, pois, para Lukács, o elemento do novo não só na originalidade da história, mas também na consideração mais profunda de seu objeto. Essas novas leis não se apresentam, como afirmamos, na vivência imediata, mas requerem uma abstração. Na obra de arte, elas se expõem numa unidade com a imediatividade, mas a vivência dos indivíduos, de que os escritores não constituem uma exceção, não as explicita diretamente. Lukács salienta sempre a necessidade da ilusão no efeito artístico e a relação peculiar entre aparência ilusória e reflexo objetivo da realidade na obra literária, a fim de evidenciar que a objetividade da obra não reside na realidade de sua aparência imediata, ou de seus componentes particulares. Lênin afirma: “A arte não exige que suas obras sejam reconhecidas como *realidade*”. Novamente encontramos eco das suas críticas aos romances de reportagem. Aqui, Lukács argumenta que a objetividade do reflexo artístico repousa, por um lado, na coerência

interna do mundo criado que não guarda comparabilidade com a realidade e, por outro lado, no fato de esse mundo reproduzir, em seu conjunto, em seu movimento total, as conexões essenciais da vida, a totalidade intensiva da parcela de vida retratada. Assim, não se trata de “montar” a partir de um critério subjetivo arbitrário, uma série de elementos diretamente extraídos da realidade imediata, mas de criar um mundo em que pouco importa a veracidade do detalhes, mas que deve obedecer às mesmas determinações que regem a realidade reproduzida. Nos termos do autor:

Assim, pois, ilusão artisticamente engendrada, a aparência estética, repousa, de um lado, na unidade da obra de arte, tal como a analisamos, no fato de que a obra de arte reflete, em seu conjunto, o processo conjunto da vida e não oferece nos detalhes reflexos de fenômenos particulares da vida, que em sua particularidade possam ser comparados a ela, a seu modelo verdadeiro. A não-comparabilidade nesse aspecto é a premissa da ilusão artística, que é imediatamente destruída por qualquer comparação desse tipo. De outro lado, e inseparavelmente ligado a isso, a unidade da obra de arte, a criação da ilusão estética, só é possível se a obra de arte refletir de modo *objetivamente justo* o processo objetivo conjunto da vida. (AVO, p. 26)

Os detalhes na obra artística não são verdadeiros se correspondem diretamente a elementos da realidade. A verdade dos elementos singulares da obra, dos seus atributos imediatamente “casuais”, repousa no fato de serem necessários para o processo conjunto da figuração, e portanto para a evidenciação das conexões essenciais desse processo, tanto como verdade interna da obra quanto com relação às conexões objetivas da realidade, de cujo reflexo correto depende seu êxito artístico. Assim, um detalhe que reproduza fotograficamente a realidade pode ser verdadeiro ou não, um reflexo correto da realidade ou não, dependendo de sua vinculação orgânica com o processo total da obra, com as conexões objetivas necessárias da realidade ali plasmadas. Ou seja, os detalhes refletem a realidade com justiça se constituírem, em conjunto, a imagem imediata da obra de arte que contém a essencialidade, o mundo criado no qual a obra revela a totalidade das determinações que governam a parcela de vida representada. Nosso autor escreve:

O detalhe na obra de arte é um reflexo justo da vida, se é um elemento necessário do reflexo correto do processo conjunto da realidade objetiva, tanto se tiver sido observado na vida pelo artista quanto se tiver sido criado com fantasia artística a partir de experiências diretas ou não-diretas da vida. Inversamente, a verdade artística de um detalhe que corresponde fotograficamente à vida é puramente casual, arbitrária, subjetiva. (AVO, p. 28)

Essa relação necessária entre os elementos imediatos e essenciais da obra artística se explica pela sua própria natureza: a obra é a configuração sensivelmente apreensível de um mundo fechado que reflete em seu processo total a totalidade (intensiva) da objetividade. Sua verdade é a verdade do processo total em suas conexões

vivas. Nosso autor escreve: “A objetividade do reflexo artístico da realidade repousa sobre o reflexo correto da conexão total.” Por essa razão, da sobreposição ou montagem de elementos extraídos diretamente da realidade, refletidos fotograficamente na obra, não pode emergir um reflexo objetivo da realidade. A conexão total necessária de certa parcela de vida não resulta da soma de inúmeros momentos ou partes presentes na imediatez dessa porção da realidade. Para que a conexão necessária da realidade venha à tona como reflexo na obra, a vinculação orgânica do casual e do necessário tem de ser um elemento da própria casualidade. Lukács explica:

Para estabelecer uma conexão justa do casual com a necessidade, esta deve ser já interiormente operante na própria casualidade, ou seja, nos próprios detalhes. O detalhe deve ser escolhido e plasmado desde o início como detalhe, de tal modo que essa conexão com o conjunto seja interiormente ativa em seu interior. (AVO, p. 28)

Os elementos singulares da obra encontram seu critério de seleção e organização nas conexões objetivas da vida. Compõem a imagem imediata pela qual a obra artística supera a abstração das conexões necessárias do objeto, e as configura concretamente. Por essa razão, nosso autor assevera:

O isolamento dos detalhes em relação à conexão conjunta, sua seleção segundo o ponto de vista de que correspondam fotograficamente a um detalhe da vida, passa precisamente ao largo, inadvertidamente, ao problema mais profundo da necessidade objetiva, e, mais ainda, nega diretamente a sua existência. Assim, pois, o artista que cria dessa forma não elege e organiza seu material a partir da necessidade objetiva da coisa mesma, mas a partir de um ponto de vista subjetivo que na obra se percebe como arbitrariedade objetiva da seleção e da disposição. (AVO, p. 28)

Lukács defende que o duplo trabalho do escritor não contém nenhum traço de “imparcialidade” ou “neutralidade”, mas antes inclui uma tomada de posição, o elemento do partidarismo. Apenas aparentemente a apreensão das determinações verdadeiramente objetivas na obra de arte contradiz a parcialidade do escritor. Pois, como nosso autor procurou demonstrar com base em Lênin (e coerentemente em “‘Tendência’ ou partidarismo?”), a vinculação de consciência – seja científica ou artística – e prática acarreta a necessidade da perspectiva de um grupo social para a apreensão correta da realidade. Sem essa vinculação, também na arte o retrato recairia na reprodução da objetividade morta, falsamente “imparcial”. Essa parcialidade, contudo, não consiste numa opinião subjetivamente estabelecida pelo artista. Ao contrário, apresenta-se como uma força real da própria objetividade, como uma tendência presente na realidade. Nosso autor afirma:

E já sabemos por Lênin que essa adesão partidarista não é levada arbitrariamente pelo sujeito ao mundo exterior, mas sim é uma força propulsora inerente à própria realidade, que se faz consciente e se introduz na prática pelo justo reflexo dialético da realidade. (AVO, p. 25)

Esse partidarismo próprio da objetividade aparece na obra de arte de maneira *potencializada*. Porque, se o mundo criado da obra de arte potencializa em sua configuração as forças essenciais objetivas da parcela de vida representada, essa “força propulsora”, como fundamento essencial da realidade, também aparece na obra de modo potencializado. O artista organiza o material com essa finalidade, a fim de explicitar o que se encontra oculto sob a imediatez do real. Nosso autor continua:

Por isso tal partidarismo da objetividade deve se encontrar, por sua vez, potencializado na obra de arte. Potencializado no sentido da clareza e da precisão, já que o material da obra de arte é agrupado e ordenado deliberadamente pelo artista para esse fim, no sentido do partidarismo. (AVO, p. 25)

Assim, a presença potencializada do partidarismo, ao contrário de desviar da objetividade, vai ao encontro de seus fundamentos mais profundos. Como traço próprio da realidade objetiva, o artista configura o partidarismo como característica fundamental da matéria figurada, e não como postura subjetiva. Ao retratá-lo de modo potencializado, figura, de forma potencializada, a própria objetividade. Lukács prossegue:

Potencializado também no sentido da objetividade, porque a plasmação da verdadeira obra de arte tem em vista precisamente plasmar esse partidarismo como propriedade da matéria representada, como força propulsora que lhe é imanente e surge organicamente dela. (AVO, p. 25)

Para recusar a idéia de uma tendência inserida de fora, estranha à matéria retratada, e defender o *partidarismo da objetividade*, Lukács cita Engels: “Quero dizer que a tendência precisa surgir da situação e da ação mesma, sem que isso seja assinalado expressamente” (AVO, p. 25). Com isso, Lukács se volta contra a arte de propaganda *direta*, em que o posicionamento subjetivo do autor, a sua opinião sobre a matéria configurada, manifesta-se abertamente na obra por meio de comentários explícitos. Nesse tipo de produção artística e nos teóricos da “arte de tendência”, encontramos um “descaso pela necessidade objetiva mais profunda no reflexo da realidade”, porque a parcialidade presente na obra não reproduz a força propulsora inerente à objetividade retratada, mas em geral se constitui como o acréscimo arbitrário de uma opinião ou conjunto de opiniões sobre o plano de fundo do reflexo da objetividade morta. Em lugar da parcialidade objetiva, emerge a parcialidade subjetiva, ou melhor, subjetivista, já que a posição subjetiva aparece descolada de suas determinações objetivas. Lukács não nega, entretanto, a função propagandística da arte. A função de propaganda mais profunda e eficaz da arte se efetiva precisamente em sua figuração mais justa possível das conexões objetivas da realidade. Sobre isso, nosso

autor escreve: “Os artistas são ‘engenheiros da alma’ (Stalin)⁸⁹, sobretudo porque estão em condições de representar a vida nessa unidade e animação” (AVO, p. 25). A tendência que aparece no reflexo artístico correto da realidade provém da própria coerência interna da obra como expressão das forças da realidade:

A tendência da obra de arte se manifesta através da coerência objetiva do mundo nela configurado; é a linguagem da obra de arte e, portanto, a linguagem da própria realidade – veiculada pelo reflexo artístico da mesma –, não a opinião subjetiva do autor, a qual se manifesta clara e abertamente como comentário subjetivo e como conclusão subjetiva. (AVO, p. 29)

Mais uma vez, encontramos aqui reverberadas em termos filosóficos as críticas a Ottwalt e em geral aos defensores da “arte de tendência”, de que os romances de reportagem constituem um formato específico.⁹⁰ Sob uma forma distinta da arte de propaganda direta, mas também representando o “partidarismo subjetivo” descolado do movimento próprio da matéria retratada, essa crítica de Lukács é coerente com as críticas ao *Sickingen* de Lassalle. Nosso autor conclui seu argumento afirmando que os defensores da arte como propaganda “direta” subestimam as possibilidades propagandísticas mais “profundas” da verdadeira configuração artística da objetividade, que emergem do retrato e não como postura subjetiva arbitrária do escritor. Aqui, Lukács menciona novamente a teoria representada por Upton Sinclair. A compreensão da objetividade do partidarismo na obra artística depende centralmente da apreensão das determinações de forma. A forma emerge aqui como elemento artístico diretamente definidor da objetividade do conteúdo. Em virtude da unidade orgânica de conteúdo e forma, a objetividade do conteúdo exige para sua plasmação uma forma também objetivamente determinada. A argumentação do nosso autor prossegue nesse sentido.

Os nexos causais profundos que emergem da figuração artística adquirem na formulação lukácsiana o mesmo estatuto de objetividade que deve estar presente na ciência digna do nome, quer dizer, que logra apreender as características e relações reais do objeto estudado. No entanto, enquanto nas ciências a objetividade se verifica diretamente pelo conteúdo exposto, e a forma de exposição, embora importante, aceita variações sem que o conteúdo sofra transformações significativas, na arte a forma criada é imediatamente conteúdo, de modo que o conteúdo se define não só *pela* forma, mas *como* forma. Assim, um mesmo conteúdo científico pode ser apresentado de formas

⁸⁹ Sobre as referências protocolares a Stalin nesse texto, ver n. 82 acima.

⁹⁰ Ao lado deste, Lukács menciona também, no segundo texto de “Reportagem ou figuração?” (“Da necessidade, virtude”), as teorias do “novo teatro” professadas por Brecht. Abordaremos essa referência no item 4 deste capítulo.

diversas, ressaltando diferentes aspectos ou momentos, que, no entanto, não alteram a matéria de maneira significativa (e, como vimos, a sua forma não fechada aceita incrementos). Ao contrário, na obra de arte, como totalidade criada pela imaginação do escritor que configura imediatamente relações e nexos sociais profundos, a forma não pode ser alterada, complementada etc. sem que o conteúdo se transforme significativamente. Na discussão de Lukács sobre a arte literária, não se trata de expor, tal como no texto científico, um conteúdo acertado sobre a realidade, mas de explicitar de maneira não-mediada, na totalidade criada que constitui a obra artística, os nexos causais verdadeiros que movem a parcela de realidade que o artista pretende plasmar, e que não se apresentam diretamente à percepção no contexto da vida cotidiana.

Assim, a definição da obra literária como reflexo da objetividade real não diz respeito apenas ao conteúdo configurado, mas refere-se também à própria configuração, porque ela é expressão imediata do conteúdo. A configuração artística do conteúdo, a sua *forma*, é, por conseguinte, a *modalidade determinante* da obra de arte, que perde necessariamente o seu caráter de reflexo da objetividade se a forma reduzir-se em sua construção a mero *instrumento* de apresentação de um conteúdo (AVO, p. 29). Nesse sentido, cabe à forma artística, tanto quanto ao conteúdo, a determinação fundamental da objetividade. Lukács não deixa de afirmar a prioridade do conteúdo sobre a forma na própria definição da unidade orgânica de forma e conteúdo, já que a forma é a forma de um conteúdo e todas as suas especificidades se definem pela necessidade de expressão de certo conteúdo; mas, uma vez que o conteúdo se encontra expresso exclusivamente *na* forma, e em nenhum outro meio ou âmbito, a sua atenção à forma é prioritária desde o início dos anos trinta em todas as suas discussões.

O caráter objetivo da forma artística encontra seu fundamento primeiro na unidade dialética de conteúdo e forma. Partindo da objetividade do conteúdo artístico, o caráter objetivo da forma emerge como consequência daquela unidade. Lukács retoma antes de mais nada essa relação recíproca na concepção hegeliana, para afirmar que a unidade forma-conteúdo era já apreendida pelo último grande filósofo burguês, ainda que de maneira abstrata. Nosso autor escreve: “Hegel define essa unidade de modo ‘que o conteúdo não é mais que o invólucro da forma no conteúdo, e a forma não é mais que o invólucro do conteúdo na forma’” (AVO, p. 30). O traço abstrato dessa formulação hegeliana reside em que essas relações são tratadas apenas em sua disposição recíproca interna, e não no sentido que a “teoria marxista-leninista do conhecimento” lhes confere, como modalidades reciprocamente determinantes do reflexo da realidade.

Embora a questão da objetividade da forma seja, como nosso autor afirma, “uma das mais difíceis e menos estudadas na estética marxista”, é possível compreendê-la a partir dos desenvolvimentos da teoria marxista-leninista do reflexo consciente da realidade em geral. Assim, nosso autor assevera que, da mesma maneira como no reflexo científico ou filosófico da realidade as categorias objetivas encontram nas leis e generalizações mais abstratas e afastadas do mundo imediatamente apreensível as suas expressões mais justas, também nas *formas* artísticas a abstração trará a realidade objetiva de maneira mais verdadeira que a imitação direta. Nos termos do filósofo húngaro:

Do mesmo modo que no processo de reflexo da realidade pelo pensamento as categorias expressam as leis mais gerais e mais apartadas da superfície do mundo dos fenômenos, da percepção etc., ou seja, as mais abstratas, tanto da natureza como do homem, assim ocorre também com as formas da arte. *Trata-se unicamente de ver com clareza o que esse sumo grau da abstração deve significar na arte.* (AVO, p. 30, grifo nosso)

Antes de adentrar uma formulação dessa abstração artística fundada na concepção marxista, e que terá o *concreto* como centro, Lukács retoma a concepção aristotélica da generalização ou abstração efetivada pelas formas artísticas, a fim de evidenciar que esse traço definidor das formas artísticas já era conhecido desde há muito. O aspecto universal da poesia se manifesta em Aristóteles em sua comparação entre o poeta e o historiador. Nosso autor cita o estagirita:

“O historiador e o poeta não se distinguem pelo fato de que este escreve em verso e aquele em prosa... A diferença está em um relata algo que *realmente* aconteceu, e o outro, por outro lado, algo que *pode* acontecer. Donde a poesia é mais filosófica que a historiografia. Porque a poesia tem por objeto o geral, e a historiografia se refere ao particular.” (AVO, p. 31)

Em sua apreensão da mimese aristotélica, Lukács a aproxima do sentido da tipicidade advogada por Engels. Argumenta que, para Aristóteles, a poesia imita personagens, situações e ações particulares que expressam ao mesmo tempo “as leis, o geral e o típico”. Assim nosso autor encerra essa primeira referência à concepção estética do filósofo grego, que será ainda neste texto retomada em contextos diversos (o primeiro sobre a historicidade da “dialética objetiva da forma” e o segundo sobre a questão da técnica). Contudo, cabe aqui referir dois aspectos importantes dessa ponderação de Lukács. Antes de mais nada, que o caráter universal da poesia não se nega pela necessária particularidade dos personagens situações e ações, mas, ao contrário, se expressa nesse conjunto de particulares; e a aproximação com a tipicidade. Com efeito, para Aristóteles, a ação imitada na tragédia deve respeitar necessidade e verossimilhança, ou seja, respeitar o objeto representado em sua composição e lógica internas e em suas possibilidades. A obra poética, ao imitar a ação real deve transmitir

identidade com a realidade. A realidade configurada não é, entretanto, a realidade aparente. Se estendermos a passagem citada por Lukács, veremos que a comparação entre história e poesia evidencia a proximidade da relação que Aristóteles observa na tragédia entre particular e universal com o sentido da tipicidade de Engels. Isso porque, ali, a universalidade é entendida como conjunto de possibilidades das categorias reais de homens, às quais pertencem os personagens individuais; em Engels, a individualidade na arte deve promover a expressão do típico. Assim, lemos na *Poética*⁹¹:

é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. /.../ Por tal razão a poesia é filosófica e caracteristicamente mais elevada que a história, porque a poesia permanece no universal e a história estuda apenas o particular. O universal é o que tal categoria de homens diz ou faz em tais circunstâncias, segundo o verossímil ou o necessário. Outra não é a finalidade da poesia, embora dê nomes particulares aos indivíduos (ARISTÓTELES, p. 252).

Como mostra o trecho acima, as ações representadas pela poesia são aquelas que poderiam ser realizadas por homens de determinada natureza em uma ou outra circunstância. Isto é, os personagens, situações e ações são particularmente caracterizados, mas ao mesmo tempo são generalizações de *categorias de homens*. Na medida em que a tragédia respeita *verossimilhança* e *necessidade*, ou seja, respeita as possibilidades reais de ação do tipo humano, porque o possível é crível e determinado pela necessidade, as ações do personagem são aquelas que a categoria de homens – reais – à qual pertence poderia realizar na circunstância em que se encontra. É o que permite Aristóteles afirmar que a poesia representa o possível e se mantém no universal. Essa concepção se aproxima da apreensão de Marx e Engels apresentada em suas cartas a Lassalle. Ali, as críticas não se dirigiam ao fato de Lassalle não reproduzir fielmente o personagem histórico real de Sickingen, mas ao fato de que a sua ação não condiz com as determinações necessárias de um indivíduo da classe que representa. Ressaltamos que isso se evidencia na dissociação entre as concepções e interesses de Sickingen e os interesses da sua classe, o divórcio entre os elementos singulares e gerais da obra, ou ainda entre a liberdade e necessidade. O drama não deve representar o que aconteceu, mas o *possível* definido pela necessidade social. E é essa necessidade que confere tipicidade aos personagens/ações e situações, conforme os grandes revolucionários alemães.⁹²

⁹¹ ARISTÓTELES, *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. Trad. Antônio Pinto de Carvalho.

⁹² Embora a história real de Sickingen não seja de grande relevância para a discussão, não deixa de ter interesse, particularmente porque evidencia com clareza os limites ideológicos da escolha de Lassalle.

Além desse, há ainda um segundo aspecto da referência de Lukács a Aristóteles que convém pontuar, em virtude de sua conexão com a nossa linha argumentativa. O filósofo macedônio enfatizou de maneira inequívoca a centralidade da ação na tragédia, não apenas como elemento artístico, mas como determinação essencial da vida humana que deve expressar-se na tragédia entendida sempre como mimese da vida. O objeto de imitação da tragédia é a ação humana. O autor da *Poética* escreve:

A parte mais importante é a da organização dos fatos pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, da felicidade e da infelicidade (pois a infelicidade resulta também da atividade), sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser. Os caracteres permitem qualificar o homem, mas é de sua ação que depende sua infelicidade ou felicidade. A ação, pois, não se destina a imitar os caracteres, mas, pelos atos, os caracteres já são representados. Daí resulta serem os atos e a fábula a finalidade da tragédia; ora, a finalidade é, em tudo, o que mais importa. (*Ibid.*, p. 248)

O significado dessa passagem é demasiado amplo e profundo para esgotar-se na rápida menção que pretendemos fazer aqui. Mas não podemos deixar de observar a ênfase na ação como definidora, em primeiro lugar, dos destinos humanos em geral e dos personagens artísticos, e, em segundo lugar, do próprio *caráter dos personagens*. Sabemos que a felicidade é, para Aristóteles, a finalidade última dos homens.⁹³ E que, não apenas na sua obra estética, mas também na *Ética*, o estagirita afirma que a felicidade só se alcança pela ação. Uma vez que é da ação que depende a felicidade ou infelicidade dos homens em geral, também é a ação que define os destinos dos personagens da tragédia, já que a sua finalidade própria é a imitação da vida. Assim, a atividade aparece como determinação essencial dos homens e coincide com a finalidade e essência da tragédia, a imitação de ações, a fábula. A própria qualificação do homem, o seu caráter, se constrói e revela na ação. A maneira de ser se efetiva e revela pela maneira de agir, tanto na vida como na sua imitação poética.

Citamos a entrada do *Atlas Histórico Mundial – De los Orígenes a La Revolución Francesa*, de Hermann Kinder e Werner Hilgemann (Madrid: Istmo, 1970, p. 274), intitulada “La rebelión de los caballeros (1522-23)”: “Os cavaleiros do Império, casta de guerreiros muito poderosa na sociedade feudal, se acham em decadência. Seus componentes reagem (influenciados, talvez, pelo opúsculo de Lutero, ‘Contra o mal chamado ordem espiritual’) agrupando-se em grupos armados que intentam beneficiar-se da expropriação de bens e da secularização da propriedade da Igreja. Consideram que, reforçando a sua base econômica, poderão elevar-se à classe de príncipes. Ulrich Von Hutten (1488-1523) ganha para essa causa o caudilho mercenário Franz von Sickingen (1481-1523), que em nome da ‘liberdade evangélica alemã’ inicia uma ‘guerra contra os frades’ atacando o arcebispo de Tréveris. Os príncipes luteranos (que também vêem ameaçados seus interesses econômicos e políticos) acodem em auxílio do arcebispo. O próprio Lutero desautoriza os cavaleiros rebeldes, que são derrotados e forçados a abandonar suas pretensões.”

⁹³ A finalidade ou bem dos seres em Aristóteles, “aquilo para que eles tendem”, é particular, distinta conforme a particularidade de cada ser. Nos homens, a finalidade ou bem último é a felicidade, e será objeto da *Ética*. Em termos muito gerais, será identificada à vida pública, uma vez que o ser humano é essencialmente social.

É impossível não notar a proximidade dessas afirmações aristotélicas com as determinações que Marx e Engels observam nas críticas ao drama de Lassalle. Com efeito, insistem em que a ação do personagem de Lassalle se opõe ao suposto caráter que ele mesmo enuncia em discurso: o que ele fala e o modo como pretende caracterizar-se é desvinculado das suas determinações de classe (como cavaleiro) e de suas ações efetivas. A idéia da shakespearização expressa com clareza a concepção de que na arte realista a ação determina não apenas os destinos dos personagens, como também define seus caracteres, bem como constitui o único critério de verificação da consciência que os personagens têm de si. Ora, aqui, Lukács toma de Aristóteles apenas a universalidade e tipicidade artísticas. Contudo, não refere ao sentido mais essencial e primeiro da sua *Poética*, a imitação de *ações* humanas. Nosso autor não passou ao largo desse momento essencial da arte e de sua relevância no pensamento de Aristóteles. Com efeito, ao abordar mais à frente a importância de estudar as categorias formais, ele refere à centralidade da ação, da fábula, tanto na épica como no drama, que figura no cerne das teorias da literatura desde Aristóteles. Mas é significativo observar também que, conquanto conhecido, esse caráter essencial não ocupa em sua análise o papel central que ocupará na produção da segunda metade do decênio, mas aparece como uma categoria fundamental no interior de outra discussão. Voltaremos a ela no seu contexto próprio, em que o seu significado emerge de maneira mais completa. Conforme mencionamos acima, há ainda outras duas referências a Aristóteles, que indicaremos à frente, e uma delas – sobre a questão da técnica – reitera o caráter central da ação. Mas, novamente, vemos que emerge no interior de outra discussão e não ocupa a posição fundamental que Lukács lhe conferirá mais tarde.

Inserimos aqui essa discussão sobre o problema da ação, que retomaremos adiante, por ser de especial interesse para nossa linha argumentativa. Mas lembremos os motivos pelos quais o nosso autor evoca aqui o filósofo macedônio, e retornemos para o caminho próprio da argumentação lukácsiana. O problema fundamental discutido aqui é o estatuto universal da arte, que, para o nosso autor, Aristóteles apreende de uma maneira próxima da concepção engelsiana do típico na arte. Ao afirmar que a poesia versa sobre o *possível*, e não sobre o que realmente aconteceu, Lukács assevera que o autor da *Poética* quer dizer que a poesia de fato representa personagens, situações e ações particulares, mas nessa representação ela não se limita à expressão de personagens, situações e ações particulares, mas explicita também, nessa sua particularidade, as leis, o geral, o típico. E assim se identifica a Engels: “Em plena

concordância com isso, Engels fala da missão do realismo, que consiste em plasmar ‘personagens típicos em circunstâncias típicas’” (AVO, p. 31). Observamos aqui, antes de mais nada, a menção ao *realismo*, que mais uma vez aparece, se não pela pena de Engels, em referência direta à sua concepção. Comporta aqui o amplo significado da figuração artística que reúne o individual e o geral, e de fato Lukács indica que essa unidade inseparável é “operante na prática de todos os grandes poetas, desde Homero até Gorki”. Trata-se, portanto, da unidade de individual e geral, ou do particular e do típico, que figuram proeminentes nas idéias estéticas de Aristóteles e Engels (e Marx). Nosso autor propõe uma dupla tarefa: compreender aquela unidade inseparável em toda grande arte, e o modo como essa unidade decorre na arte da necessária unidade de forma e conteúdo, que aparece expressa de maneira abstrata na argumentação de Hegel referida anteriormente. Assim, tenciona objetar a dois equívocos correntes: a separação mental da unidade prática de particular e típico na arte, e a concepção de que essa unidade é uma “propriedade do conteúdo considerado isoladamente, para cuja expressão a forma artística não seria mais que um ‘meio técnico auxiliar’”. A dupla questão consiste, pois, na apreensão daquela unidade artística e do papel da forma na sua realização.

O primeiro momento do duplo problema pode apenas ser resolvido pela apreensão do concreto, tal como apresentado pela concepção marxista. Nosso autor retoma rapidamente a oposição já examinada – e que abordamos anteriormente no nosso trabalho –, presente de maneiras diversas tanto no idealismo como no materialismo mecânico, entre o mundo diretamente sensível e o típico, que aparece como produto de uma operação mental e subjetiva, e não como reflexo da realidade objetiva. Tomando por base essa oposição, a unidade do individual e do típico na arte tampouco pode ser apreendida; assim, apenas a noção do concreto apresentada por Marx pode constituir fundamento para examinar aquela unidade artística. Lukács cita a conhecida passagem de Marx em que ele define o concreto⁹⁴, e refere à exposição anterior fundada em Lênin sobre o “caminho dialético do reflexo mental do concreto na teoria marxista do conhecimento” (AVO, p. 32) A apreensão do caráter concreto da objetividade constitui o fundamento do pensamento estético de “Arte e verdade objetiva”. É um fundamento que se mantém nos textos posteriores da década, mas recebe novos desenvolvimentos,

⁹⁴ “O concreto é concreto porque é resultado de muitas determinações, ou seja: a unidade do diverso. Por isso ele aparece no pensamento como resumo, como resultado, e não como ponto de partida, se bem que seja o ponto de partida verdadeiro e, por consequência, também o ponto de partida da intuição e da representação.” (AVO, p. 32)

particularmente pela centralidade da práxis. Sobre essa base e seguindo a apreensão já exposta sobre a objetividade do reflexo artístico, Lukács nos oferece aqui uma definição geral da finalidade da arte. Essa definição vincula o concreto à totalidade, não no sentido de abrangência extensiva, mas como contendo as determinações essenciais, que fazem com que o retrato artístico transcenda o meramente casual. Com isso, a contingência se constitui ao mesmo tempo como necessidade, e o caráter necessário se expressa não como abstração, mas nos elementos imediatos, sensíveis, da obra. Lukács escreve:

A missão da arte consiste no *restabelecimento do concreto* – no sentido mencionado de Marx – *em uma evidência sensível direta*. Quer dizer: cumpre descobrir e pôr em manifesto no concreto mesmo aquelas determinações cuja unidade faz precisamente do concreto, o concreto. (AVO, p. 32, grifo nosso)

Vemos que a obra de arte se compõe imediatamente como uma evidência sensível direta, quer dizer, não como exposição abstrata de determinações essenciais, mas como conjunto uno de determinações sensíveis, imediatas: em termos mais diretos, trata-se da singularidade da história (fábula) figurada. Mas essa singularidade constitui uma apreensão e manifestação do concreto apenas na medida em que supera sua imediatividade precisamente pela figuração, nela, da totalidade. Nas palavras do nosso autor:

Sem embargo, ocorre que na realidade mesma todo fenômeno está numa conexão extensivamente infinita com todos os demais fenômenos simultâneos e anteriores. A obra de arte – considerada como conteúdo – apresenta apenas uma seção maior ou menor da realidade. Contudo, a plasmação artística tem como missão fazer com que essa seção não produza o efeito de uma seção arrancada de um conjunto, de tal modo que para sua compreensão e eficácia seja necessária a conexão com o que a rodeia no tempo e no espaço, mas, ao contrário, que adquira o caráter de um todo completo, sem necessidade de outro complemento vindo de fora. (AVO, p. 32)

Vemos, assim, a vinculação estreita entre o sentido do concreto e da totalidade na arte para Lukács. A impressão de um todo completo se alcança na arte pela representação de todas as determinações do concreto. Mas, o que confere a concreção de um fenômeno real é a conexão com todo o conjunto das determinações que estão dispersas na realidade tanto quantitativa como qualitativamente. Na obra de arte, que apresenta a objetividade *potencializada*, todas essas determinações essenciais que perfazem o concreto aparecem unificadas como determinações das situações, personagens e mesmo momentos das vidas. Sintetizando, de modo conclusivo, a argumentação seguida na definição da objetividade do reflexo artístico, nosso autor propõe quatro características fundamentais da obra artística:

Em consequência, essas determinações estarão, primeiro, *completas* na obra de arte; em segundo lugar, aparecerão em sua forma mais clara pura e *típica*, e em terceiro lugar a *relação proporcional* das diversas determinações corresponderão àquele *partidarismo objetivo* que é o que anima a obra de arte. Em quarto lugar, contudo, essas determinações, que conforme acabamos de ver existem de forma mais pura, profunda e abstrata em qualquer caso particular da vida, não podem formar oposição abstrata alguma com o mundo diretamente sensível dos fenômenos [da obra], mas hão de aparecer, ao contrário, como propriedades concretas, diretas e sensíveis dos distintos indivíduos, situações etc. (AVO, p. 33)

A missão de restabelecer o concreto, a máxima concreção alcançada pela obra artística, envolve, portanto, a generalização ou universalidade que Lukács descobriu na concepção aristotélica, e que não se apresenta sob a forma abstrata, mas sim nas determinações diretamente sensíveis da obra. O mundo criado da obra de arte se assemelha à vida “em suas formas de manifestação mais intensas”, mas descobre ao mesmo tempo as leis da vida, precisamente na infinitude intensiva e aparente inesgotabilidade da obra que reproduz a vida. Essas são determinações de conteúdo, por certo, mas que se manifestam apenas como forma artística. Assim são determinações também da forma: trata-se, novamente, da conversão de conteúdo em forma e de forma em conteúdo que Hegel apresentava de maneira abstrata, e aqui adquirem contornos mais determinados e concretos. Lukács escreve:

Todas essas determinações parecem ser puras determinações de conteúdo. E o são efetivamente. Mas são ao mesmo tempo – e ainda primordialmente – determinações que se destacam e se fazem visíveis por meio da forma artística. São resultado da conversão de conteúdo em forma, e têm como resultado a conversão de forma em conteúdo. (AVO, p. 33)

Assim Lukács parte para o segundo momento daquele duplo problema que apresentamos acima: o papel da forma na concreção da obra artística. A fim de explicitar a função primordial da forma na figuração do concreto, e a conversão mútua e constante de forma e conteúdo na arte, nosso autor lança mão de dois exemplos literários. O primeiro é uma comparação entre duas peças de Gerhart Hauptmann, *Os tecelões*, sobre a greve dos tecelões da Silésia, e *Florian Geyer*, sobre a guerra dos camponeses. O segundo é uma breve análise de *O pai Goriot*, de Balzac.

Sobre *Os tecelões*, Lukács ressalta como principal qualidade e êxito artístico a criação da ilusão de que não estamos diante de alguns indivíduos, mas da “grande massa gris dos tecelões silesianos”, ou seja, “a plasmação da massa como massa”. Hauptmann alcança esse êxito pela figuração de apenas “10 ou 12 tecelões”, ou seja, não pela plasmação de uma grande quantidade de indivíduos, mas pela qualidade da *relação entre eles*, “que faz com que sua reunião se faça sentir como multidão, que confere à massa, à massa artisticamente plasmada, uma fisionomia artística e uma qualidade de

efeito próprios” (AVO, p. 34). Em *Florian Geyer*, ao contrário, o autor figura uma quantidade muito maior de indivíduos e os faz encarnar, como indivíduos particulares, de uma maneira excelente, mas ainda assim não logra criar o efeito de massa, precisamente porque não dá forma adequada à relação entre eles. Assim, no primeiro caso, o conteúdo (a condição de massa) se converte em forma e a forma artística, por conseguinte, se converte em conteúdo. No segundo caso, a forma inadequada das relações não encarna o conteúdo da condição de massa, de modo que a forma não se converte no conteúdo, e a essa peça não alcança o êxito artístico da outra. Percebe-se, pois, que a forma artística efetiva se afasta da imediatez do real e não a reproduz diretamente para realizar a figuração da objetividade real: a forma criada das relações, que não espelha a massa diretamente e não se observa tal e qual na realidade, converte-se no conteúdo da condição de massa de maneira muito mais exitosa do que aquela que busca aproximar-se do imediato, porque figura, de modo diretamente sensível, as relações *essenciais* que dão a *concreção* da massa. (Notamos que o concreto traduz e explica o significado da totalidade intensiva própria do artístico.)

Prosseguindo com seu outro exemplo, nosso autor afirma que aquela mútua conversão aparece com maior nitidez em “casos mais complicados”, e toma a “plasmação do típico” em *O pai Goriot*. Em suas palavras, nesse romance Balzac dá forma

às contradições da sociedade burguesa, às contradições internas necessárias que se mostram em qualquer instituição da sociedade burguesa, às diversas formas de os indivíduos rebelarem-se consciente ou inconscientemente contra suas formas de vida, que os escravizam e mutilam, mas de cuja base não logram, contudo, desprender-se. (AVO, p. 34)

Balzac dá forma a essas contradições fazendo com que em cada situação e personagem criados elas apareçam da maneira mais extrema. Os indivíduos possuem algum traço do “desamparo, da rebelião, do afã de domínio e da depravação” que é sempre levado às últimas conseqüências, sempre extremados. Também as situações em que se inserem “constituem – desde o ponto de vista isolado do conteúdo – uma acumulação extremamente improvável de explosões já pouco prováveis em si mesmas” (AVO, p. 35). Lukács acentua aqui a qualidade do *extremo* que caracteriza os personagens e as situações que vivem. O extremo em cada um dos protagonistas e nas diversas circunstâncias em que se inserem e às quais têm de responder se intensifica ainda mais na obra por compor-se não apenas de um desses casos, mas do conjunto de todos eles “já improváveis em si mesmos”. Nosso autor escreve:

Recorde-se tudo o que se junta aqui no curso da ação: a tragédia familiar definitiva dos Goriot, a tragédia amorosa de La Beauséant, o desmascaramento de Vautrin, a tragédia preparada por Vautrin na casa de Taillefer etc. (AVO, p. 35)

Mas todos os traços extremos dos personagens e situações são os *traços típicos das contradições capitalistas*. Essa é a condição para que a obra se componha como um retrato da sociedade burguesa em seu caráter essencialmente contraditório. Nosso autor continua: “E, sem embargo, ou melhor dizendo, precisamente por isso se converte esse romance em um quadro verdadeiro e típico da sociedade burguesa.”

O quadro amplo das contradições capitalistas se alcança nesse romance pela totalidade dos conflitos vividos pelo conjunto dos personagens e seus destinos. Essa noção do conjunto, da composição das relações entre as várias tragédias que se desenrolam no romance, é fundamental para conformação desse conteúdo. Não basta que cada uma das situações contenha como traços típicos os traços típicos das contradições capitalistas; isolados, diz o nosso autor, a improbabilidade e estranheza desses casos saltariam aos olhos. Lukács escreve:

A dissolução do efeito [de estranheza] tem lugar, antes, precisamente pela composição, precisamente pela relação dos casos extremos uns com os outros, por cuja relação *essa excêntrica extremidade dos casos se anula reciprocamente*. Se se isolar mentalmente do conjunto complexo da composição uma dessas catástrofes, obter-se-á um romancete fantástico-romântico e inverossímil. (AVO, p. 35, grifo nosso)

Se é assim, o que a composição e a relação das diversas catástrofes entre si tornam visível que anula o efeito de excentricidade, de estranheza artificiosa e, ao contrário, cria no todo um efeito verossímil e natural de parcela de vida retratada? Nosso autor esclarece:

Sem embargo, na relação de todos os casos extremos produzida pela composição de Balzac se põe em manifesto, devido exatamente à extremidade dos casos, à extremidade da plasmação até a linguagem, *o fundamento social comum*. /.../ Mediante a acumulação de casos extremos e sobre a base do reflexo justo das contradições sociais nas quais aqueles [os casos particulares], precisamente por seu caráter extremo, têm a sua raiz, produz-se uma atmosfera em que o extremo e inverossímil se elimina por si só, em que a partir dos casos e por meio deles a verdade social da sociedade capitalista se expõe a descoberto com uma brutalidade e uma totalidade impossíveis de perceber *e experimentar* de outra forma. (AVO, p. 35, grifos nossos)

Observamos, pois, que, a relação que Balzac estabelece entre os casos típicos e extremos na obra faz transparecer o seu fundamento social comum. A um tempo, esse conteúdo se transmuta em forma na obra, na conjunção dos casos, e a forma artística, justamente por isso, se converte em conteúdo, na “verdade social da sociedade capitalista”, que *experimentamos* – diferentemente do retrato científico dessa realidade – na medida em que a vivemos pelas vidas dos personagens.

A exacerbação das contradições capitalistas nos caracteres e situações vividas pelos personagens, bem como a relação estabelecida entre os vários casos no romance confere o quadro da sociedade capitalista na medida em que obedece à hierarquia objetiva das determinações da realidade. Aqui, embora Lukács não retome diretamente essa questão, vemos que a hierarquia se define por aquele partidarismo objetivo que todo grande escritor necessariamente segue no ato de criação, na medida em que confere um quadro verdadeiro da realidade. É interessante lembrar a carta de Engels sobre Balzac, em que ele ressalta o “triunfo do realismo” sobre a “falsa consciência”: ao condenar os efeitos desumanos do desenvolvimento capitalista, Balzac propõe o retorno à sociedade passada, mas ainda assim logra figurar *em seu retrato* as verdadeiras forças motrizes da realidade, uma vez que assume no ato de criação o partidarismo objetivo. Nosso autor conclui sobre a relação de forma e conteúdo:

Vemos que o conteúdo completo da obra de arte deve converter-se em forma para que seu verdadeiro conteúdo alcance eficácia artística. A forma não é outra coisa que a suprema abstração, a suprema modalidade da condensação do conteúdo e da agudização extrema de suas determinações; não é mais que o estabelecimento das proporções justas entre as diversas determinações e o estabelecimento da hierarquia da importância entre as diversas contradições da vida refletidas pela obra de arte. (AVO, pp. 35-6)

A conversão recíproca de forma e conteúdo e a conseguinte determinação da objetividade da forma artística se evidenciam com a maior nitidez, para o nosso autor, no *efeito* da obra de arte. Quanto mais perfeita essa conversão recíproca, mais “natural” é o efeito que a obra produz. O efeito natural, a “ausência de arte”, no sentido da ausência de artifício e do efeito artificial, significa que o que a obra transmite é uma parcela concentrada de vida, o reflexo potencializado do seu tempo, e portanto alcança a expressão exitosa da objetividade concreta de seu tempo. O êxito artístico depende, portanto, daquela mútua conversão, em que a objetividade do conteúdo se confunde com a objetividade da forma. Quando essa conversão não se realiza com sucesso, a dissociação de conteúdo e forma faz saltar aos olhos do receptor o caráter artificioso da forma, como escolha subjetiva e arbitrária do artista, que não emerge das necessidades de expressão da sua matéria objetiva. Os exemplos de Lukács do efeito natural da arte são os grandes clássicos como Homero, Cervantes e Shakespeare; da independência relativa de forma e conteúdo que gera um efeito artificial, nosso autor refere Corneille e Racine. Nas palavras do revolucionário húngaro:

Quanto menos “artificiosa” é uma obra de arte, quanto mais atua meramente como vida e natureza, tanto mais claramente põe a descoberto que ela é o reflexo concentrado de seu período, e que a forma só tem nela a função de conferir expressão a essa objetividade, a esse reflexo da vida, com a maior concreção e clareza das contradições que a agitam. E inversamente, toda forma que o espectador percebe como tal forma

produzirá necessariamente, precisamente porque conserva certa independência frente ao conteúdo, o sentimento de uma expressão subjetiva do autor, e não operará por completo como reflexo da coisa mesma. (AVO, p. 37)

Considerando que sua finalidade nesse texto é a determinação mais geral da forma e sua objetividade, Lukács se volta a alguns poucos temas mais específicos que envolvem a mútua conversão de forma e conteúdo. Entre as diversas categorias formais cuja análise mais detalhada extrapola a finalidade do escrito, Lukács ressalta a ação e a relação fundamental da temática com o gênero. O elemento da ação é escolhido antes de mais nada pela sua centralidade; mas também porque reflete com especial nitidez aquela conversão artística fundamental. É certo que, para Lukács,

Essa dialética de conteúdo e forma, de sua conversão recíproca de um na outra e vice-versa pode apreciar-se, sem dúvida, em todos os pontos da origem, construção e efeitos da obra de arte. (AVO, p. 37).

Contudo, nosso autor elege alguns aspectos e, entre eles o primeiro é a ação, identificado diretamente à fábula, para cujo exame retoma Aristóteles, como não poderia deixar de ser: “Também aqui só extrairemos um exemplo, o da ação, da fábula, que desde Aristóteles figura no centro da teoria da forma” (AVO, p. 36).

O ponto principal que Lukács pretende assinalar na discussão sobre a ação/fábula é o fato de que ela se constitui como uma exigência formal tanto na épica como no drama, mas não se restringe a tal: como exigência formal, converte-se também em uma exigência de conteúdo, ou, melhor dizendo, constitui uma exigência formal na medida em que supre uma necessidade relativa à expressão do conteúdo. Essa exigência a um tempo de forma e conteúdo consiste em que somente pela ação é possível figurar a dialética de ser e consciência na obra artística. Isto é, o indivíduo revela o seu ser ao agir; o discurso sobre si mesmo revela o que pensa de si, mas apenas a ação pode desnudar o que ele realmente é e, por conseguinte, a possível oposição entre a consciência que tem de si e o seu ser. Lukács escreve:

Se estudarmos essa exigência formal precisamente em sua abstração formal, chegamos à conclusão de que a dialética do ser e da consciência humanos só pode expressar-se por meio da ação; de que somente na medida em que o indivíduo atua é possível plasmar, em expressão suscetível de ser revivida, a oposição entre aquilo que é e aquilo que se imagina ser. (AVO, p. 36)

Sem recorrer à fábula, o escritor tem duas possibilidades: ou bem representa os personagens a partir da sua própria consciência subjetiva e, portanto, sem o contraponto objetivo que confere significado à perspectiva subjetiva dos personagens. Ou bem afirma a oposição entre a imaginação dos personagens sobre si e seu ser, mas não possibilita ao leitor experimentar de maneira sensível essa oposição: o leitor chega a

conhecê-la, mas apenas como asserção abstrata reportada, não pela experiência sensível da própria oposição viva, não pela vivência da coisa mesma.

Por essa razão, nosso autor conclui que a plasmação da objetividade na forma da fábula não é uma invenção dos estetas, mas antes a apreensão da prática artística dos grandes literatos desde a antiguidade. Nos termos do nosso autor:

Assim, a exigência quanto a plasmar o reflexo artístico da realidade em forma de fábula não foi de modo algum inventada engenhosamente pelos estetas, mas sim surgiu da prática – originalmente materialista e originalmente dialética – dos grandes literatos (sem prejuízo de sua filosofia freqüentemente idealista), e foi formulada e estabelecida como postulado formal pela estética, *sem que a forma postulada fosse reconhecida como o reflexo mais geral e abstrato de um fato fundamental da realidade objetiva.* (AVO, p. 36, grifo nosso)

Ou seja, a estética pôde apreender e reconhecer, a partir das realizações artísticas, a fábula como elemento necessário da arte, mas não compreendeu que essa exigência reflete um “fato fundamental da realidade objetiva, qual seja, que *o ser dos homens se realiza e revela na ação*”. A estética reconheceu a fábula/ação como postulado formal, mas não como exigência do conteúdo objetivo a ser plasmado na arte. Aqui, observamos como Lukács se aproxima, precisamente pela justa análise de uma categoria estética – e com base na concepção de que a arte é um reflexo objetivo da realidade – da concepção marxista da ação como momento essencial da existência humana objetiva. Contudo, não podemos deixar de notar que o tema não recebe desdobramentos, e que a ação não se insere como determinação central da própria relação de conteúdo e forma, mas sim é abordada como um elemento formal em que essa relação se explicita com muita nitidez.

Nosso autor observa também, em um breve parêntese (Cf. AVO, p. 37), a importância da fábula como meio de plasmação do *processo*. Como vimos em todos os textos apresentados até aqui, a arte é compreendida como expressão do processo de construção do mundo humano, objetivo e subjetivo, e não como cópia de um conjunto de dados e fatos mortos. A figuração do processo é crucial para que cumpra a sua missão primeira, o desvendamento do fetiche. Assim, aqui, Lukács evidencia que é pela fábula, que essa missão pode realizar-se – novamente porque cumpre desnudar o modo como o mundo humano se constrói pela ação humana.

Além da ação, nosso autor aborda a relação do tema com o gênero, assunto que desenvolverá na segunda metade da década, especialmente em *O romance histórico* (que não tomaremos como objeto de nosso trabalho), mas também em “O romance como epopéia burguesa”, não obstante centrado no desenvolvimento do gênero do

romance. Em “Arte e verdade objetiva”, Lukács assinala que o aparecimento histórico de uma nova temática suscita a criação de formas completamente novas:

Pode-se ver claramente no curso da investigação da história de determinadas formas particulares que a aparição e conquista de uma nova temática produz uma forma de leis formais internas essencialmente novas, desde a composição até a linguagem. (AVO, p. 37)

O exemplo que ele nos oferece, entre parênteses, é o surgimento do drama burguês no século XVIII em Diderot, Lessing e no jovem Schiller. A temática da vida burguesa que se desenrolava alcança uma nova forma de expressão no drama burguês, que rompe com as formas clássicas da tragédia e da comédia para abranger as questões próprias do novo tempo. Embora nosso ator não se estenda no assunto, podemos suscitar, como exemplo, um aspecto objetivo desse momento histórico que demandava uma nova forma de expressão da vida: a separação de vida pública e vida privada. Uma vez que os âmbitos público e privado da vida se apartam com os desenvolvimentos do capitalismo, o drama na era burguesa precisa abarcar a vida privada como lócus das ações humanas determinantes, e com isso precisa necessariamente romper com as formas clássicas, divididas entre o reflexo dos tipos elevados (vida diretamente pública) e dos tipos baixos. Assim, uma nova exigência histórica que à primeira vista se constitui como uma exigência de conteúdo converte-se necessariamente na exigência de uma nova forma. Nesse sentido, não há como deixar de lembrar a possibilidade aventada por Marx e Engels de um novo tipo trágico: o revolucionário prematuro, a tragédia de Munzer. É certo que os grandes revolucionários alemães não eram artistas e não criaram efetivamente essa nova forma trágica, mas a vislumbram como matéria oferecida pelo próprio desenvolvimento histórico, para cuja expressão exige-se uma nova forma. Aqui também se explicita um modo como as idéias estéticas de Marx e Engels incluem a objetividade da forma artística.

A historicidade dos gêneros artísticos, que acompanha as transformações históricas, não contradiz o fato de que cada gênero específico possui suas leis objetivas adequadas à expressão de matérias objetivas determinadas. Longe de pretender definir de maneira apriorística e normativa as matérias de cada gênero, Lukács lança mão de um exemplo para explicitar a necessária conjunção do gênero com a matéria para o êxito artístico de uma obra. Como resultado da autonomia entre o gênero escolhido e o tema da obra, nosso autor afirma que no romance *A obra* [L'oeuvre], Zola tomou a estrutura narrativa básica do conto de Balzac *A obra-prima desconhecida* [Le chef d'oeuvre inconnu] e a estendeu de modo a transformá-lo num romance. De acordo com

Lukács, a diferente escolha de gênero dos dois escritores é o que explica o fracasso artístico de um e o êxito do outro. O tema comum que buscam retratar é

A tragédia do artista moderno, a impossibilidade trágica de criar uma obra de arte clássica com os meios de expressão específicos da arte moderna, que não são mais que o reflexo do caráter específico da vida moderna e da ideologia dela resultante. (AVO, p. 39)

Balzac buscou retratar essa tragédia na forma do conto, da maneira concentrada que lhe permite dar forma a um problema único e decisivo, o fracasso de seu protagonista, seu suicídio e a destruição de sua obra. Contrasta-o apenas com outros dois personagens, dois tipos importantes de artistas menos conseqüentes, cujo fracasso, por essa razão, não se constitui como tragédia. O tema da tragédia do artista no mundo moderno se expressa numa ação curta e agitada de maneira adequada e profunda. Mas, para abordar esse tema num romance, a própria matéria retratada e a ação deveriam ser outras, adequadas ao gênero. O próprio Balzac procurou dar forma ao problema da degradação da arte no capitalismo em seu romance *As ilusões perdidas* [*Les illusions perdues*]. Ali, o tema alcança outras determinações, que apenas no romance podem ser expressas de maneira apropriada: ao abordar esse tema num romance, o escritor deve figurar “em ampla integridade o processo genético completo necessário de todos esses problemas artísticos a partir do ser social da vida moderna” (AVO, p. 39). Para tanto, conforme o nosso autor,

Cumpria escapar ao caráter de catástrofe, demasiado estreito e exíguo, da matéria do conto, ou seja, cumpria encontrar também uma matéria apropriada para converterem-se em ação viva as determinações que aqui devem ser plasmadas. (AVO, p. 39)

E é, ademais, o que Balzac realizou em *As ilusões perdidas*. Com efeito, o destino de seu protagonista não é trágico como o do conto, mas sim a história de sua degradação e subordinação às imposições mercadológicas do capitalismo, pela qual seu autor figura a degradação da própria literatura e dos ideais burgueses transformados em mercadoria. No ensaio dedicado à análise dessa obra-prima, “*Balzac: Les Illusions Perdues*”⁹⁵, de 1935, Lukács escreve:

Em quase todos os seus romances, Balzac retrata essa ascensão do capitalismo, a transformação do artesanato primitivo no capitalismo moderno, mostra como o vertiginoso aumento do capital monetário dessangra a cidade e o campo, como os tradicionais modelos e idéias sociais batem em retirada ante a marcha triunfal do capitalismo. No quadro desse processo, *As ilusões perdidas* são um poema tragicômico que trata da “capitalização do espírito”. O romance mostra como a literatura (e com ela toda ideologia) reduz-se a simples mercadoria, objeto de troca, e ilustrando a ocorrência da capitalização do espírito em todos os terrenos, insere a tragédia geral da geração pós-napoleônica num quadro social traçado com maior profundidade do que o fizera o maior contemporâneo de Balzac, que é Stendhal. (LUKÁCS, 1965, p. 97)

⁹⁵ In LUKÁCS, G. *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

Percebemos assim a diferença que existe entre a matéria do romance e do conto: o tema do obstáculo imposto à realização artística pelos desenvolvimentos capitalistas abrange diferentes matérias e ações no conto e no romance: no conto, a tragédia individual do artista numa ação concentrada; no romance, o processo de degradação da própria literatura num quadro amplo e múltiplo de relações e conexões, cuja ação se centra na figura (não trágica) do artista degradado e subsumido às relações de mercado.

O êxito artístico de Balzac nos dois gêneros reflete a adequação da matéria ao gênero, um dos aspectos da conversão recíproca de conteúdo e forma. Para Lukács, contudo, o mesmo não se pode afirmar da tentativa de Zola. A amplitude de relações e conexões próprias do romance deve emergir da matéria plasmada. A ação apresentada deve ser tal que exija a amplitude de conexões, de modo que elas nasçam da própria ação, e não se acrescentem como elementos alheios destinado a criar – artificialmente – um quadro social geral desvinculado da particularidade direta da obra. As determinações mais amplas do romance têm de traduzir-se em ação viva, confundir-se com a ação, com os elementos imediatamente sensíveis que o compõem, de modo que o conteúdo se converta em forma direta e sensível.⁹⁶

E essa conversão falta em Zola. Sem dúvida, ele introduziu ademais em sua exposição uma série de outros motivos para poder dar ao tema do conto a amplitude da forma do romance. No entanto, esses novos motivos (luta do artista com a sociedade, contraste entre o verdadeiro artista e o arrivista etc.) não provêm da dialética interna do tema originário do conto e permanecem, por conseguinte, também alheios um ao outro na execução, sem adaptar-se à ampla e múltipla conexão que forma o fundamento da plasmação do romance. (AVO, p. 39)

A inserção de temas e desenvolvimentos que não emergem dos personagens e da ação da obra configura um problema para o nosso autor. Seguindo Engels, Lukács assevera que as figuras e a fábula, uma vez criadas, guardam certa independência com relação à consciência do escritor. Isso porque, ao serem esboçados, personagens e trama apresentam uma dialética objetiva própria, que não pode ser desmentida ou deixada de lado pelo escritor. Em certo sentido, possuem uma vida própria. A fim de exemplificar essa determinação da literatura, nosso autor refere aos comentários de Engels acerca de Balzac:

Ainda que tenham se originado no cérebro do artista, apresentam sua dialética própria, que o poeta deve reforçar e conduzir até o fim. Engels manifestou de modo muito claro

⁹⁶ Em toda essa argumentação, vemos que a ação, como fábula, ocupa um lugar central como categoria formal (tanto do romance como do conto). Embora não receba desdobramentos, vemos que Lukács a aborda de maneira significativa o tema da ação quando trata das obras de maneira mais próxima. Mais uma vez, isso mostra que, quando se aproxima do objeto literário, ele inclui essa determinação essencial que não ocupa uma posição central em sua argumentação mais geral.

esta vida objetiva própria das figuras de Balzac e seus destinos, demonstrando que a dialética do mundo plasmado por Balzac conduziu-o como autor a consequências diversas daquelas que constituíam do fundamento de sua concepção consciente do mundo. (AVO, p. 40)

Trata-se de uma determinação própria da arte que propicia o “triunfo do realismo” sobre os limites da consciência do escritor. Mas Lukács acrescenta que há exemplos do contrário, em que o subjetivismo do autor acaba por anular a grandeza da projeção inicial da obra. Nosso autor menciona *Maria Stuart* de Schiller, em que seu autor “deforma por motivos kantiano-morais o grande contraste objetivo, projetado por ele mesmo, entre Isabel e Maria Stuart (a luta da Reforma e da Contra-reforma)”, e observa a crítica de Gorki a Dostoiévski, segundo a qual este chega a “caluniar seus próprios personagens”.

Se nessas produções artísticas o subjetivismo se impõe em certa medida à dialética objetiva da criação artística, na teoria estética burguesa a objetividade da forma é com frequência mistificada no sentido do idealismo e do subjetivismo. Conforme o nosso autor, a consideração da forma encontra no interior da estética burguesa o limite próprio do pensamento dessa classe. Assim, Schiller, por exemplo, embora afirme corretamente que a forma se afasta da matéria imediata, acaba por atribuir-lhe uma independência exagerada e por conduzi-la à subjetivação. Em virtude de seu idealismo inerente, e a despeito do impulso inicial de desprender a forma do imediato, a teoria burguesa da arte a concebe de maneira mística. Mais uma vez, essa concepção teórica da forma permanece com frequência aquém das realizações artísticas e mesmo dos apontamentos dos artistas a respeito de sua produção. Como Lukács já indicou, a generalização filosófica da questão do reflexo artístico e da forma, no escopo do pensamento burguês, deve sempre recair no idealismo. Nosso autor escreve:

As notas dos artistas do passado nos brindam com um material quase inesgotável, cujo estudo nem sequer começou a ser empreendido até o presente. A estética burguesa pouco podia fazer com esse material, porque ali onde reconhecia a objetividade das formas, só podia concebê-la, contudo, de modo místico, e acabava por converter, por conseguinte, a objetividade da forma em uma mística estéril da forma. (AVO, p. 38)

A consideração sobre dialética objetiva da forma que Lukács descobre aqui com base na teoria marxista-leninista do reflexo procura desvendar a tessitura própria da criação artística, que pertence em comum às realizações de toda a história da humanidade – e procura fazer jus às criações artísticas burguesas que os seus ideólogos não puderam explicar. Não significa, entretanto, uma redução normativa, “formal”, ou um modelo fixo e abstrato. Ao contrário, Lukács prossegue para afirmar o caráter *histórico* da dialética objetiva da forma: precisamente por sua *objetividade*, essa

dialética abrange como determinação essencial a historicidade. Nos termos do revolucionário húngaro:

Mas essa dialética objetiva da forma é, devido precisamente à sua objetividade, uma dialética *histórica*. A exageração idealista da forma se revela da maneira mais clara no fato precisamente de que faz das formas não apenas entidades místicas independentes, mas também “eternas”. Essa desistorização da forma deve despojá-la de toda concreção e de toda dialética. A forma se converte assim em um modelo inflexível, em um paradigma enrijecido que cumpre imitar de modo mecânico e sem vida. (AVO, p. 40)

Nosso autor retoma a crítica de Lessing aos escritores clássicos franceses que se pretendem discípulos de Aristóteles e reproduzem mecanicamente em suas peças os princípios da tragédia expostos na *Poética*. Com isso, compreendem o texto aristotélico como uma tábua de normas a serem copiadas e negligenciam, assim, o sentido profundo que perpassa a concepção ali apresentada. Podemos mencionar como momentos desse sentido profundo o entendimento da tragédia como imitação da *vida*, a definição do caráter e do destino pela *ação*, que portanto constitui-se como elemento central. Como imitação da vida, a forma trágica deve necessariamente modificar-se na história, precisamente porque é expressão objetiva da vida, sem abandonar, contudo, a herança verdadeira de Aristóteles, o caráter universal de sua estética. A herança de Aristóteles não reside, portanto, na normatividade – aliás alheia à sua concepção – mas nas “leis mais profundas do drama”, que não são independentes do seu objeto, da vida, mas emergem dela. Como criação artística que cumpre essas determinações mais profundas do drama e toma para si a *herança viva* de Aristóteles, Lessing refere a Shakespeare, que talvez nem tenha conhecido o texto aristotélico. Vale citar a passagem em que nosso autor resgata essa consideração de Lessing:

Lessing, por exemplo, reconheceu com grande clareza as verdades profundas da poética de Aristóteles como expressão de determinadas leis da tragédia. Mas viu ao mesmo tempo claramente que o que importa é a essência viva, a aplicação sempre nova e modificada dessas leis, e não a sua observação mecânica. Expõe, pois, de forma viva e conseqüente que Shakespeare, que não se atém em exterioridade alguma a Aristóteles, que talvez nem sequer conheceu Aristóteles, cumpre integralmente essas leis, que segundo Lessing são as mais profundas do drama, de modo sempre novo, ao passo que os discípulos dogmáticos servis das palavras de Aristóteles, os clássicos franceses, passam inadvertidamente por alto precisamente os problemas essenciais, a herança viva de Aristóteles. (AVO, p. 40)

Nosso autor afirma que, não obstante as apreciações acertadas dos pensadores burgueses, apenas mediante a dialética materialista foi possível fazer uma “formulação histórico-dialética, histórico-sistemática” da forma, da dialética objetiva de forma e conteúdo na arte e sua historicidade inerente. O desenvolvimento dessa formulação, a “concretização do princípio da objetividade na forma artística”, que encontra aqui uma de suas primeiras expressões, deve dar-se “em luta permanente contra as correntes

burguesas da estética hoje imperantes e contra sua influência sobre nossos estéticos” (AVO, p. 42) Um dos efeitos que o nosso autor salienta das tendências de subjetivação da arte, que acarretam a separação e o mútuo isolamento de forma e conteúdo, e incluem os mais diversos formatos, é a equiparação de forma e técnica. É possível encontrar essa identificação tanto nas correntes burguesas para as quais a estética é uma tecnologia da forma, como também nas tendências que examinamos neste trabalho, para as quais as técnicas são independentes da matéria que se pretende configurar. No contexto da discussão sobre exacerbação unilateral da importância da técnica, aparece a última referência a Aristóteles neste texto e, não por acaso, vinculada à posição central da ação. À “decomposição e enrijecimento das formas artísticas”, paralelos à “perda do sentido dos problemas próprios da plasmação artística”, Lukács opõe a justa hierarquização dos problemas estéticos na concepção dos estetas antigos. Escreve: “Já Aristóteles disse que o artista deve mostrar a sua força mais na ação do que nos versos” (AVO, pp. 44-5).

Também Marx e Engels demonstram o desdém pela elevação desproporcional do problema da técnica. Nosso autor retoma a condescendência dos grandes revolucionários alemães para com os maus versos de Lassalle no *Sickingen*; como vimos, dirigem sua crítica ao malogro artístico de sua obra, quer dizer, ao fato de não configurar concretamente as verdadeiras forças motrizes da realidade, mas não à qualidade dos versos. Ao contrário, consideram meritória a sua tentativa de aproximar-se de problemas objetiva e esteticamente fundamentais, que é afinal o que mais importa. Nos termos de Lukács:

E resulta muito interessante observar que a antipatia depreciativa de Marx e Engels pelos “pequenos excrementos engenhosos” (Engels) dos virtuosos da forma contemporânea e vazios de conteúdo, dos “mestres ociosos da técnica”, chegue ao ponto de tratarem com condescendência os maus versos do *Sickingen* de Lassalle, porque ele havia se proposto nessa tragédia a tentativa – fracassada, sem dúvida, e assim considerada por eles – de avançar aos verdadeiros e profundos problemas da forma do drama. Essa tentativa, elogiou-a o próprio Marx, que como as suas relações com Heine evidenciam, penetrara tão profundamente não apenas nos problemas essenciais da arte, mas também nos detalhes técnicos da técnica artística, que estava em condições de dar conselhos técnicos concretos a Heine para a melhora de suas poesias. (AVO, p. 45)

Vimos como em Marx e Engels os problemas de forma são sempre pensados nos termos da matéria configurada, e esse conteúdo só se define como forma; e como a sua penetração nessa relação artística fundamental é profunda, não apenas na sua crítica a Lassalle, mas especialmente na proposição de um novo tipo trágico.

Nessas questões, Lukács se aproxima de seu pensamento estético. Desenvolve parâmetros que observamos nos escritos de Marx e Engels: a objetividade do reflexo

artístico, em termos do conteúdo e da forma, que mantém uma relação conformação recíproca; a exigência da totalidade intensiva, do restabelecimento do concreto, que apenas se pode expressar pela figuração do típico, entendido como a mútua superação da unilateralidade do casual e do necessário, num conjunto coerente de relações que compõem o mundo fechado da obra de arte. Todas essas determinações positivas da arte significam apreensões que serão cada vez mais aprofundadas por Lukács, no seu processo de aquisição da teoria do realismo. Embora a sua concepção estética aqui apresentada em termos filosóficos gerais não inclua a tematização da ação como determinação central, percebemos que na proximidade com o objeto estético essa questão não pode deixar de emergir – e emerge como categoria artística fundamental. Observamos também que, na concepção estética, o traço gnosiológico da teoria do conhecimento fundada em Lênin, bem como a concepção da dialética no sentido hegeliano não desempenham papel determinante. Ao contrário, nosso autor segue a sua tendência ao concreto. Mas a consideração incompleta da práxis, paralela ao fato de que a ação não constitui o cerne da discussão estética atestam que a sua concepção está em processo.

4. Arte “nova”, decadência ideológica e a defesa da herança literária da burguesia em ascensão

Em todas as discussões desse período de sua produção que procuramos abordar na dissertação, Lukács se volta às múltiplas determinações da relação orgânica de forma e conteúdo sempre fundada na objetividade do reflexo artístico. Em suas formulações, a esse respeito, segue de perto as concepções de Marx, Engels e Lênin. Procura desvendar a influência da subjetivação da arte própria do pensamento burguês de decadência nas tendências artísticas aparentemente revolucionárias e “novas”, para as quais a arte tem a função de se constituir como propaganda direta do socialismo. Elegemos neste trabalho a sua crítica aos romances de reportagem, cujo entendimento estético mais geral se identifica também à concepção fundante do teatro épico de Brecht. Na réplica à resposta de Ottwalt à sua crítica, denominada “Da necessidade, virtude”, nosso autor apresenta essa concepção comum e se volta a temas que permearão sua obra até a plena maturidade: a questão da herança literária e a decadência ideológica, bem como a defesa vazia do “novo”.

A resposta de Ottwalt explicita com nitidez as posições que nosso autor já descobrira pelo exame de seu romance. Afirma claramente que, para ele, a literatura deve entrar em ação quando os panfletos e o porta-a-porta não funcionaram!:

Ele toma a literatura como uma espécie de força de reserva, a ser disposta “no momento da luta de classes em que os panfletos falham, a agitação de porta-em-porta não é adequada e deve-se levar em conta exigências psicológicas particulares”. (RF, p. 65)

Essa concepção de Ottwalt fala por si. Mas, vale perseguir ainda a argumentação lukácsiana porque nosso autor a identifica não apenas com Sinclair, mas também com Brecht. Novamente, reiteramos o que, no central, já ficou exposto acerca dos limites da literatura de “tendência”. Assim, Lukács afirma que a oposição entre figuração e “funcionalidade” da literatura na luta de classes é falsa e redutora da sua verdadeira função, porque, sem entender o sentido profundo da propaganda que o desvendamento do fetiche realiza, limita a propaganda ao plano mais imediato da luta de classes. Mais uma vez, nosso autor assevera que, quanto mais elevado o nível teórico de entendimento e o nível literário de retrato das tendências reais em desenvolvimento, mais proveito terá para a agitação e, ao contrário, a restrição unilateral e “praticista” à agitação, na verdade, reduz o nível da própria agitação e enfraquece seu poder de penetração. Além disso, partindo da perspectiva unilateral da agitação imediata, Ottwalt despreza o prazer artístico como um “conceito burguês antiquado”, chegando mesmo a afirmar que o leitor das obras centradas na figuração se torna um *consumidor hedonista*:

“O objetivo dessas obras é a figuração, a busca por uma obra de arte fechada que é satisfeita e completa em si mesma, e diante da qual o leitor é automaticamente transformado num consumidor hedonista, que não extrai conclusões e se satisfaz com o que lhe é dado, com o estímulo emocional e a piedosa satisfação de ter lido um bom livro.” (RF, p. 65, passagem da resposta de Ottwalt)

No mesmo sentido da “nova escola”, que repudia a figuração artística como antiquada e burguesa, segue o raciocínio de Brecht. Embora sem atacar o prazer artístico, opõe a passividade do espectador do velho teatro, que lhe oferece sentimentos e experiências, e a necessidade de tomar posição diante do novo teatro. Lukács escreve:

Isso expressa exatamente a oposição que Bert Brecht faz entre o velho e o novo teatro. O velho teatro “oferece ao espectador sentimentos e uma experiência, o espectador é levado a identificar-se com os personagens”, ao passo que o novo teatro “o obriga a tomar decisões” e apresenta uma “visão de mundo”, de modo que o espectador é “confrontado”. Em outras palavras, a “nova” arte significa um rompimento radical com a velha arte. Pois na velha arte, “as percepções são preservadas” (Brecht), “somente conclusões estéticas se extraem numa realidade literária, e não conclusões práticas” (Ottwalt); “Podemos chamar a obra desse homem (Balzac) de propaganda?” (Upton Sinclair), etc. (RF, p. 66)

No entanto, nosso autor evidencia que, por mais revolucionárias na intenção, essas concepções vão diretamente contra as posições de Marx, Engels e Lênin. E isso

não apenas na questão central da figuração artística, como vimos nas discussões do *Sickingen* e em “Arte e verdade objetiva”, mas nos dois aspectos abordados aqui: a importância do prazer artístico e a validade das obras de épocas anteriores. Mais uma vez, vale citar os termos bem-humorados do pensador húngaro:

Marx, a quem nem mesmo Ottwalt consideraria um esteta unilateral, ou um teórico divorciado da luta de classes, avançou ao ponto de investigar os efeitos de obras de arte criadas em períodos bastante remotos. Até mesmo se preocupou – imagine isso! – com Homero. E procurou desvendar as razões pelas quais “elas ainda proporcionam gozo artístico e em certo sentido permanecem como norma e como modelo inalcançáveis” (*Grundrisse*). Essa é seguramente uma visão muito herética da parte de Marx. Ele era certamente um “bárbaro” – o que Lênin também se confessou, em suas conversas com Clara Zetkin – incapaz de acompanhar a “nova arte”. E não é piada. Pois Marx, Engels e Lênin falaram reiteradamente de prazer artístico, ao passo que a “nova escola” o vê como um conceito burguês e completamente antiquado. (*RF*, p. 65)

Também em “Arte e verdade objetiva” encontramos uma referência a essa crítica de Lênin ao enaltecimento do “novo” nas conversas com Clara Zetkin. Ali, nosso autor cita a passagem completa:

“Por que adorar o novo como a um deus – pergunta Lênin – algo que cumpre obedecer simplesmente porque é ‘o novo’? Isso é absurdo e puro absurdo. Ademais, nisso está também em jogo muita hipocrisia artística convencional e muito respeito pela moda artística do ocidente. Sem dúvida, inconsciente. Somos bons revolucionários, mas nos consideramos obrigados a demonstrar que estamos à altura da cultura contemporânea. Tenho de minha parte o valor de mostrar-se como bárbaro”. (*AVO*, p. 46)

Em “Reportagem ou figuração?”, nosso autor argumenta que os defensores dessa “arte nova” antônima da figuração assimila o prazer artístico à não-ação revolucionária. Essa equiparação provém da identificação da burguesia atual, “que se tornou uma classe completamente parasitária”, com todas as outras classes anteriores, “desde os cidadãos da pólis ateniense até os burgueses puritanos da revolução inglesa ou os jacobinos da revolução francesa”. Apenas essa identificação justifica a afirmação de que os escritores dessas classes, que sempre trabalharam com a *figuração genuína*, “proporcionavam ‘prazer artístico’ ao preço de desviá-los da ação e levá-los à indolência sensual” (*RF*, p. 66). Esse ponto de partida a-histórico está em vinculação estreita com o imediatismo de sua visão, no duplo sentido da visão presa aos fatos imediatos e da arte como agitação no momento imediato da luta de classes. Nesse sentido, a posição anti-figuração é, para Lukács, uma posição anti-dialética. Essa perspectiva se explicita na posição de Ottwalt acerca da herança literária. Nosso autor cita uma passagem da resposta que o escritor lhe dirigiu:

“A questão da “herança”, por exemplo, está longe de desempenhar o mesmo papel no nosso caso que desempenha na União Soviética. A razão disso é simplesmente que aquilo que temos de “herdar” está por enquanto ainda vivo; que nos erguemos contra os ideólogos burgueses do classicismo e da humanidade na luta diária, não como “herança” morta, mas como elementos vivos da reação.” (*RF*, p. 68)

Ottwalt almeja argumentar com isso que a “herança” literária na Alemanha ainda é viva, e se impõe como força de reação, uma vez que a burguesia não morreu: por conseguinte, toda manifestação da consciência burguesa deve ser combatida como uma força de reação e, igualmente no caso da literatura, cumpre romper radicalmente com a sua forma. Por essa razão, defende a produção de uma literatura e cultura inteiramente novas, “proletárias”. O mesmo não se verifica no caso da União Soviética, onde o proletariado pode apropriar-se da herança de uma classe já morta e retrabalhá-la para si. Nesse sentido, Ottwalt equipara a produção da burguesia em todos os períodos, e considera que a herança dessa classe em geral só poderá ser apropriada quando ela estiver definitivamente vencida.

Lukács defende que não há diferença entre a Alemanha e a União Soviética porque a herança a ser apropriada e continuada pelo proletariado não é a herança da burguesia em geral, inclusive a atual: é a herança da burguesia progressista, que já há muito está morta no mundo inteiro. Esta deve ser “desinvertida” dialeticamente e retrabalhada. E apenas o proletariado está em posição de tomar e levar adiante as realizações da burguesia progressista por meio dessa “desinversão” dialética. Para o nosso autor, não é contra as realizações da burguesia progressista que a luta deve ser dirigida, mas contra o pensamento da burguesia decadente.

Ottwalt não percebe essa distinção, na medida em que identifica toda a produção literária da burguesia progressista, que trabalhava com a figuração genuína, com as produções da burguesia decadente, que desfigura o retrato no sentido subjetivista e psicologista. Isso se evidencia na sua equiparação de Tolstoi e Jacob Wassermann, “um genuíno retratista, que desenvolve a consciência de seus personagens a partir de seu ser, com um idealista subjetivo, para quem a consciência efetivamente determina o ser” (RF, p. 72). Lukács reproduz o modo como o escritor apresenta a questão. Para ele, os trabalhadores buscam apreender a realidade da maneira mais concreta possível, de modo que, entre o “fato” e a “figuração literária”, é preciso optar pelo “fato”, por necessidade prática. No entanto, essa alternativa entre fato e retrato literário é falsa: ao tratar das opções, o que ele quer dizer é a alternativa entre *fato* e *psicologia*. Ou seja, quando Ottwalt se dirige contra a figuração, está na verdade argumentando contra o psicologismo. Lukács toma uma afirmação de Tretiakov para argumentar que essa indiferenciação não provém de um erro casual, mas sim constitui um “dogma” da tendência à qual Ottwalt se afilia:

E mesmo essa confusão não é acidental, mas antes um dogma (não professado, provavelmente inconsciente) da tendência à qual Ottwalt pertence. Tretiakov, por exemplo, que decerto está apto para falar aqui, diz ironicamente no curso de uma polêmica: “O que se valoriza em um escritor é a sua capacidade de ‘enxergar os corações das pessoas’” (isto, é psicologia!), “mas não seu conhecimento no campo da teoria e da prática coletiva” (isto é, o fato de Ottwalt). (RF, p. 72)

A psicologia é identificada sem mais à figuração, de modo que entre as alternativas que esses escritores se colocam não se encontra a opção artística que se deriva do materialismo dialético: vimos já por toda a argumentação de “Arte e verdade objetiva”, que essa opção é a “figuração materialista dialética” (RF) da realidade. Nesse texto, a discussão é retomada no mesmo sentido: por um lado, Lukács reconhece a legitimidade do impulso de oposição à idéia burguesa da “arte pela arte”. Contudo, por outro lado, nosso autor verifica que esse impulso passa a se dirigir contra o “reflexo dialético” da objetividade pelas formas específicas, verdadeiramente artísticas, da arte; ou seja, os artistas e teóricos da arte de tendência acabam por identificar a “arte pela arte” com a verdadeira plasmação artística *em sua riqueza de determinações* – por identificarem a arte burguesa clássica àquele formalismo próprio da sua degeneração como classe. Da oposição à plasmação artística emerge uma forma de arte que se atém à agitação direta e toma como matéria a imediatividade cotidiana dos fatos. Nos termos do nosso autor:

A antipatia nascida em si mesma de um instinto justo contra o caráter burguês de determinadas formas de arte e suas teorias se converte com muita freqüência, nesse terreno, em uma luta contra a forma artística verdadeira, contra o reflexo dialético da realidade em toda a riqueza de suas determinações pelas formas específicas da arte. A antipatia, em mesma justificada, contra o formalismo corrompido de *l’art pour l’art* burguesa se converte com freqüência em uma luta contra o específico da plasmação artística em geral. Produz-se com muita freqüência a tendência de rebaixar a arte ao nível de uma agitação cotidiana direta. (AVO, p. 48)

Esse rebaixamento significa uma *vulgarização* do partidarismo presente na concepção marxista-leninista da arte. Ali, como vimos, o partidarismo emerge do reflexo objetivo e *objetivamente artístico* da realidade, no sentido que emerge do “mundo criado” e único da obra de arte. A recusa da figuração e a degeneração do partidarismo em propaganda direta mantêm um vínculo inseparável. A forma artística que resulta dessa vulgarização é, também no texto de 1934, entendida como uma colagem de reproduções fotográficas extraídas da vida cotidiana, que não expressam, mas sim se separam da concepção geral defendida pelo escritor. Essa concepção geral, uma vez que não emerge objetivamente da matéria retratada, só pode surgir como posição subjetiva. Lukács escreve:

Uma dessas tendências é a simplificação vulgarizante do partidarismo marxista-leninista da arte, a transformação da tendência que segundo Engels deve surgir organicamente do reflexo objetivamente artístico da realidade em uma prescrição “montada” sobre a reprodução fotográfica de fenômenos cotidianos. Trata-se, pois, de uma ideologia da “vulgarização” do objetivismo mecanicista, no qual, em virtude de suas limitações, que já conhecemos, deve converter-se inevitavelmente em subjetivismo. (*AVO*, p. 48)

É significativo que encontremos já em “Reportagem ou figuração?” a citação de uma passagem de Lênin que Lukács desenvolve em *AVO*, e que já referimos acima, na qual lemos que as afirmações extraídas diretamente dos fatos são menos verdadeiras do que as abstrações corretas (exemplo da categoria do valor, em oposição àquelas extraídas da economia diária, como o “preço do trabalho”). Nesse sentido, Ottwalt se coloca uma falsa alternativa:

Uma vez que a figuração materialista dialética escapa completamente à alternativa de Ottwalt, ele pode celebrar um triunfo fácil, e um tanto prematuro. A resposta à sua alternativa só pode ser: nem um nem outro; *tertium datur*: há ainda uma terceira possibilidade! (*RF*, p. 72)

A concepção que desconsidera a distinção entre o pensamento da burguesia progressista e da burguesia decadente não percebe o materialismo espontâneo, o caráter de figuração genuína dos nexos causais objetivos (*AVO*) das produções literárias do período ascendente da burguesia, porque de fato não apreende o sentido profundo do materialismo dialético (*RF*). Assim debilmente fundamentada e sem apontar contra o inimigo efetivamente vivo – o ideário nefasto da burguesia decadente – a concepção de uma cultura completamente nova (nos moldes da proleto-cultura) se verifica vulnerável justamente às tendências desse ideário, que acabam por dominá-la.

Ora, as produções literárias do período da burguesia decadente se desenvolvem numa ruptura gradual com o materialismo espontâneo e o humanismo presente nos grandes ideólogos e literatos da burguesia ascendente. Lukács parte do fato de que as condições econômicas e políticas das classes e lutas de classe, em termos concretos, estão em constante transformação, o que faz com que toda classe seja obrigada a transformar a consciência de seus membros e dos membros da classe que ela influencia. Os interesses de classe fundamentais podem permanecer os mesmos e sustentarem-se por épocas inteiras, mas passam por modificações, ou têm de ser sustentados de maneira diversa. Nosso autor escreve:

Os interesses fundamentais de classe certamente se mantiveram os mesmos; com efeito, há interesses que se sustentam por épocas inteiras. Mas, por um lado, esses mesmos interesses passaram por modificações substanciais, enquanto, por outro lado, os mesmos interesses têm de ser perseguidos de uma maneira diferente, dado que as circunstâncias se alteraram. Para que a consciência da burguesia atual seja “conservada”, ela tem de ser continuamente modificada; naturalmente, de um modo tal que o tipo, conteúdo, direção e rapidez da mudança correspondam à mudança de um desenvolvimento da classe que é

genuinamente “conservadora”, isto é, que busca preservar a exploração capitalista com diferentes meios para adequar-se às transformações das condições. (RF, p. 67)

O exemplo que Lukács oferece aqui é o da mudança de ideologia do Partido de Centro e do Partido Nacional alemão antes e depois da guerra. Quer dizer, períodos posteriores à tomada de poder político da burguesia, e que ainda assim sofrem transformações em suas ideologias pelas mudanças nas lutas de classes. Se tomarmos o período da burguesia ascendente em comparação com a burguesia do pós-guerra, por exemplo, então os interesses e a ideologia concomitante assumem formas radicalmente diversas. O tema da decadência ideológica da burguesia preservará a centralidade em toda a década de 1930, e receberá tratamento detalhado, com base em Marx, em “Marx e o problema da decadência ideológica”, de 1938. Ali, a diferença radical, a verdadeira *oposição* dos pensamentos da burguesia progressista e ascendente segue as análises de Marx e avança aos períodos posteriores à vida do grande revolucionário alemão. As consequências específicas e diferentes para os vários campos da produção ideal – arte, ciências naturais, sociais e filosofia – são examinados em pormenor. Aqui encontramos em germe algumas dessas considerações, e também alguns problemas que depois serão superados, como a ênfase simplista na “desinversão” materialista das concepções hegelianas.

Na segunda parte de RF, “Da necessidade, virtude”, Lukács pretende salientar que o interesse fundamental de classe – conservadora por sua própria natureza – de manutenção da exploração capitalista se mantém, mas toma formas diversas conforme seu desenvolvimento. Nesse respeito, ele afirma:

Se o Camarada Ottwalt acha isso paradoxal, eu lhe pediria antes de mais nada que estudasse a questão da dialética de repouso e movimento nos escritos de Hegel, Marx, Engels e Lênin, e então verificasse historicamente que a “manutenção” de um dado estado de coisas dificilmente significa uma conservação rígida, ou uma “restauração”, o restabelecimento inalterado daquilo que é restaurado. (RF, p. 67)

As novas formas tomadas pelos interesses e produções ideais da burguesia ao longo de seu desenvolvimento são incorporadas pela consciência dos membros da classe *e dos membros da classe que ela influencia*.⁹⁷ Essa “herança”, isto é, a influência das concepções burguesas (da decadência) na consciência dos membros da classe trabalhadora, é “assumida de maneira inconsciente” e “muito maior do que em geral se

⁹⁷ Nosso autor argumenta aqui que o ideário da burguesia decadente pode inserir-se sub-repticiamente nas produções intelectuais e artísticas mesmo daqueles que assumem a perspectiva política ou partidária do proletariado. Essa idéia será retomada, como dissemos, em “Marx e o problema da decadência ideológica” (1938). Brecht procurará refutar essa idéia quando de sua contraposição, nos “Diários de trabalho” (a sua objeção não foi publicada na época), a alguns pontos expostos no texto de 1938.

acredita” (RF, p. 69). Em “Arte e verdade objetiva”, Lukács argumenta que essa influência, os “resíduos da ideologia capitalista”, se faz sentir também na “nossa ideologia”, e que não se detiveram “na fronteira da União Soviética”. Ao contrário, misturam-se às concepções emergentes de maneira complexa, e figuram nas concepções artísticas e teóricas não apenas como influência do ocidente, mas nascidas da evolução social objetiva e subjetiva no interior da União Soviética:⁹⁸

Quem tiver lido cuidadosamente nossa análise das tendências subjetivistas na estética da burguesia em decadência terá visto que essas tendências não se detiveram de modo algum nas fronteiras da União Soviética. Sua penetração em nossa ideologia tampouco pode ser mera consequência, por outro lado, do isolamento capitalista, mas sim devem ter ao mesmo tempo raízes nos fatores objetivos e subjetivos de nossa própria evolução (sobretudo nos últimos). Esses resíduos ideológicos burgueses não dissipados ainda não costumam em geral aparecer como tais, com caráter independente, mas sim se apresentam mesclados do modo mais diverso e complicado com novas tendências evolutivas em gestação. (AVO, p. 48)

Uma vez que o trabalho de desvendamentos dessas influências demandaria “uma investigação marxista da literatura, teoria literária e filosofia dos últimos cinquenta ou sessenta anos, de que ainda não temos sequer o começo”, Lukács se propõe a apresentar, em “Reportagem ou figuração?”, um breve histórico das consequências estéticas da influência do pensamento burguês de decadência, restrito a alguns pontos que importam diretamente à teoria *anti-figuração* na Alemanha.

A perspectiva anti-figuração é historicamente suscitada, de início, nos escritos teóricos de Zola. Aparece apenas do ponto de vista do conteúdo social e da maneira indecisa que corresponde à situação menos desenvolvida de sua época. Assim, como uma teoria que reflete um período de transição, por um lado a teoria do romance experimental já contém certos elementos da forma da reportagem em oposição à figuração; mas, por outro lado, procura preservar a continuidade com a herança *realista* da figuração, da qual Lukács menciona como exemplos Balzac e Diderot, e apreende a sua própria produção como desenvolvimento dessa herança. Assim, nosso autor concebe aqui a obra artística e teórica de Zola como contendo já alguns traços do método jornalístico exemplificado por Ottwalt e Upton Sinclair, que, contudo, condenam absolutamente a figuração, o que muito os afasta de Zola. O nascimento dessa tendência é paralelo ao aparecimento da tendência de transformação subjetivista do realismo. Esta também tem início na França com Flaubert, Goncourt e Maupassant,

⁹⁸ Talvez seja desnecessário salientar que, aqui, Lukács analisa criticamente o processo de desenvolvimento da sociabilidade soviética, como raiz social cujos limites levaram à produção de uma forma artística problemática. Ao lado de sua defesa anti-sectária do valor artístico de produções de toda a história da humanidade, essa aproximação demonstra como são infundadas as identificações de Lukács ao stalinismo. É suficiente para reiterar também o caráter protocolar das citações de Stalin nesse texto.

que não obstante ainda mantêm fortes vínculos com o realismo, assumindo um caráter de “fenômeno de transição”. Ambas as correntes da transformação do realismo são acentuadas unilateralmente nos sentidos objetivista e subjetivista, respectivamente com os romances de reportagem e com os romances psicologistas (exemplificados por Bourget e Huysmans).

Nosso autor entende o aparecimento dessas duas tendências, que não se apresentavam no “realismo do período ascendente da burguesia” como uma divisão do realismo. Essa é a outra menção ao realismo que aparece em “Reportagem ou figuração?”, além daquelas que emergem pela pena de Engels e que procuramos apontar ao longo do capítulo. Vemos que o realismo é aqui identificado às obras do período ascendente da burguesia – como Balzac e Diderot – e que as produções artísticas que surgem da divisão do realismo seguem a linha anti-figuração. (Aqui, Lukács ainda não menciona o anti-realismo, ou a defesa do realismo como perspectiva artística mais geral, mas apenas com relação a esse período específico da história. No entanto, vemos que a figuração como elemento central dessas obras realistas embasa as suas críticas. De fato, a figuração se manterá como um traço significativo da teoria do realismo.)

Para além dessas tendências apresentadas aqui em termos muito gerais, enfocadas do ponto de vista do conteúdo – particularmente o seu “aspecto de crítica social”, pelo qual vemos que Lukács enxerga a crítica social como um dos aspectos da tendência literária objetivista que compreende uma das correntes da decadência burguesa – nosso autor considera que se deve voltar também à forma. Nesse respeito, Lukács estabelece uma linha que passa pelo expressionismo e pelo Novo Objetivismo (*Neue Sachlichkeit*) e alcança a corrente dos escritores aqui tratados, Ottwalt, Sinclair e Brecht. Apresenta brevemente a teoria de Wilhelm Worringer, que mais tarde se tornou muito importante no desenvolvimento da teoria expressionista da arte, para quem há dois “tipos de abordagem” da arte, “abstração e empatia”. A descrição da “empatia”, contra a qual se dirige, aproxima-se da descrição de Ottwalt da “forma tradicional do romance” e do “drama aristotélico” de Brecht. O expressionismo foi abraçado na onda revolucionária do período imediatamente posterior à guerra, e em parte foi influenciado já pela resistência revolucionária da classe trabalhadora durante a guerra imperialista; mas, apenas conseguiu alcançar uma “literatura de humanidade” dissimuladamente revolucionária, que se fixou novamente no campo da burguesia com o declínio da onda revolucionária. No momento em que escreve, nosso autor afirma que há um impulso revolucionário muito mais enérgico e fundamental, surgido após um período de relativa

estabilização, e que, por um lado, trouxe consigo a aproximação da intelligentsia de esquerda à burguesia (o Novo Objetivismo) e, por outro, uma tentativa muito mais séria de tratar os problemas da revolução proletária, precisamente nas obras dos escritores aqui tratados (Ottwalt, Sinclair e Brecht).

Contudo, essa tentativa séria compartilha dos problemas próprios do seu “objetivismo” e da arte de “tendência”: a abstração do conteúdo, o empirismo alheio da forma e as soluções moralizantes. Nosso autor escreve:

Mas uma vez que para eles esses conteúdos ainda permanecem abstratos, a despeito de uma perceptível tendência à concretização, isto é, fenômenos superficiais, e não as forças motrizes objetivas da revolução, sua disposição revolucionária também permanece uma pregação abstrata, uma “tendência”. (RF, p. 71)

Embora não desenvolva a “tendência à concretização”, podemos dizer que essa tendência se realizou para Lukács na obra madura de Brecht, que na segunda metade da década elogia como genuinamente realista em oposição às teorias que o dramaturgo pretende aplicar.⁹⁹ Nesse momento, contudo, é precisamente uma peça de Brecht que nosso autor toma como exemplo para criticar como literatura de “tendência”, em que as verdadeiras forças motrizes da realidade não podem ser retratadas:

Poderíamos referir, por exemplo, à peça de Brecht *A decisão* [*Die Massnahme*, literalmente *As medidas tomadas*], em que os problemas estratégicos e táticos do partido são reduzidos a “problemas éticos”. Partindo dessa visão de mundo, é impossível reconhecer e figurar efetivamente as forças motrizes. É apenas compreensível, portanto, que esses escritores adiram formalmente ao método criativo esboçado acima, e o proclamem algo “radicalmente” novo, remodelando-o conforme as circunstâncias. (RF, p. 71)

A esse limite da arte de “tendência”, e particularmente ao caráter das objeções de Ottwalt em sua resposta, Lukács identifica algumas linhas centrais dessa espécie de neo-empirismo que representou o pensamento de Mach, ao qual Lênin dirigiu uma crítica recuperada por Lukács em “Reportagem ou figuração?” e referida de passagem em “Arte e verdade objetiva”.¹⁰⁰ A ênfase unilateral de Ottwalt no efeito, tanto da obra arte

⁹⁹ Para dar um exemplo, em “Trata-se do realismo!”, de 1938, Lukács escreve, no contexto da afirmação das tendências realistas do século XX: “E Brecht publicou, no terceiro número da revista *Das Wort*, uma pequena peça em um ato, *Der Spitzel* (*O delator*), em que trava uma luta contra a desumanidade do fascismo, de uma teoria realista, polifórmica, matizada, de um modo novo na sua obra; ele nos dá nessa pequena peça uma imagem viva, mediatizada por *destinos humanos*, do terror fascista na Alemanha, mostra como este desagrega todos os alicerces humanos da vida familiar, a confiança entre marido, mulher e filho, como a desumanidade do fascismo desfaz e destrói, nas suas bases elementares, aquilo que diz proteger, a família.” (In MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998. Trad. Carlos Eduardo Jordão Machado, pp. 230-31.) Essa peça foi posteriormente incluída como uma cena de *Terror e miséria do Terceiro Reich*, traduzida na edição brasileira por “O espião” (BRECHT, B. *Teatro completo* – Vol. 5. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.)

¹⁰⁰ Lênin analisa a oposição neo-empirista fundada em Mach aos partidários da “teoria da abstração” de Worringer, como teorias próprias da fase imperialista do capitalismo, que expressam a decadência

quanto dos objetivos da crítica literária, a separação rígida entre o exame do efeito e das suas causas, quer dizer, do método criativo e sua determinação de classe, toda a terminologia empregada aproximam-se da compreensão machista. Em termos mais específicos, não apenas a obra artística se prende à imediatividade do real, como também os seus efeitos são concebidos de maneira imediatista, uma vez que se medem pela agitação direta, sem se pretender sequer propaganda, alcançada com o efeito mais profundo do desvendamento do fetichismo. De modo que “é difícil não recordar os ‘complexos de percepções’ de Mach que, de acordo com ele, são aquilo que perfaz a ‘nossa realidade’” (*RF*, p. 64). Independente da proximidade específica com Mach, Lukács já ressaltou o paralelo com o materialismo mecânico em geral.

Por conseguinte, a rejeição de Ottwalt da herança literária tem uma base teórica fraca, bem como uma débil base prática. Sem sólida fundamentação no “marxismo-leninismo”, Ottwalt passa ao largo da compreensão de que se as idéias a serem combatidas são as da burguesia decadente, que assumem uma forma nova, diversa e muitas vezes oposta aos grandes representantes progressistas da burguesia, e não as concepções burguesas de seu período ascendente. Como consequência, seu pensamento acaba influenciado por aquelas mesmas idéias contra as quais Lênin voltava sua análise (e já também Marx e Engels, como nosso autor mostrará no texto de 1938). É o caráter frágil de sua fundamentação que o induz a esse auto-engano. Lukács escreve:

O auto-engano que se segue de suas premissas teóricas obscuras pode ser percebido muito claramente no modo como ele passou ao largo do fato de que o “tio” cuja morte supostamente esperamos para receber nossa herança já está efetivamente morto no que concerne à nossa herança: isto é, a burguesia revolucionária. Por outro lado, contudo, Ottwalt toma posse da herança de um “tio” ainda vivo, a burguesia decadente do período imperialista. (*RF*, p. 71)

É nesse sentido, que se apresenta aqui sucintamente e receberá maior desenvolvimento em escritos posteriores, que nosso autor compreende a influência de

ideológica desse período, ainda que de posições aparentemente opostas. Lukács escreve em “Arte e verdade objetiva”: “O conhecido e muito influente estético Worringer, fundador da chamada ‘teoria da abstração’, deriva a necessidade de abstração de um ‘medo intelectual do espaço’, da ‘enorme necessidade de repouso’ do indivíduo. Por conseguinte, rechaça também o realismo moderno como demasiado copiado, como demasiado apegado à realidade. Embasa sua teoria em uma ‘vontade absoluta de arte’, que entende como uma ‘exigência interior latente que subsiste em completa independência com relação ao objeto... e se comporta como vontade de plasmação’. O fato de que essa teoria sustente a pretensão em moda de fundamentar a suprema objetividade da arte é muito característico das teorias do período imperialista, que não se apresentam nunca abertamente, mas dissimulam sempre as suas tendências sob algum disfarce. Em sua caracterização da ‘luta’ dos partidários de Mach contra os idealistas, Lênin desmascara por completo essa manobra do idealismo do período imperialista. A teoria da abstração, que mais à frente se converteria no fundamento teórico do expressionismo, constitui um momento culminante do molde subjetivista da estética: é uma teoria da rigidez subjetivista e da decadência subjetivista das formas artísticas no período de putrefação do capitalismo” (*AVO*, pp. 19-20).

uma concepção própria da decadência da burguesia sobre a “nova” arte, e o caminho da tendência anti-figuração nesse processo. Trata-se de uma defesa dos desenvolvimentos revolucionários da produção artística da burguesia, em especial da figuração dos nexos causais da objetividade, que de maneira alguma podem ser equiparados ao psicologismo próprio de uma corrente que se afasta da figuração genuína e a ela se opõe. Ao contrário, o psicologismo é entendido como a exacerbação unilateral de uma das “divisões” do realismo, cujo reverso é precisamente a mesma exageração unidimensional da objetividade “exterior”. Nenhuma dessas vertentes pode constituir para Lukács a herança proletária no campo da arte. Antes, para o autor de “Reportagem ou figuração?”,

o presente estágio do desenvolvimento da luta de classes estabelece tarefas mais elevadas à literatura proletária revolucionária, isto é, criar obras que abarquem as tendências de desenvolvimento básicas do período como um todo, obras que, sem negligenciar o aqui e agora imediato, também tomem em consideração os traços persistentes, de longo prazo e genuinamente típicos do período – a grande obra de arte proletária. (RF, p. 65)

A sua defesa, evidentemente, retoma para a arte proletária não a forma e o conteúdo da literatura burguesa progressista, mas sim a exigência, que tal literatura satisfaz na medida do seu limite, de figuração das tendências objetivas da realidade, as suas forças motrizes subjacentes ao imediato, ou seja, a exigência da tipicidade. Eis o que permite a Lukács afirmar que o proletariado é herdeiro da burguesia revolucionária. (E lembremos a qualificação que nosso autor atribui a toda herança genuína, como *herança viva*.)

Em consonância com essa visão, nosso autor conclui que a concepção à qual Ottwalt se afilia encerra um erro triplo. Em primeiro lugar, abandonando a herança, abandona o desenvolvimento real de todos os elementos da cultura proletária, e até mesmo a luta por esses elementos antes da tomada de poder pelo proletariado; por conseguinte, em segundo lugar, entrega essa herança de mão beijada para a burguesia, na medida em que a aceita diretamente das suas mãos, isto é, falsificada pela sua ideologia decadente, como “elementos vivos da reação”; e, por fim, exige que a literatura proletária e a cultura proletária como um todo surjam a partir do nada, sem conexão com o passado:

Nem é preciso dizer que essa “cultura única, especial” apenas na imaginação de seus inventores surge do nada. Na realidade, entretanto, apartada da grande tendência revolucionária, essa cultura se alimenta dos produtos ideológicos da decadência da burguesia (neo-machismo etc.). (RF, p. 69)

Ressaltamos que para nosso autor o proletariado é herdeiro da literatura e da filosofia do período ascendente da burguesia. Refere-se também a Engels para apoiar

esse argumento, reproduzindo a afirmação, ao final de seu livro sobre Feuerbach, segundo a qual o movimento operário alemão é “o herdeiro da filosofia clássica alemã”. (RF, p. 68). A defesa da apropriação da herança burguesa progressista pelo proletariado se vincula, por um lado, à afirmação de que essa herança, uma vez apropriada pela burguesia decadente, sofre deturpações no sentido da reação, e, por outro lado, à necessidade de o proletariado se opor à perspectiva da burguesia decadente como a seu inimigo vivo. Essa compreensão permanecerá central no pensamento de Lukács dos anos trinta, mas se desprenderá cada vez mais do caráter abstrato e logicista que entrevemos na idéia de “retrabalhar dialeticamente” o idealismo no sentido de sua “desinversão materialista”.¹⁰¹ Nosso autor escreve:

a história da ideologia proletária é, desde o início, a luta por esses elementos e tendências, realizações do desenvolvimento da burguesia apropriados para serem ainda desenvolvidos uma vez que fossem dialeticamente re-trabalhados, “invertidos” e “superados” pelo proletariado – realizações que só o proletariado está em posição de levar adiante, e que nas mãos da burguesia apenas retrocedem ao uso reacionário, se é que são usados. (RF, p. 68)

Com essa argumentação, Lukács vincula a questão da herança literária da burguesia progressista e o problema da decadência ideológica dessa classe com a proposição de uma arte inteiramente “nova” e com a oposição de arte de tendência e partidarismo na arte. A arte concebida como propaganda *direta*, ou agitação, negando a herança dos traços progressistas presentes também na forma artística burguesa, particularmente a *figuração do concreto* (AVO), acaba influenciada por problemas do pensamento da burguesia decadente, em dois aspectos: o neo-machismo (no sentido do empirismo) e a subjetivação moralizante, no sentido de que expõe a sua perspectiva apenas como opinião do autor e como opinião moral, já que não fundada nas tendências próprias da objetividade. Todas essas conclusões se extraem, em Lukács, da experimentação formal, dos limites da forma escolhida de maneira arbitrária, porque autônoma com relação ao conteúdo. Ou seja, uma vez que a obra artística se constitui de sua forma, não distinta do conteúdo, mas antes definida como a expressão sensível desse conteúdo, a experimentação formal impõe não somente problemas “puramente estéticos”, como também deturpações de conteúdo, quer dizer, falseamento da realidade

¹⁰¹ Nesse texto, Lukács apresenta ainda um outro argumento em favor da apropriação pelo proletariado da herança literária da burguesia progressista, centrado na idéia de que a base do pensamento de Marx é a apropriação materialisticamente retrabalhada dos desenvolvimentos mais elevados da filosofia burguesa (Hegel) e da economia-política clássica. Abordaremos brevemente esse argumento problemático no início do próximo capítulo, como uma concepção a ser superada no processo de sua aquisição da ontologia marxiana. Mesmo no interior da década de 1930, observaremos transformações em seu pensamento estético que expressam uma superação, ainda que “indireta”, de certos limites dessa concepção.

no retrato. Por conseguinte, a questão da forma representa para o nosso autor a matéria crucial e determinante para seu pensamento estético.

Em “Arte e verdade objetiva”, Lukács procura evidenciar o modo como para Marx a forma artística emerge da condição sócio-histórica objetiva no interior da qual se conformou precisamente como expressão de tal conteúdo sócio-histórico. Refere à célebre passagem da *Contribuição à Crítica da Economia-Política – Introdução*, na qual Marx considera de maneira breve, mas determinante, duas questões essenciais que envolvem a epopéia antiga, e que aparece já em “Reportagem ou figuração?”, conforme apresentamos acima.¹⁰² Nosso autor afirma que, nesse fragmento,

Marx definiu clara e profundamente sobre a base do exemplo da epopéia /.../ os grandes problemas que resultam da dialética histórica da objetividade da forma. Mostra primeiro que toda forma artística está ligada em sua gênese e seu desenvolvimento a determinadas premissas ideológicas sociais e produzidas pela sociedade, e que somente a partir dessas premissas pode surgir a temática, podem surgir os elementos formais que levam uma forma determinada a seu apogeu (a mitologia como fundamento da epopéia). (AVO, p. 41)

(Como mostra também a fundamentação sócio-histórica da proposição de um novo tipo trágico nas críticas de Marx e Engels a Lassalle.) Nosso autor salienta aqui que, para Marx, os temas e as formas artísticas próprias para a sua configuração emergem historicamente em conexão com “premissas ideológicas sociais e produzidas pela sociedade”, como o entendimento mitológico do mundo no caso da epopéia grega.¹⁰³ Em seguida, propõe que a segunda consideração de Marx sobre a evolução da arte expressa ainda com maior clareza a objetividade dialética da forma artística, e transcreve a passagem do texto de Marx:

“Mas a dificuldade não consiste em compreender que a arte e a epopéia gregas estejam ligados a determinadas formas de evolução sociais. A dificuldade reside em que nos proporcionam ainda um gozo estético e passam em certo aspecto por norma e modelos inigualáveis.” (AVO, p. 41)

Tornando a sua atenção não aos fundamentos sócio-históricos da forma artística, e sim à “questão da obra de arte já plasmada”, Lukács entende essa passagem como

¹⁰² Aparece também em *História e consciência de classe*, como referimos no início do Capítulo I, conforme a exposição de Celso Frederico em *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica, op. cit.*

¹⁰³ Notamos aqui que Lukács não salienta a relação entre o estágio de desenvolvimento objetivo da humanidade (o grau de desenvolvimento efetivo das forças produtivas) e as formas de arte, como Marx faz em seu texto. Sua ênfase recai sobre a ideologia produzida pela sociedade como determinante para arte. Embora essa relação esteja também presente no texto de Marx, Lukács não coloca em evidência a determinação objetiva, mas as formas de consciência e as concepções produzidas no momento histórico. A passagem de Marx centra-se em mostrar não que a explicação mitológica do mundo constitui a base da epopéia grega, mas no fato de que essa explicação só é possível num momento de baixo desenvolvimento das forças produtivas. Pretende evidenciar que os momentos históricos em que a produção artística é elevada não necessariamente coincidem com o alto grau de desenvolvimento das forças produtivas: ao contrário, esse desenvolvimento, propiciado historicamente pela forma social do capital, se realiza com base em contradições sociais que antes obstaculizam a produção artística elevada.

afirmação da plasmação do conteúdo sócio-histórico da vida grega, e nesse sentido como reflexo objetivo (e essencial, potencializado) de um momento já passado da história da humanidade. Nosso autor escreve:

É de lamentar, contudo, que o manuscrito de Marx se interrompa em meio a suas profundas reflexões. Mas as considerações preservadas mostram muito claramente que também aqui ele faz originarem-se as formas da arte grega a partir dos conteúdos específicos da vida grega, que para ele surge do conteúdo sócio-histórico e tem por missão elevar esse conteúdo à altura de uma objetividade artisticamente plasmada. (AVO, p. 42)

Em consonância com a concepção da arte como plasmação objetiva de um momento da história humana, cujo interesse atual consiste em expressar e trazer à consciência de maneira *viva* esse momento da história humana (a arte como autoconsciência da história da humanidade), Lukács defende em dois sentidos o valor artístico da herança literária passada, e particularmente da burguesia em ascensão. Em primeiro lugar, suas obras consistem em expressões objetivas do momento histórico em que surgiram e logram plasmar de maneira viva as contradições capitalistas essenciais que movem a vida nesse momento. Mas, e em segundo lugar, apenas constituem essa plasmação artística da vida na medida em que realizam a unidade orgânica de forma e conteúdo, que tem como momento central a figuração completa e viva das relações humanas objetivas essenciais. Nesse sentido, cumpre observar e descobrir os lineamentos que compõem o seu método criador fundamental, que tem em comum com a arte grega, e que Lukács identifica precisamente à *objetividade do reflexo*, com todas as suas determinações próprias. Por conseguinte, mais uma vez, não se trata de copiar o modo específico como escreveram os grandes autores, de obedecer sua escrita como norma, de reproduzir as “exterioridades técnico-formais” de suas criações, mas sim da apropriação dessa *herança viva*. Finalizemos este capítulo com os termos insubstituíveis do nosso autor:

Falamos muito nesses últimos anos do problema da herança, mas sem chegar a abordar, em geral, a questão central. E esta questão central é que os grandes escritores das épocas passadas, os Shakespeare e os Cervantes, os Balzac e os Tolstoi, refletiram suas respectivas épocas de modo artisticamente adequado, vivo e completo. A questão da herança consiste em proporcionar aos nossos escritores uma visão viva dos *problemas fundamentais* dessa plasmação adequada de uma época. Porque é isto o que se deve aprender dos grandes escritores das épocas passadas, e não quaisquer exterioridades técnico-formais. Ninguém pode nem deve escrever hoje como escreveram em seu tempo Shakespeare e Balzac. Trata-se de descobrir o segredo de seu método criador fundamental. E esse segredo é precisamente a objetividade, o reflexo animado e vivo da época na conexão animada de seus traços mais essenciais, a unidade de conteúdo e forma, a objetividade da forma como reflexo mais concentrado das conexões mais gerais da realidade objetiva. (AVO, p. 50)

A incompreensão que se tem dessa defesa de Lukács se evidencia aqui com nitidez. A arte nova deve apropriar-se da herança literária da burguesia progressista, dos momentos de florescimento da arte, a fim de apreender o sentido da objetividade do reflexo artístico. Rompendo com esses princípios essenciais da grande arte, as novas correntes apropriam-se da recusa desses princípios, substituídos pelos lineamentos próprios da subjetivação da arte. Estes emergem no interior do movimento de decadência do pensamento burguês em todas as áreas – em particular, no momento em que escrevia Lênin, e posteriormente Lukács, das ideologias do período imperialista – e não como superação dos limites burgueses pela perspectiva da emancipação humana, apesar do caráter muitas vezes inconsciente e mesclado com que os escritores e estetas defendem as tendências “novas” da arte. Não é demais repetir que Lukács não propõe uma cópia das formas específicas ou técnicas dos grandes artistas do passado. A forma da arte deve emergir de seu conteúdo e figurá-lo concretamente, e é isso o que a apropriação da herança literária *viva* da burguesia ensina. Para tanto, nosso autor demonstra a necessidade de oposição às tendências de subjetivação da arte: a afiliação aos princípios contrários à objetividade do reflexo significa um passo atrás dos desenvolvimentos alcançados pela humanidade no passado. A concepção artística propriamente marxista deve, antes, apropriar-se do princípio da objetividade e avançar em direção ao reflexo artístico objetivo da realidade do seu tempo.

* * *

Aspectos das concepções de Lukács nesse período, particularmente as apreensões filosóficas pontuais de momentos do pensamento de Marx em torno da atividade humana fundante, e sua relação com alguns aspectos estéticos, serão abordados no início do Capítulo III.

CAPÍTULO III

A ação como determinação central da arte literária¹⁰⁴: a teoria do realismo de Lukács (1935-1939)

*A profundidade da intuição estética, da aproximação realista à realidade, é sempre constituída /.../
pelo o impulso a nada aceitar como resultado morto e acabado e dissolver o mundo
numa viva ação recíproca dos próprios homens.*
(G. Lukács, “Marx e o problema da decadência ideológica”)

O fato de o tema da ação não se apresentar como cerne de sua discussão estética, e determinação central da literatura, nos textos examinados no capítulo anterior, tem como paralelo algumas considerações diretamente filosóficas em torno do tema que evidenciam o modo ainda incompleto como Lukács entendia a questão da atividade fundante. Essas considerações mostram que o entendimento direto e filosófico do nosso autor sobre esses temas nem sempre acompanha as suas apreensões estéticas. O que não é estranho, antes de mais nada, porque as determinações literárias e estéticas constituem o seu objeto. Mas atesta também que Lukács, quando voltado a um objeto concreto, e especialmente à literatura, apreende determinações que não aparecem em suas formulações filosóficas mais universais, aliás, esparsas.

No interior da concepção estética, ressaltamos a objetividade do reflexo artístico com todas as suas determinações, que procuramos expor no capítulo anterior: a unidade de conteúdo e forma, a objetividade e historicidade da forma, a centralidade do concreto, a exigência da tipicidade e da figuração, a arte como totalidade e mundo fechado, a consideração do partidarismo objetivo fundado em Marx, Engels e Lênin; bem como a sua crítica reveladora dos artistas que não realizam a unidade de forma e conteúdo, cujas obras se apresentam como conjunto contraditório de matéria empírica e idéia geral abstrata, que conduzem à proposição discursiva do posicionamento subjetivo, necessariamente moralizante; o modo como relaciona a posição de classe com as possibilidades de criação artística e entendimento estético, o modo como explica, sobre essa base, a tendência à subjetivação na arte, todo seu esforço por apreender e expor a vinculação prática dos conteúdos histórico-sociais com as formas artísticas e a centralidade das lutas de classes nessas considerações, além de apreendê-las como o

¹⁰⁴ Aqui devemos indicar a exceção da lírica, a que nosso autor dedica raras menções e que não abordaremos no trabalho. Seu objeto é centralmente o romance e a épica, mas estende-se ao drama a centralidade da ação e da tipicidade, sob uma forma diversa conforme a especificidade do seu conteúdo, como vimos na discussão de Marx e Engels sobre a tragédia de Lassalle.

próprio conteúdo concreto que confere à criação artística a sua totalidade intensiva. Esse conjunto de aquisições representa um *passo dado* em seu processo de desenvolvimento da teoria do realismo, um patamar a partir do qual nosso autor avançará e se aprofundará.

Mas o caráter ainda incompleto do papel da ação na arte tal como apresentada nos textos analisados no capítulo anterior, escritos até 1934, não pode ser deixado de lado, até para compreender o seu significado central nos textos posteriores. E essa incompletude apresenta um paralelo em certas considerações esparsas e breves que explicitam o limite de sua compreensão da atividade fundante.

O entendimento de Lukács sobre a *Primeira Tese ad Feuerbach*, bem como de uma passagem da parte sobre Feuerbach de *A ideologia alemã*, apresenta certa insuficiência precisamente com respeito à atividade fundante, e, por conseguinte, no entendimento da superação marxiana do pensamento de Hegel. Nosso autor aborda essas passagens no contexto da crítica à concepção de Ottwalt sobre a necessidade de a arte voltar-se exclusivamente à agitação ou propaganda direta, ou seja, da crítica à arte de tendência. Afirma que a teoria defendida por Ottwalt e outros da mesma vertente considera-se fundada na *11ª Tese ad Feuerbach*¹⁰⁵, em que “interpretação” e “transformação” são contrapostas como a linha que separa a antiga filosofia do materialismo dialético. Mas o sentido que lhe conferem Ottwalt e outros é mecânico, deturpa o verdadeiro significado da tese de Marx. A idéia de que antes de Marx a realidade era apenas interpretada e depois dele devemos almejar apenas a sua transformação é uma vulgarização que faz desaparecer tanto a dialética como o materialismo. De fato, os defensores da arte como propaganda direta efetivam essa vulgarização, a separação unilateral de interpretação e transformação da realidade. Contudo, com a intenção legítima de se opor a essa vertente, pela asserção de que é necessária uma elevação da consciência sobre a realidade para perspectivar a sua transformação prática, nosso autor envereda por uma argumentação bastante equivocada sobre a relação de consciência e prática nos textos marxianos.

A questão é já de início colocada de um modo estranho à discussão da atividade prática, que Marx propõe no contexto da crítica ao idealismo e ao antigo materialismo. Nosso autor afirma que, antes de Marx, evidentemente também havia práxis, porque a

¹⁰⁵ “Os filósofos só *interpretaram* o mundo de diferentes maneiras; do que se trata é de *transformá-lo*.” (MARX, K., ENGELS, F. *A ideologia alemã*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Trad. Luis Cláudio de Castro e Costa.)

realidade estava em constante transformação e as pessoas não viveriam se “agissem” tal como “nossos teóricos literários mais recentes” concebem a sua “ação” – quer dizer, a não-ação, somente a interpretação. Ao contrário, o revolucionário húngaro assevera que havia práxis: a diferença é que se tratava de uma práxis com falsa-consciência (e indica entre parênteses que essa idéia se extrai de Engels). Assim, adentra a discussão da *Primeira Tese ad Feuerbach* a fim de sustentar a idéia de que o novo patamar que a compreensão marxiana representou com relação ao pensamento moderno não consiste na afirmação da práxis em oposição à não-práxis, mas a emergência da *práxis com consciência correta*. Vejamos como ele extrai essa idéia da *Primeira Tese*:

Marx, que também indicou na primeira de suas *Teses ad Feuerbach* que, como resultado da unilateralidade do velho materialismo filosófico, “o lado *ativo*, em contradição com o materialismo, foi estabelecido pelo idealismo /.../ mas apenas de modo abstrato”, isto é, *com falsa consciência*, também nos dá a correta apresentação dessa conexão e de sua base subjacente. (RF, p. 67, grifo nosso)

Ou seja, aqui, Lukács entende a atividade abstrata do idealismo como uma *atividade com falsa consciência*. Mas tivemos a oportunidade de indicar brevemente no Capítulo I a descoberta específica de Marx – que a *Primeira Tese ad Feuerbach* expressa de maneira sintética – definidora do novo patamar de apreensão da objetividade que seu pensamento representa em relação ao idealismo, bem como ao velho materialismo (mecânico). Se atentarmos ao segmento da sentença que Lukács interrompeu em sua citação, o trecho da frase que ele optou por omitir, veremos o que define o caráter abstrato do idealismo para Marx:

o lado *ativo*, em contradição com o materialismo, foi estabelecido pelo idealismo – *que, naturalmente, desconhece a atividade sensível, efetiva, como tal* – mas apenas de modo abstrato.

Ou como aparece na edição brasileira¹⁰⁶, da qual extraímos o trecho omitido pelo nosso autor:

Eis porque, em oposição ao materialismo, o aspecto *ativo* foi desenvolvido de maneira abstrata pelo idealismo, que, naturalmente, desconhece a atividade efetiva, sensível, como tal.

Quer dizer, o caráter abstrato do idealismo se caracteriza por desconsiderar a atividade prática sensível como atividade própria e definidora do ser social, e com isso limitar o caráter ativo humano ao âmbito exclusivo do pensamento. A abstração do idealismo não é a falsa consciência em geral, ou a atividade com falsa consciência.

¹⁰⁶ MARX, K. “Teses ad Feuerbach”, in MARX, K. e ENGELS, F. *A ideologia alemã (Feuerbach)*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Por certo, apresentar o caráter ativo humano como a atividade restrita do pensamento constitui uma “falsa consciência” necessária à condição de classe da burguesia (o idealismo). Contudo, não é disto que trata o texto de Marx. Novamente, a superação tanto do idealismo quanto do materialismo antigo se explicita na sua concepção original da objetividade, apreendida como “atividade humana sensível, prática”, como “forma subjetiva”. Assim, superando a unilateralidade materialista que entende a objetividade como coleção de dados mortos relacionados ao sujeito apenas como objetos do conhecimento e da intuição, Marx a compreende como *forma subjetiva*, isto é, como objetivação da subjetividade pela ação produtora; por outro lado, essa concepção supera também a consideração unilateral e abstrata do idealismo sobre a atividade humana, uma vez que a apreende como atividade *objetiva*, ou seja, ação prática que se realiza como objetividade, e não se limita à criação de produtos ideais, à ilusória atividade automotora da consciência.

Vemos assim que a passagem de Marx não opõe a prática com falsa consciência à prática com consciência correta. Para Lukács, contudo, o *aspecto ativo* se refere à prática efetiva dos idealistas burgueses, e o caráter abstrato desse aspecto ativo se define pela falsa consciência que subjaz à sua prática. No mínimo, a sua conclusão não se depreende da passagem em que pretende sustentá-la. Mas percebemos, além disso, que, ao extrair essa conclusão, nosso autor mostra que não apreende o significado real da atividade prática sensível como formadora do mundo humano objetivo e subjetivo. E é sintomático dessa incompreensão que ele omita da passagem justamente o trecho em que Marx define o *significado do caráter ativo*: é este significado central da primeira tese e a síntese da efetiva superação marxiana do idealismo.

Em lugar dessa apreensão, Lukács propõe a distinção de idealismo e marxismo apenas no interior da consciência, pela oposição de falsa consciência e consciência correta. No Capítulo I, referimos à afirmação do próprio Lukács no seu Posfácio de 67, segundo a qual, em *História e consciência de classe*, a sua concepção da práxis se convertia num idealismo extremo em virtude de que não compreendera a crítica de Marx a Feuerbach precisamente na questão do trabalho, do “fundamento na práxis real”. Vemos que, aqui, nosso autor se volta a essas questões, mas ainda com um entendimento insuficiente centrado na *consciência*.

No mesmo sentido segue o seu exame de uma passagem de *A ideologia alemã* (*Feuerbach*), em que os autores explicam a fundamentação prática real, historicamente determinada, da forma idealista da consciência. Lukács cita essas passagens no mesmo

contexto de objeção à simplificação de Ottwalt da *11ª Tese ad Feuerbach*, a falsa oposição de prática e não-prática; pretende também com isso embasar sua própria concepção da oposição entre o idealismo burguês e o marxismo, centrada na contraposição de prática com falsa consciência e prática com consciência correta. Nosso autor cita a passagem e em seguida a comenta:

“A divisão do trabalho só começa verdadeiramente quando aparece uma divisão de trabalho material e mental. A partir desse momento, a consciência *pode* realmente gabar-se de ser algo outro além da consciência da prática existente...”/.../ O ponto de inflexão que Marx alcança aqui não reside, portanto, em colocar “práxis” no lugar de “não práxis” – o que superaria Hegel em idealismo – mas, antes, em reconhecer a possibilidade objetivamente contida na posição de classe do proletariado de transformar a práxis anteriormente “inconsciente” ou “falsamente consciente” em práxis consciente, uma práxis com consciência correta. A rígida contraposição das duas fases que, embora não o reconheçam e não tenham consciência dela, é o que se encontra na base das visões de Ottwalt e outros que pensam como ele, deve levar a consequências tanto mecanicistas como idealistas se seguida até a sua conclusão lógica. (RF, p. 68)

Mais uma vez, vemos que Lukács faz decorrer da passagem de Marx uma conclusão que não se depreende dela. Nessa parte de *A ideologia alemã*, Marx está tratando do surgimento do idealismo, sob suas várias formas, e argumenta que a consciência idealista provém da separação efetiva do trabalho em material e mental. Apenas quando a atividade humana se divide em atividade manual e mental emerge a condição objetiva para uma compreensão idealista do mundo, que concebe a consciência como separada e determinante da existência prática efetiva. Essa divisão do trabalho, fundada inicialmente no baixo desenvolvimento das forças produtivas, e que sob o capitalismo encontra sua base na contradição de classe própria dessa forma social, constitui, pois, a determinação objetiva – social – do pensamento idealista, em que a consciência aparece como automotora e independente da objetividade. Assim, trata-se, em geral, do fundamento ativo da consciência e, em particular, no contexto de sua crítica aos neo-hegelianos, do fundamento prático do idealismo. Aqui encontramos outro desdobramento da concepção sintetizada pela primeira tese. Ali, Marx define a objetividade como forma subjetiva; aqui, Marx tematiza a formação da consciência (momento da subjetividade), e indica que ela é condicionada pela forma da divisão do trabalho, ou seja, pelo modo como a atividade humana vital se realiza em cada momento do desenvolvimento das forças produtivas.

Mas o que Lukács depreende da passagem de *A ideologia alemã* se distancia desse significado. Como dissemos, pretende defender contra Ottwalt que sempre há prática, embora com falsa consciência, e que a consciência é sempre da prática; e que é preciso, portanto, considerar sempre conjuntamente consciência e prática: no caso da

burguesia, prática com falsa consciência; no caso do proletariado, a possibilidade da prática com consciência correta. E identifica a essa percepção a virada de Marx com relação ao pensamento moderno: não o estabelecimento da oposição entre práxis e não-práxis, o que seria mais idealista que Hegel, mas o reconhecimento da possibilidade objetiva inerente à posição de classe do proletariado de transformar a práxis “falsamente consciente” numa práxis com consciência correta. Uma das apreensões originais de Marx é, de fato, observar a possibilidade instaurada com a emergência do proletariado de compreender a construção prática do mundo objetivo e subjetivo e empreender conscientemente uma transformação prática com vistas à superação da forma social capitalista. Entretanto, não é disso que trata a passagem citada pelo nosso autor; mais uma vez, podemos dizer que, no mínimo, a sua conclusão não se extrai do trecho citado. Mas o que a sua conclusão traz à tona é que, nesse momento, ele não compreende o fundamento ativo das formas de consciência tal como apresentado por Marx.

É curioso que Lukács acrescente a seguinte nota ao final da passagem citada:

Sinto-me ainda mais obrigado a tomar uma posição explícita contra esse erro porque desempenha certo papel em meu próprio livro *História e consciência de classe* (1923), naturalmente com diferentes premissas filosóficas. Minha visão equivocada no momento tinha a mesma base social de classe do atual erro de Ottwalt: uma integração inadequada com o movimento revolucionário dos trabalhadores e, por conseguinte, uma rigidez de método: a escorregada do materialismo dialético ao idealismo ou ao mecanicismo (ou a ambos). (*RF*, p. 241, n. 17)

Aqui se evidencia, em processo, a tentativa de apreensão da superação ontológica de Marx à filosofia idealista, por meio da tentativa de ultrapassar os limites de sua obra juvenil de transição. No entanto, observamos um traço ainda idealista e um caráter unilateral na concepção centrada na distinção de falsa consciência e consciência correta, já que nosso autor não dá mostras de compreender o significado do seu fundamento ativo, tal como desenvolvido na concepção marxiana original do ser social.

O traço de idealismo que provém da compreensão incompleta do significado da atividade prática fundante conduz também à excessiva aproximação de Marx a Hegel, e ao pensamento moderno burguês em geral. Isso porque, como Chasin demonstrou, é essa a descoberta original de Marx que realiza a sua ruptura radical com Hegel e todo pensamento da modernidade. No texto de Lukács, observamos diretamente essa aproximação a Hegel no contexto da defesa da herança literária. Como procuramos mostrar, essa defesa é enraizada, antes de mais nada, numa compreensão profunda do fato estético e da determinação social do estatuto da consciência burguesa nos períodos de ascendência e de decadência. Essa sustentação significa uma aquisição perene, que

Lukács preservará em sua obra ulterior, assim como o caráter essencialmente humanista e anti-sectário da sua defesa da herança das grandes realizações da humanidade ao longo de toda a sua história. Contudo, o vínculo da concepção proletária com a herança da burguesia revolucionária é defendido *também* a partir de uma concepção sobre o estatuto da obra marxiana que Chasin demonstrou ser equivocada. Trata-se da concepção de Lênin segundo a qual o pensamento de Marx se constituiu como uma espécie de síntese materialista da filosofia hegeliana, da economia política inglesa e do pensamento político francês, isto é, um “tríplice amálgama”, para usar o termo de Chasin, das realizações mais avançadas do pensamento burguês progressista. Nesse sentido Lukács enfatiza a afirmação leniniana:

Lênin salientou repetidas vezes e com forte ênfase a conexão do pensamento de Marx com a filosofia e a economia clássicas, e considera que a força do marxismo reside precisamente no modo como “ele de maneira alguma rejeitou as aquisições mais valiosas da época burguesa”, mas, ao contrário, apropriou-se delas e as retrabalhou. (RF, p. 69)

Chasin demonstra como Marx de fato se apropriou dos desenvolvimentos mais elevados do pensamento burguês; sabemos também que Marx não deixa de pôr em relevo as positivities e o alcance das concepções burguesas progressistas, e particularmente as contrapõe à degeneração desse pensamento pelos ideólogos da burguesia em decadência;¹⁰⁷ entretanto, Chasin demonstra que Marx concebe com justiça não apenas os lineamentos positivos que o pensamento burguês alcança, mas também os seus limites, próprios da classe que não pode perspectivar a superação da forma social do capital. Esses limites são ultrapassados na medida em que ele rompe com a perspectiva burguesa para alcançar a perspectiva da emancipação humana que apenas o estabelecimento do proletariado como classe oposta pode objetivamente suscitar. Trata-se de uma possibilidade de consciência que se abre historicamente à humanidade a partir da nova conformação das lutas de classes que se define com a instauração do capital como forma social dominante: trata-se, portanto, antes de mais nada, da determinação social do pensamento¹⁰⁸; e, especificamente, das possibilidades de consciência que se tornam acessíveis a partir da instauração objetiva da perspectiva proletária. O pensamento filosófico (incluindo os campos político e econômico) de

¹⁰⁷ Essa contraposição marxiana entre as concepções da burguesia ascendente e da burguesia decadente é evidenciada por Lukács em “Marx e o problema da decadência ideológica”, que abordaremos neste capítulo.

¹⁰⁸ Chasin desenvolveu o problema da determinação social do pensamento em seu “Marx: Estatuto ontológico e resolução metodológica” (*op. cit.*), em que parte dos lineamentos estabelecidos por Lukács na maturidade e supera os seus limites pela análise imanente dos textos de Marx.

Marx, fundado nessa perspectiva historicamente nova, realiza um rompimento com as melhores expressões do pensamento burguês progressista. Essa ruptura, como procuramos apresentar brevemente aqui e em passagens do Capítulo I, se baseia na descoberta do primado da objetividade e da objetivação – a atividade humana sensível, o trabalho – tal como se apresentam pela primeira vez nos *Manuscritos de 1844*.

Nesse sentido, a linha de continuidade proposta por Lênin e ainda seguida de perto por Lukács nessa primeira fase de sua concepção marxista deixa escapar o significado marxiano da ruptura genuína com o pensamento progressista da burguesia, que constitui o ponto de partida para o desenvolvimento de sua concepção própria, a descoberta da atividade prática auto-construtora. A obra de Marx é compreendida simplesmente como “desinversão” materialista, e seu autor como um “continuador materialista” de Hegel. Por essa razão, deixa escapar a diferença de fundamentação filosófica entre Marx e Hegel: como vimos em “Arte e verdade objetiva”, Lênin mantém traços epistemológicos em sua apreensão da relação de sujeito e objeto, que se refletem no entendimento abstrato da dialética como categoria organizadora das faculdades subjetivas. A aproximação com Hegel se revela também, com nitidez, na sua concepção sobre a dialética como “unidade dos contrários”, que confere um movimento lógico-abstrato à história ausente em Marx: no grande revolucionário alemão, o movimento da história é sempre apreendido e exposto em seus lineamentos concretos, nos termos das formas concretas que as lutas de classes assumem na história.

No interior da concepção estética, essa insuficiência se reflete na ausência de uma consideração apropriada do elemento literário da ação, presente apenas de maneira pontual, em referências de Marx e Engels ou como consequência intuída da sua própria argumentação. Do primeiro caso, a mais importante é a discussão sobre o *Sickingen*, em que a consideração da ação ocupa uma posição central diretamente fundada nas idéias estéticas dos grandes revolucionários alemães. Do último caso, as mais importantes são, primeiro, aquela que aparece em “Reportagem ou figuração?”, em decorrência da discussão da função artística de descortinar do fetichismo; e, em segundo lugar, a breve consideração da ação como categoria formal prioritária e reveladora da unidade orgânica de forma e conteúdo, em “Arte e verdade objetiva”. Contudo, depois do ensaio sobre o *Sickingen*, os textos que analisamos escritos até 1934 não apresentam a consideração da ação como eixo central da tematização, e encontramos neles, paralelamente, a ênfase na “aplicação da dialética” como determinação abstrata. Vemos, pelas passagens mais gerais, breves e esparsas, envolvendo a questão da ação, que esse

limite da concepção estética coincide com o limite do seu entendimento filosófico, embora, como procuramos ressaltar, a sua apreensão da arte alcance determinações centrais que não ecoam nas idéias mais gerais.

A partir de final de 1934, observamos transformações significativas na concepção estética do nosso autor, no sentido da apreensão desse elemento central da arte. Não é coincidência que nos textos abordados da segunda metade da década a tematização da arte passe a enfocar o *realismo*. Indicamos já que a menção ao realismo no texto sobre o *Sickingen* vem acompanhada de adjetivos que não aparecerão mais nos textos de Lukács; indicamos também que, nessa referência ao realismo, Lukács aponta apenas um elemento, qual seja, de explicitação das contradições capitalistas, mas não dedica nenhuma palavra à ação como seu elemento central. Apontamos também o sentido das outras referências ao realismo, em geral nas citações ou referências a Engels, ou com relação à produção burguesa progressista. Nos textos da segunda metade da década, a arte será definida essencialmente como *realista*, e suas tematizações positivas da arte coincidirão sempre com as determinações do realismo. A definição da arte como realista e a centralidade da ação emergem nos textos lukácsianos desse período como um conjunto indivisível.

O ano de 1934, em que aparecem na produção estética de Lukács os primeiros desenvolvimentos sobre o realismo, assistiu também à consolidação do chamado “realismo socialista” como método de criação artística adequado à construção do socialismo na União Soviética, no Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos (17 de agosto a 1º de setembro) em Moscou. Nem é preciso dizer que a sua concepção corre em sentido diametralmente oposto às resoluções partidárias para a arte: o próprio termo “realismo socialista” não é empregado nesse sentido por Lukács, que se refere a tais criações apenas como os romances soviéticos¹⁰⁹. Quando emprega o termo “realismo socialista”, nosso autor se refere à criação realista de escritores socialistas, entre os quais menciona, em especial, Gorki, mas também Fadeiev e Cholókhov. Expusemos já a sua concepção sobre a “arte de tendência” na primeira metade da década de 1930. Sua crítica aos romances soviéticos nos textos posteriores a 1934 segue no mesmo sentido, mas alcança formulações mais profundas que, como veremos, relacionam-se diretamente ao problema da ausência da ação.

¹⁰⁹ Na década de cinquenta, particularmente em *Realismo crítico hoje*, nosso autor denomina esse formato dos romances soviéticos como “revolucionarismo romântico”.

O primeiro escrito de Lukács que aborda o tema do realismo, e em que a ação já desempenha um papel destacado, é “Nota sobre o romance”. De acordo com José Paulo Netto, esse texto foi escrito em 1934, e constitui a introdução a um debate sobre o romance organizado pelos editores da revista *Literatourny Kritik*. No ocidente, foi editado apenas quarenta anos depois, no volume organizado e traduzido por Claude Prévost, *Écrits de Moscou*, sob o título “Rapport sur le Roman”.¹¹⁰ Trata-se de um esboço que contém, de maneira pouco desenvolvida, as matérias presentes em “O romance como epopéia burguesa”¹¹¹. Esse texto foi publicado em 1935 na *Encyclopédia Literária* – vol. IX, Moscou, e posteriormente constituiu o principal texto de *Écrits de Moscou*, sob o título “Le Roman”. Esses dois escritos compõem um conjunto, já que abordam os mesmos temas e o primeiro se evidencia como um esboço do segundo. São os primeiros que tematizam o realismo e situam a questão da ação na arte com elemento central. Seleccionamos, portanto, em primeiro lugar, esses dois principais ensaios dos *Escritos de Moscou*, uma vez que inauguram o novo patamar de apreensão estética do nosso autor. Além desses, seleccionamos também “Narrar ou descrever? – Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo”¹¹², de 1936, por sua crítica ao naturalismo, o “novo realismo” burguês, e aos romances soviéticos que compartilham das mesmas bases estéticas, no qual nosso autor faz emergir ainda com maior ênfase e centralidade a questão da ação e as definições do realismo. Nesse texto, Lukács ainda indica, de maneira bastante breve, que a centralidade da ação na literatura se vincula à prioridade objetiva da *práxis*. E, por último, “Marx e o problema da decadência ideológica”¹¹³, de 1938, em que nosso autor salienta determinações centrais do realismo, tal como a sua natureza “antropomórfica”, bem como seu caráter de resistência contra a decadência ideológica no campo da arte. Na questão da resistência realista contra a degradação da forma artística, a ação aparece como determinação fundamental. Nesses dois últimos ensaios, embora não aborde o problema pelo viés filosófico, Lukács

¹¹⁰ LUKÁCS, G. *Écrits de Moscou*, Paris: Editions Sociales, 1974. Trad. Claude Prévost. Utilizaremos a tradução brasileira de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto in NETTO, J. P. *Lukács. Col. Grandes cientistas sociais*. São Paulo: Ática, 1981.

¹¹¹ Utilizaremos a tradução brasileira in CHASIN, J. (org.), *Ensaio Ad Hominem*, Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999. Trad. (a partir da edição italiana (Einaudi, 1976) e francesa (Editions Sociales, 1974) Zini Antunes.

¹¹² LUKÁCS, G. “Narrar ou descrever?”, in *Ensaio sobre literatura*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. Trad. Giseh Vianna Konder. Esse texto foi originalmente publicado em *Internationale Literatur* sob o título “Erzählen oder Beschreiben?”.

¹¹³ In LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Originalmente publicado em *Internationale Literatur* sob o título “Marx und das problem des ideologischen Verfalls”.

também aponta relações entre a ação como elemento artístico e a práxis objetiva, enfocando a individualidade criadora. Nos três principais textos analisados, a inserção ativa na vida social merece uma posição central como elemento determinante da formação subjetiva do escritor realista.

Assim, os escritos selecionados como objetos desta pesquisa encerram desenvolvimentos multifacetados sobre o problema do realismo, em que a ação figura como elemento central. Com essa aquisição, o pensamento estético de Lukács alcança um novo patamar de objetividade que sob diversos aspectos o aproxima de Marx. Cumpre indicar que não se trata de uma ruptura, tal como aquela que marcou a passagem para os anos trinta. Foi, antes, uma mudança gradual de ênfase e um aprofundamento que, contudo, acabou por assinalar uma diferença importante de conteúdo. Essa transformação de conteúdo no interior da concepção estética faz com que as soluções epistêmicas percam a relevância ainda presente nos primeiros escritos da década, e sua análise estética se aproxime do concreto. Temos em mente aqui, em especial, a indicação da “dialética” para definir o caráter da relação entre o necessário e o acidental na literatura, o individual e o típico, bem como para definir a subjetividade capaz de se apropriar da objetividade, também entendida como “dialética”.

Esse capítulo será dividido em três partes. Na primeira, enfocaremos a concepção madura do romance conforme o nosso autor desenvolve nos dois textos dos *Escritos de Moscou*. Nossa exposição enfocará a centralidade da ação em sua ligação orgânica com a tipicidade, que significa uma superação da abstração ainda presente na consideração do típico nos textos anteriores. Seguiremos o breve histórico do romance que Lukács oferece nos dois textos até a fase romântica, e indicaremos alguns aspectos de comparação da sua concepção aqui exposta sobre o romance e os delineamentos da primeira parte da *Teoria do romance*. Na segunda parte, enfocaremos a crítica ao naturalismo, conforme apresentada na última seção dos dois textos dos *Escritos de Moscou* e em “Narrar ou descrever?”, a fim de expor os desenvolvimentos em torno dos elementos centrais do realismo, ação e tipicidade, em oposição ao caráter inanimado da descrição, bem como introduzir algumas questões acerca da decadência ideológica e da subjetividade autoral. Abordaremos também a crítica aos romances soviéticos e as perspectivas que nosso autor aponta para o romance socialista, e no interior desse tema alguns limites da sua concepção em torno da realidade soviética e uma consequência para a discussão do romance socialista. Na terceira parte, tomaremos “Marx e o problema da decadência ideológica” para desenvolver as condições do triunfo do

realismo na era do declínio capitalista, conforme o nosso autor. No interior desse tema, nosso autor discute os efeitos do aprofundamento da divisão capitalista do trabalho na subjetividade do indivíduo burguês, que embasa a ideologia da decadência, e as condições subjetivas para a criação realista. Procuramos mostrar que Lukács se funda em Marx quando expõe os fundamentos histórico-sociais da decadência, mas apresenta certos limites de apreensão do pensamento de Marx quando discute a questão da formação subjetiva. No tema do realismo, que mais nos interessa, buscamos evidenciar a relação que Lukács estabelece entre o caráter “antropomórfico” da arte e a conseqüente centralidade da ação aos problemas da individualidade criadora no período da decadência, bem como a defesa do humanismo.

Entretanto, os textos examinados neste capítulo não abordam filosoficamente as questões em torno da atividade fundante, nem mesmo da maneira breve e esparsa como esses problemas aparecem nos primeiros textos do decênio. Por essa razão, não teremos material para avaliar em que medida a concretização de seu pensamento estético se reflete na apreensão filosófica das determinações centrais do pensamento de Marx. Não poderemos, pois, indicar diretamente em que medida Lukács alcançou superar os problemas de suas análises das passagens da *Ideologia alemã* e das *Teses ad Feuerbach*, por exemplo, que expusemos acima. Ainda assim, procuraremos apontar, por um lado, a aproximação a Marx no campo estético, bem como nos temas relativos à decadência ideológica, conforme as possibilidades abertas pelos próprios textos. E, por outro lado, apenas indicar alguns problemas pontuais que emergem nos textos com relação à apreensão do pensamento de Marx.

1. A concepção madura do romance nos *Escritos de Moscou*: o vínculo orgânico de tipicidade e ação na base do realismo da epopéia moderna

Os dois textos publicados nos *Écrits de Moscou* que abordaremos neste trabalho são centrados na discussão da forma do romance. É em torno da forma romanesca que Lukács situa o realismo e a questão da ação no cerne de sua teoria da arte, elevando a sua concepção estético-literária a um novo patamar. O livro foi lançado em 1974 por Claude Prévost, e trouxe a público textos que haviam sido publicados apenas na década de 1930. O mais importante para nossa pesquisa, que é o principal e mais desenvolvido da coletânea, foi traduzido para o português e se intitula “O romance como epopéia burguesa” (doravante *REB*). Como indicamos acima, foi publicado em 1935 no Volume

IX da *Enciclopédia Literária*, em Moscou. Além de publicá-lo, Lukács o apresentou num debate sobre o romance organizado pela revista *Literatourny Kritik* em Moscou em 1935.¹¹⁴ A polémica apresentação se fez em presença de outros importantes estudiosos, tais como Lifschitz e V. Grib, companheiros de Lukács, e V. F. Pereverzev, que se opôs à linha seguida pelo nosso autor. As intervenções de Pereverzev e Grib, bem como a resposta de Lukács, foram publicadas em português no mesmo volume de *Ensaio Ad Hominem* em que se encontra traduzido o texto central da discussão. Utilizaremos também “Nota sobre o romance” (doravante *NR*), porque, como também indicamos, assemelha-se a um esboço de “O romance como epopéia burguesa” e, assim, já situa a questão da ação numa posição central.

Os dois textos seguem as mesmas divisões, mas em “O romance como epopéia burguesa” discutem-se de maneira mais profunda e detalhada os temas que em “Nota sobre o romance” se apresentam sucintamente e “quase em estilo telegráfico” (*NR*, p. 182). A opção pela construção de uma teoria do romance, de que “O romance como epopéia burguesa” pretende ser um primeiro passo¹¹⁵, não é arbitrária. Nos parágrafos de abertura dos dois textos, nosso autor afirma que a forma romance não apenas é uma forma nova que emerge como expressão artística das contradições próprias do desenvolvimento capitalista, da sociedade burguesa, como se constitui como a forma mais típica e plena de configuração dessa forma social. Eis porque o estudo do romance deve constituir um capítulo privilegiado de um pensamento estético mais abrangente. É também no interior das tematizações sobre o romance que alguns elementos fundamentais da concepção estética de Lukács se apresentam de maneira mais desenvolvida e profunda, elevando-a como um todo a um nível mais concreto.

Centrados na definição do caráter épico do romance e a sua relação com a epopéia clássica, esses textos também trazem discussões importantes para a compreensão da superação da concepção estética juvenil de Lukács. Pelo tema abordado, podem comparar-se diretamente à sua *Teoria do romance*, e por isso referimos brevemente a esse texto de maturidade no Capítulo I. A aproximação de Lukács aqui segue um viés radicalmente diverso daquele apresentado na célebre obra da juventude. Igualmente diversa é a sua relação com Hegel, que aqui também figura em

¹¹⁴ Em sua edição de “Nota sobre o romance”, José Paulo Netto indica que esse texto foi escrito como introdução ao debate que mencionamos acima. Daí concluímos que é esse o debate em que Lukács apresentou “O romance como epopéia burguesa”. Contudo, não conseguimos confirmar essa informação.

¹¹⁵ Cf. “Intervenção conclusiva de Lukács”, in CHASIN, J. (Org.), *Ensaio Ad Hominem I, Tomo II – Música e literatura*, op. cit., p. 136.

destaque. É sintomático da aproximação a Marx o modo como Lukács, por um lado, se utiliza de certas apreensões hegelianas, particularmente estéticas, e, por outro, apreende criticamente os limites idealistas dessas mesmas idéias e busca superá-los. Ao contrário de sua teoria juvenil, e ainda que empregue termos e definições extraídas diretamente de Hegel (a começar pelo próprio título de “O romance como epopéia burguesa”), nada pode conduzir à afirmação de que Lukács esteja no interior do hegelianismo; tampouco o caminho da crítica a Hegel segue os lineamentos de sua juventude, que busca elementos em Fichte e Kierkegaard, mas sim procura fundamentar-se na efetiva superação do idealismo representada por Marx.

Esse embasamento se faz sentir na sua crítica às concepções burguesas, em especial a Hegel, e nos diversos momentos em que nosso autor recupera passagens de Marx, inclusive as idéias estéticas esparsas ao longo da sua obra. Essa aproximação, no contexto específico da teoria do romance, tem para o nosso trabalho um duplo interesse. A crítica de Lukács às teorias burguesas, que em vários momentos se refere diretamente a Marx, e sua apreensão positiva do romance evidenciarão, por um lado, a superação de sua concepção estética juvenil com respeito diretamente aos temas que ela abordava (e não apenas com referência à posição filosófica mais geral que sustentava as suas formulações estéticas); e, por outro, evidenciarão também uma maior aproximação a Marx em comparação com os escritos da primeira metade da década que abordamos anteriormente. A própria compreensão das passagens recuperadas de Marx e seu entroncamento com os problemas estéticos fazem transparecer essa maior aproximação. Não podemos deixar de observar que isso se alia a uma concretização de seu pensamento estético, em especial por vincular diretamente a tipicidade e universalidade das obras ao problema da ação. Convém notar também que as idéias de Lênin não mostram aqui a influência que se explicita nos textos anteriores.

Partiremos da sua relação com Hegel, uma vez que nosso autor inicia a exposição de sua concepção sobre o romance apontando as aquisições e os limites das teorias anteriores e oferece, assim, um breve histórico da teoria do romance, no qual se destacam as idéias estéticas do último grande filósofo burguês. Os dois textos se iniciam situando o romance na história. Tomemos “O romance como epopéia burguesa”, por seu caráter bem mais desenvolvido:

Embora nas literaturas do Antigo Oriente, da Antiguidade e da Idade Média existam obras, sob muitos aspectos, semelhantes ao romance, ele só adquire seus caracteres típicos na sociedade burguesa. Todas as contradições específicas desta sociedade, bem como os aspectos específicos da arte burguesa, encontram sua expressão mais plena justamente no romance. Ao contrário de outras formas de arte (o drama, por exemplo),

que a literatura burguesa assimila e remodela segundo os seus próprios interesses as formas narrativas da literatura antiga sofreram no romance mudanças tão profundas que se pode falar aqui de uma forma artística substancialmente nova. (*REB*, p. 87)

Como uma forma de expressão tipicamente burguesa, que toma por matéria as contradições específicas da sociabilidade capitalista, a forma do romance só pode ser entendida com relação ao seu conteúdo específico, à sua matéria social particular. Assim, nosso autor acrescenta em “Nota sobre o romance”: “As contradições da sociedade capitalista fornecem, assim, a chave para a compreensão do romance enquanto gênero” (*NR*, p. 177).

Assim, o romance como gênero emerge já no século XVI, representado pelas obras de Cervantes e Rabelais, portanto ainda no período de desagregação feudal e início do capitalismo comercial, da perspectiva da classe burguesa nascente. Emerge, contudo, de maneira espontânea e independente das teorizações estéticas, e mantém essa independência até a primeira metade do século XIX, que assiste às primeiras tentativas de criação de uma estética do romance. Antes desse período, encontramos formulações esparsas sobre o romance pelos próprios romancistas, que discutem as questões relativas ao gênero nos limites do necessário para a sua criação artística. Nosso autor escreve:

As primeiras referências sérias a uma teoria do romance são encontradas nas observações isoladas dos grandes romancistas, que demonstram elaborar e desenvolver esse novo gênero de maneira totalmente consciente, ainda que em suas generalizações teóricas eles se limitem àquilo que é absolutamente necessário para sua própria criação. (*REB*, p. 88)

Conforme Lukács, esse desinteresse das estéticas dos séculos XVII e XVIII pela forma artística nova e genuinamente burguesa não é casual. Deve-se à exigência da luta contra os resquícios feudais na sociedade burguesa, que encontrava nos *modelos antigos* a sua arma ideológica mais forte contra a cultura medieval. Essa exigência tornou-se ainda mais intensa para a burguesia em ascensão no período absolutista do desenvolvimento do capitalismo. Mas o romance se distancia dos modelos antigos, tanto em termos formais como em conteúdo, de maneira radical, e ao contrário, se aproxima das narrativas medievais em seus primeiros grandes representantes. Cumpre apontar que, a despeito das semelhanças, os primeiros romances surgem como expressão da luta “contra a servilização medieval do homem” (*NR*, p. 182). Nosso autor afirma: “a forma do romance surge da dissolução da narrativa medieval como produto de sua transformação plebéia e burguesa” (*REB*, p. 88).

Com o desenvolvimento capitalista e a proximidade da instituição da dominação política da burguesia, por um lado, e por outro, com o próprio desenvolvimento do

romance, os teóricos da primeira metade do século XIX procuram incluir o gênero romanesco nas teorias estéticas mais amplas. Particularmente, essas primeiras tentativas são realizadas pela filosofia clássica alemã. Ao lado dela, as formulações dos próprios romancistas adquirem maior universalidade. Nas palavras do nosso autor:

Somente com a filosofia clássica alemã são feitas as primeiras tentativas de criação de uma teoria estética geral do romance que procura integrá-lo num sistema de formas estéticas. Ao mesmo tempo, as enunciações dos grandes romancistas sobre seu próprio trabalho também adquirem grande amplitude e profundidade de generalização (Walter Scott, Goethe, Balzac). (*REB*, p. 88)

Contudo, somente a segunda metade do século XIX testemunha uma produção ampla de teoria do romance. A partir desse momento, em que a burguesia já se afirma como classe dominante, o romance também “confirmou definitivamente seu domínio como forma típica de expressão da consciência burguesa na literatura”. Mas nosso autor ressalta que essa produção teórica não é a mais apropriada para estabelecer uma teoria marxista do romance. Isso porque ela não se volta às determinações do romance propriamente realista, aos romances da tradição clássica e revolucionária (nos quais as perspectivas da burguesia ascendente e progressista encontram expressão), mas sim serve de base para a criação e explicação do “novo realismo” – termo que Lukács emprega aqui para designar o naturalismo. Como nosso autor procura mostrar ao longo dos textos, o “novo realismo” inicia o movimento de “dissolução da forma romanesca, como consequência necessária da decadência geral da ideologia burguesa”. Eis porque ele introduz o seu histórico sobre a teoria do romance com a seguinte observação:

A lei geral da desigualdade entre o desenvolvimento espiritual e o progresso material, estabelecida por Marx, manifesta-se claramente também no destino da teoria do romance. (*REB*, p. 87)

Quer dizer que o progresso espiritual não necessariamente acompanha o desenvolvimento das forças produtivas. Marx compara o mundo antigo com a modernidade capitalista, mas Lukács se refere aqui à progressão no interior da forma social capitalista: quanto maior o avanço material, para o qual a tomada de poder pela burguesia foi determinante, isto é, quanto mais progride o capitalismo, mais pobres e sem efeito se tornam as teorias do romance. Nesse sentido, toda a ampla produção da segunda metade do século XIX, iniciada “aproximadamente a partir da publicação dos artigos teórico-polêmicos de Zola” e que tem “ainda um caráter mais jornalístico e ligado à atualidade do que propriamente teórico-sistemático”, não interessa centralmente à elaboração da teoria marxista do romance. Antes, interessam as formulações da estética do idealismo alemão clássico, que busca compreender os

lineamentos do romance realista. Observamos que o interesse se define pelo próprio objeto das teorias: enquanto a estética clássica se volta aos romances criados no período de ascensão da burguesia, a produção posterior busca já fundamentar a dissolução dessa forma, e não explicá-la:

Embora essas teorias do romance sejam interessantes para o conhecimento das aspirações artísticas da burguesia depois da segunda metade do século XIX, elas não podem resolver os problemas fundamentais do romance: nem fundamentam a sua autonomia como gênero literário particular, em relação às outras formas de narrativa épica, nem definem as características específicas deste gênero, os princípios artísticos que o diferenciam da literatura amena. Portanto, para a teoria marxista do romance, são realmente interessantes as idéias que sobre ele foram desenvolvidas pela estética clássica alemã. (REB, p. 89)

Partindo dessa avaliação introdutória sobre “o destino da teoria do romance”, nosso autor inicia suas considerações sobre a estética do idealismo alemão, da qual toma quase exclusivamente os lineamentos hegelianos, dedicando rápidas referências a Goethe e Schelling. Antes de mais nada, explicita o significado da expressão hegeliana que dá nome ao texto. No Capítulo I, tivemos a oportunidade de apresentar brevemente aspectos da concepção hegeliana do romance que nosso autor apresenta aqui, no contexto da discussão da *Teoria do romance*. Ali, centramos a discussão na definição hegeliana do “mundo da prosa”, que traduz ao mesmo tempo o alcance e o limite determinados pela sua posição de classe na última fase de ascensão da burguesia, o seu progressismo entendido à luz da impossibilidade histórica de perspectivar a superação objetiva da forma social capitalista. Retomemos em mais detalhes a consideração de Lukács, enfocando agora as aquisições que nosso autor reconhece em Hegel com respeito ao sentido estético e histórico do novo gênero burguês, estreitamente relacionados ao reconhecimento do prosaísmo da vida burguesa e à necessidade de reconciliação com ela. A definição do romance como “epopéia burguesa” significa que o gênero romanesco é aquele que corresponde à epopéia na realidade social burguesa: possui os traços estéticos mais gerais da poesia épica clássica, mas transformada de modo a configurar a matéria específica da vida burguesa. Nosso autor escreve:

O romance apresenta, de um lado, as características estéticas gerais da grande poesia épica; de outro, sofre as modificações trazidas pela época burguesa, cujo caráter é extremamente original. (REB, p. 89)

Mas a solução da forma do romance se opõe radicalmente, também para Hegel, à epopéia clássica. Esse confronto de duas formas artísticas próprias de dois períodos históricos diversos traz à tona a problemática específica do romance, como gênero épico da modernidade burguesa. O que define a oposição, quanto à forma e ao conteúdo, entre

epopéia clássica e o romance é, para Hegel, uma determinação própria dos diferentes momentos históricos em que as formas artísticas emergem, a poesia do mundo clássico e o prosaísmo do mundo moderno. Ao contrário de ser uma contraposição meramente “exterior, formalista” (NR), a poesia e a prosa significam diferentes relações entre indivíduo e sociedade. A sociabilidade que produziu a epopéia constituía-se como uma fase primitiva do desenvolvimento da humanidade, que mantinha uma unidade social, caracterizada pela “ausência de contradições entre o indivíduo e a sociedade”. O baixo grau de desenvolvimento, que equivale a uma primitiva divisão social do trabalho, determina a ligação imediata do indivíduo com a sociedade – que se sustenta no baixo nível de individuação e apenas nessa condição pode ser mantida. Assim, uma vez que as forças sociais não se separam dos indivíduos, tal como ocorre na modernidade, o mundo antigo preserva a possibilidade da atividade espontânea dos indivíduos e a sua autonomia, o que constitui o fundamento do período dos “heróis”. É a base social das composições de Homero. Em “Nota sobre o romance”, Lukács afirma:

Os poemas homéricos representam o combate da sociedade, fazendo-o com um máximo de vida (sob esse aspecto, eles jamais foram igualados) justamente em razão dessa unidade de indivíduo e sociedade. A poesia dos poemas homéricos repousa essencialmente sobre a ausência relativa de divisão social do trabalho; os heróis homéricos vivem e agem num mundo no qual os objetos possuem a poesia da novidade e do inédito. Trata-se, na expressão de Marx, do período da “infância” da humanidade e, em Homero, da poesia da infância “normal”. (NR, p. 178)

No texto de 1935, nosso autor cita uma passagem em que Hegel expõe seu entendimento da ligação imediata de indivíduo e sociedade no período heróico:

A poeticidade da época patriarcal, “heróica”, que se expressou de maneira típica nos poemas homéricos, repousa na autonomia e na atividade espontânea dos indivíduos; mas, como diz Hegel, “a individualidade heróica não se separa da totalidade moral à qual pertence e só tem consciência de si na união substancial com essa totalidade”. (REB, p. 89)

Evidencia-se já aqui que Hegel não podia explicar a fundamentação na divisão social do trabalho da unidade que ele observa com justiça, tal como a perspectiva instaurada por Marx pôde desvendar. De acordo com Lukács, Hegel observa “com argúcia” momentos essenciais da oposição de epopéia e romance com base nas diferenças históricas da relação de indivíduo e sociedade, mas não é capaz, “em função do seu idealismo, de compreender as causas sócio-materiais deste contraste” (NR, p. 178). Isso se faz ainda mais claro quando o grande idealista alemão se volta à discussão da sociedade moderna, que estabelece a matéria do romance. Hegel apreende corretamente a contradição entre vida pública e vida privada, a separação das finalidades sociais gerais das finalidades individuais, que a forma social capitalista

necessariamente impõe. Hegel apreende a separação das forças sociais dos indivíduos, aos quais elas eram inerentes no mundo antigo, e que se incorporam no Estado moderno, bem como as consequências empobrecedoras dessa separação para a vida dos indivíduos, designadas pelo prosaísmo. Entretanto, uma vez que não pode vislumbrar a superação da sociedade que as engendra, tampouco pode apreender as suas causas essenciais, que Lukács reconhece como a oposição entre a produção social e a apropriação privada. A burguesia, como classe que institui a forma social do capital, não pode perceber o caráter humanamente limitador da propriedade privada e a necessidade de superá-la. Com isso, apreende a problemática relação de indivíduo e sociedade apenas na qualidade de sintoma. Nosso autor escreve:

Hegel compreendeu que a divisão capitalista do trabalho era o fundamento da prosa da vida moderna. Mas essa compreensão não é totalmente correta – ela também sofre distorções. Hegel não percebe que, por trás dessas contradições, onde apreende a essência da vida moderna e a base da forma que melhor a exprime (ou seja, o romance, a “epopéia burguesa”), dissimila-se a oposição entre a produção social e a apropriação privada. Ele se detém na descrição da forma fenomênica dessa contradição, na oposição aparente entre indivíduo e sociedade. (NR, pp. 178-79)

Essa restrição historicamente determinada e a sua posição de classe não o impedem, contudo, de considerar problemática a condição individual na sociedade moderna. Como procuramos apresentar brevemente no Capítulo I, a exigência de considerar positivamente a forma social moderna não impede que os pensadores da burguesia em ascensão reconheçam e se revoltam, em certa medida, contra os antagonismos do capitalismo que, não obstante, têm de entender como inevitáveis. Assim, nosso autor explicita o modo como Hegel compreende a contraposição de vida pública e vida privada:

“No atual Estado de direito, os poderes públicos não possuem por si sós uma figura individual, mas o universal enquanto tal reina em sua universalidade, na qual o caráter vivente do indivíduo é superado ou então secundário ou indiferente”. Por essa razão, os homens modernos, ao contrário dos homens do mundo antigo, separam-se, com suas finalidades e relações “pessoais”, das finalidades da totalidade; aquilo que faz com suas próprias forças o faz só para si e é por isso que ele responde apenas pelo seu próprio agir e não pelos atos da totalidade substancial à qual pertence. (REB, pp. 89-90)

A separação das finalidades individuais dos objetivos universais é, para Hegel, uma condição inescapável da civilização, e significa um progresso com relação ao primitivismo do mundo antigo. Mas, embora esse desenvolvimento seja essencialmente positivo, traz consequências negativas: “o homem perde a sua antiga atividade espontânea, e sua submissão ao moderno estado burocrático, enquanto ordem coativa exterior, impede-lhe qualquer atividade desse tipo” (REB, p. 90). Essa degradação do homem, à qual corresponde a ausência do terreno objetivo para o florescimento da

poesia, não deve para Hegel ser aceita sem resistência, embora tampouco deva ser rejeitada. Nosso autor cita o último grande filósofo burguês:

“O interesse e a necessidade de uma totalidade individual efetiva e de uma autonomia autêntica nunca nos abandonarão e nem podem nos abandonar, mesmo que reconheçamos como proveitoso e racional o desenvolvimento da ordem na vida civil e política madura”, isto é, o desenvolvimento burguês. (*REB*, p. 90)

A necessária resistência aos elementos prosaicos da civilização burguesa, que não podem ser eliminados, mas atenuados, constitui a função do romance na época moderna. Como já observamos, o romance “deve conciliar as exigências da poesia com os direitos do prosaísmo e achar uma ‘média’ entre eles” (*REB*, p. 90). Ainda que a determinação da “média” reflita a restrição de sua concepção burguesa, o modo como para Hegel o romance a realiza inclui uma apreensão profunda da natureza e função do gênero. Isso porque, a fim de realizá-la, o romance deve configurar o conjunto da totalidade prosaica e a luta contra o prosaísmo. Na configuração literária dessa luta, a totalidade social se mostra em seu caráter prosaico, mas ao mesmo tempo em sua dimensão substancial e autêntica. Se é verdade que essa apreensão do mundo é falsa e idealista, também é certo que constitui uma apreensão fenomênica, sintomática, da contradição essencial da sociedade burguesa, “uma sociedade em que o progresso técnico-material é alcançado ao preço do rebaixamento de muitos aspectos essenciais da atividade espiritual e social e, em particular, da arte e da poesia” (*REB*, p. 90). Essa apreensão, embora não alcance os fundamentos objetivos da contradição capitalista, constitui o alicerce das considerações justas e originais sobre o romance. Aqui se explicita a “tendência ao épico” do gênero literário tipicamente burguês, na medida em que almeja a representação da totalidade do mundo social; e revela-se aqui também a percepção da diferença *histórica* das duas formas literárias.

O limite da apreensão estética do idealismo clássico se revela com nitidez na exigência de encontrar uma “média” entre a poesia e prosa. De acordo com Hegel, os personagens do romance, que inicialmente se colocam contra a ordem do mundo e reconhecem apenas o prosaísmo, lançam-se nele para apreender a positividade da civilização e reconciliar-se com ela, mas sem deixar de reconhecer o prosaísmo e procurar ao máximo eliminar de suas ações e de suas realizações a forma prosaica, “substituindo a prosa existente por uma realidade tornada afim e amiga da beleza e da arte” (*REB*, p. 90). Na concepção hegeliana do romance, pois, existe a possibilidade de o protagonista ser um “herói positivo”, que em suas aventuras aprende a viver no interior da sociedade burguesa da maneira menos prosaica possível, e estabelece o

“estado médio” entre os direitos da prosa e as exigências da poesia. Não é à toa que, na *Estética*, a brevíssima passagem dedicada ao romance toma por modelo *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, “um romance que – conforme Lukács – conscientemente se propõe representar esse ‘estado médio’ /.../ um impossível estado médio entre as tendências contrapostas e em luta do capitalismo” (*REB*, p. 91). Nesse sentido, a finalidade do romance para Hegel é “a educação do homem para a vida burguesa”.

De acordo com nosso autor, a importância histórica das conquistas da estética do idealismo alemão a respeito da relação entre epopéia e romance reside, antes de mais nada, em dar ao romance a sua verdadeira posição no interior da teoria dos gêneros; ao lado disso, essas conquistas acabaram com as tentativas de criar e fundamentar teoricamente uma epopéia moderna. Lukács toma o exemplo da teoria de Voltaire, que critica o caráter heróico das epopéias e procura fundamentar uma epopéia moderna desprovida de heroísmo e “assentada, portanto, sobre uma base puramente moderna, ou seja, *substancialmente a base social do romance*” (*REB*, p. 91, grifo nosso). Nosso autor escreve:

Não é por acaso que Marx, ao falar da hostilidade do capitalismo à poesia em geral e à épica em particular, cite precisamente a *Henriada* de Voltaire como modelo de poema épico falido. (*REB*, p. 92)

O limite da compreensão da estética do idealismo alemão a respeito do romance, que não deve obscurecer aquelas conquistas das quais nosso autor parte, corresponde ao limite histórico de sua classe. Para a filosofia do idealismo alemão, “o desenvolvimento burguês era o último grau ‘absoluto’ do desenvolvimento da humanidade”. Por isso, o maior de seus representantes pôde chegar ao “*pressentimento* da inseparabilidade do seu caráter progressista, que revoluciona a produção e a sociedade, da profunda degradação do homem que esse desenvolvimento traz consigo” (*REB*, p. 92, grifo nosso). Assim, no âmbito da teoria do romance, nosso autor afirma que os teóricos burgueses têm de optar entre as duas alternativas possíveis para a sua consciência: ou bem recusar o prosaísmo capitalista e idealizar o período primitivo dos heróis, propondo um impossível retorno ao passado (Schelling); ou atenuar as contradições da vida capitalista, “insuportável para a consciência burguesa” para possibilitar certa aceitação desse mundo insuperável (Hegel). Lukács conclui: “Nenhum pensador burguês foi além desse dilema teórico, nem mesmo, naturalmente, no campo da teoria do romance.” E acrescenta uma observação relativa aos romancistas que retoma a posição já presente nos textos

anteriores da década de 1930, sobre a relação entre a consciência direta e teórica dos escritores e a sua produção artística, cuja particularidade permite o que Engels denominou “o triunfo do realismo”:

E mesmo os grandes romancistas somente podem representar de maneira correta esta contradição quando inconscientemente colocam de lado as suas teorias românticas ou conciliadoras. (REB, p. 92)

Em “Nota sobre o romance”, Lukács afirma que Hegel não pôde apreender a realização prática dos grandes romancistas como uma superação artística de suas intenções conscientes, tampouco pode perceber que a sua grandeza provém precisamente do fato de fracassarem em sua finalidade de estabelecer uma média entre a prosa e poesia. Nos termos do nosso autor:

Hegel compreendeu, e isso é verdade, que o romance é impelido a concluir-se com a adaptação do herói à sociedade burguesa. Ele evidencia o aspecto lamentável desta adaptação com um cinismo digno de Ricardo, mas não tem condições de exprimir, no plano das idéias, a dialética da intenção abortada dos grandes romancistas – sua grandeza involuntária, *seu êxito no fracasso*. (NR, p. 181, grifo nosso)

Mas, se a especificidade literária permite que o escritor supere em certa medida, na criação artística, os limites historicamente determinados de sua consciência, na teoria do romance esses limites só podem ser ultrapassados com base no pensamento original de Marx e na “doutrina de Marx e Engels sobre a arte”. Lukács inicia a exposição de sua própria concepção sobre o romance, que busca fundar sobre os lineamentos marxistas, com a seguinte consideração:

A explicação materialista, dada por Marx, para a desigualdade do desenvolvimento da arte em relação o progresso material e para a hostilidade do modo capitalista de produção à arte e à poesia contém a chave para se entender a desigualdade do desenvolvimento de algumas formas e gêneros de poesia. (REB, p. 93)

E menciona as “idéias geniais” de Marx sobre a epopéia na *Contribuição à crítica da economia Política – Introdução* e nas *Teorias da mais-valia*, além dos capítulos sobre a desagregação feudal em *Origem da família, do estado e da propriedade privada*, de Engels. Convém fazer um parêntese para comentar a diferença de apreensão da passagem da *Introdução* de Marx que nosso autor retoma aqui com relação à sua referência em “Arte e verdade objetiva” (lembrando que essa passagem também é mencionada em “Reportagem ou figuração?” e em *História em consciência de classe*). Ao final do Capítulo II, observamos em nota (n. 103) que, ao explicar a exigência de a epopéia tomar a matéria mitológica, e portanto pertencer ao período histórico em que o entendimento mitológico do mundo era possível e necessário, Lukács não enfatiza a relação das formas de arte com o desenvolvimento efetivo das forças produtivas,

tampouco salienta o caráter *desigual* da progressão material e artística. Sua ênfase recai, antes, na relação entre as formas de consciência e as formas de arte, nas suas “premissas ideológicas”. Aqui, vemos que essa relação fundamental, que constitui o cerne da passagem de Marx, é apreendida e explicitada, bem como tomada por base de toda a argumentação sobre a forma romance. Além disso, vemos que Lukács estende essa idéia também ao desenvolvimento da *teoria* do romance, como apontamos acima com relação à emergência das teorias do romance na segunda metade do século XIX, atreladas à necessidade de explicar o “novo realismo”. Essa diferença de ênfase no comentário sobre a passagem de Marx, tantas vezes citada durante a década de 1930, indica o avanço que a concepção estética de Lukács apresenta nesse texto, no sentido do entendimento da objetividade da forma, coerente com a nova apreensão do problema da ação.

O primeiro aspecto do romance que Lukács ressalta quando parte para a sua apreensão positiva do gênero é que se trata, de fato, de uma forma *épica*. Nosso autor parte, portanto, da apreensão hegeliana, mas prossegue para superar seus limites buscando alicerce em Marx. Das “finalidades e propriedades” do romance que compõem a sua natureza épica, Lukács enumera:

A tendência para adequar a forma da representação da vida ao seu conteúdo; a universalidade e a amplitude do material envolvido; a presença de vários planos; a submissão do princípio da reprodução dos fenômenos da vida mediante uma atitude exclusivamente individual e subjetiva (como, por exemplo, na lírica) ao princípio da representação plástica, em que homens e acontecimentos agem, na obra, quase que por si mesmos, como figuras vivas da realidade exterior. (*REB*, p. 93)

Aqui encontramos eco das definições apresentadas em “Arte e verdade objetiva”, particularmente o caráter de “mundo criado” da obra artística em que a totalidade (intensiva) do mundo objetivo é plasticamente configurada. Mas essa forma, que tende para a épica, não pode realizar-se plenamente em suas determinações épicas justamente porque o seu fundamento objetivo não proporciona as bases para tal florescimento: “Mas todas essas tendências alcançam sua expressão plena e acabada somente na poesia épica da Antiguidade, que constitui a ‘forma clássica da epopéia’ (Marx)” (*REB*, p. 93).

Já vimos que a condição objetiva para o florescimento da epopéia é a sociedade ainda relativamente unida e a sua luta com um inimigo externo; vimos também que a forma social do capital, ao contrário, uma vez sustentada pela propriedade privada, se caracteriza pelas lutas de classes entre possuidores e não-possuidores. Essa forma social, portanto, destrói as bases para a realização da verdadeira epopéia. O próprio gênero romanesco, por conseguinte, encerra uma contradição: nasce da dissolução da

forma clássica da epopéia, mas mantém-se como gênero épico pela apreensão de novas possibilidades que apenas essa nova forma social pode produzir. Nosso autor escreve:

A contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que o romance, como epopéia da sociedade burguesa, é a epopéia de uma sociedade burguesa, é a epopéia de uma sociedade que destrói as possibilidades da criação épica. (REB, p. 93)

Mas, ainda que não possa completar-se artisticamente como a epopéia clássica, a nova condição social também traz novas possibilidades épicas que o romance levará a efeito, ou seja, traz ao romance “uma série de prerrogativas”: “O romance abre caminho para um novo florescimento da epopéia, de cuja dissolução ele nasce, e revela possibilidades artísticas novas, que eram desconhecidas da poesia homérica” (REB, p. 93). Essa nova circunstância, que abre possibilidades épicas ao romance desconhecidas da epopéia clássica, é precisamente a contradição social específica da forma capitalista. Nosso autor retoma análises “esotéricas” sobre o romance de Hegel e Balzac, que se desenrolam à margem das suas concepções “oficiais” e mais gerais, e que revelam uma compreensão mais clara sobre essas contradições sociais que o romance configura. Assim, por exemplo, Hegel escreve sobre o *Sobrinho de Rameau*, de Diderot:

“O que neste mundo se experimenta é que nem as *essências efetivas* do poder e da riqueza, nem os seus *conceitos* determinados – o bem e o mal, ou a consciência do bem e do mal, a consciência nobre e a desprezível – são dotadas de verdade; todos esses momentos convertem-se um no outro e cada um é o contrário de si mesmo /.../. A linguagem da desagregação é, aliás, a linguagem perfeita, o verdadeiro espírito existente de todo este mundo da cultura” (REB, p. 94, passagem da *Fenomenologia do Espírito*)

Observamos que, aqui, Hegel apreende o caráter contraditório que permeia a existência no mundo capitalista na mútua conversão dos valores e na sua natureza intrinsecamente antagônica. Também Balzac enuncia, em geral pela boca de seus personagens, e portanto “atenuada pela ironia”, uma “poética esotérica” em que se explicita a apreensão da mesma natureza contraditória da vida sob o capitalismo.¹¹⁶ As contradições se revelam em seus romances como “forças motoras” da sociedade, de modo a contradizer a sua intenção de encontrar um “estado médio” utópico entre elas, que Hegel e Goethe também almejavam. Essa média aparece pontualmente nos romances de Balzac, mas não na linha geral, que supera essa intenção e, assim, vale repetir que no ato de criação ele ultrapassa a sua intenção consciente e faz Engels

¹¹⁶ Nosso autor cita uma passagem de *Ilusões perdidas* em que Blondet diz: “Tudo é bilateral no domínio do pensamento. /.../ O que eleva Molière e Corneille acima dos outros não é a faculdade de fazer Alceste dizer *sim* e Filinto, Otávio e Cina, *não*. Rousseau, na *Nova Heloísa*, escreveu uma carta a favor e uma contra o duelo: ousarias assumir a responsabilidade de determinar qual a sua verdadeira opinião? Quem de nós poderia pronunciar-se entre Clarissa e Loverlace, entre Heitor e Aquiles? Qual é o herói de Homero? Qual foi a intenção de Richardson?” (REB, p. 94).

festejar ali o “triunfo do realismo”. Essa superação se revela precisamente no fato de que seus romances representam as contradições sociais de forma viva. Lukács afirma:

Que, do ponto de vista teórico, Balzac, como Hegel e Goethe, tenha aspirado a encontrar um utópico “estado médio” dessas contradições /.../ seu significado na história do romance reside justamente no fato de que, na linha principal de sua obra, ele se afastou desta utopia do “estado médio”, limitando-se à representação das contradições existentes. *Nisso consiste seu mérito e sua força.* (REB, p. 94)

A configuração artística do caráter contraditório da vida no capitalismo, e das contradições não como resultado, mas também como forças motrizes da sociedade, constitui a finalidade do romance e o seu significado mais essencial e geral. O que compõe a prerrogativa do romance com relação à epopéia clássica é o seu material objetivo, a natureza antagônica das relações sociais da sociedade burguesa que configura literariamente. Mas isso é, precisamente, apenas o seu material, e não conclui a discussão sobre a constituição própria do novo gênero burguês. Nosso autor escreve que

o *conhecimento criativo* das contradições antagônicas como forças motoras da sociedade capitalista (enraizadas, em sua forma geral, no antagonismo de classe entre possuidores e não possuidores) é apenas o *pressuposto* da forma romanesca, *não a própria forma.* (REB, p. 94, grifos nossos)

O “conhecimento criativo” das contradições objetivas do capitalismo é, pois, a premissa da construção literária, mas essa construção, a própria forma, se resolve apenas com a criação da ação: “*O problema da ação constitui justamente o ponto central da teoria da forma no romance*” (REB, p. 94, grifo nosso). Vemos que, aqui, a ação é trazida, pela primeira vez na obra marxista de Lukács para o cerne da teoria do romance e para o cerne de sua concepção estética geral. Considerando, antes de mais nada, o fundamento histórico-social do romance e, em seguida, a sua matéria ou pressuposto geral, nosso autor estabelece que tal conteúdo geral só se constitui como forma artística uma vez que, por um lado, determina a ação do romance e, por outro, se revela substancialmente na ação. Quer dizer que essa matéria emerge como conteúdo do romance apenas quando constitui o “*fator fundamental de integração da ação*”. A explicitação das contradições apenas por meio da descrição, da perspectiva de um espectador, mantém o conteúdo morto e vazio: somente quando operam como elementos que “impulsionam ou retardam” a ação é que se apresentam como conteúdo artístico vivo e concreto.

Nosso autor refere a esse problema em termos bastante similares à sua apresentação pontual do tema em “Arte e verdade objetiva”. Contudo, aqui, a ação não aparece apenas como um importante aspecto formal que vincula conteúdo e forma, mas como elemento definidor da forma do romance e em estreita conexão com o problema

da tipicidade. Nesse sentido, aproxima-se ainda mais da consideração da ação presente no debate sobre o *Sickingen*. Ali, a ação já assumia o papel central de revelar a essência do ser social e ocupava o cerne da crítica de Marx e Engels a Lassalle. Aqui, por figurar no centro da determinação da forma do romance, situa-se no cerne da distinção das duas formas épicas, como trataremos abaixo. Lukács escreve:

Esta centralidade da ação não é uma invenção formal da estética; ela decorre, ao contrário, da necessidade de um reflexo o mais adequado possível da realidade. Tratando-se de representar a relação real do homem com a sociedade, e a natureza (isto é, não somente a consciência que o homem tem dessas relações, mas o próprio ser que é o fundamento desta consciência, em sua relação dialética com ela) o único caminho adequado é a representação da ação. Porque somente quando o homem age é que, graças a seu ser social, encontra expressão a sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico da sua consciência, quer ele saiba disso ou não, e quaisquer que sejam as falsas representações que ele tenha sobre isso em sua consciência. (*REB*, pp. 94-5)

Observamos que o raciocínio exposto nessa passagem é bastante semelhante às referências à ação tanto no texto sobre o *Sickingen* como em “Arte e verdade objetiva”. Contudo, é apenas no debate sobre o *Sickingen* que a ação se mostra determinante do ser social do personagem, aquilo que lhe confere a sua objetividade concreta, seu caráter de classe, e define assim a sua tipicidade. É relevante que se trate, ali, não de uma forma épica, mas da forma dramática. Veremos que, em “O romance como epopéia burguesa”, o caráter da ação será especificamente determinado de modo tal que não pode identificar-se aos atributos da ação no drama. No entanto, isso significa que o realismo e seus elementos centrais, em especial a ação e a tipicidade, sob diferentes formas, constituem determinações estéticas gerais, que pertencem em comum ao reflexo épico e dramático da objetividade. No mesmo tom de seu primeiro texto estético marxista, mas enfocando o épico, nosso autor afirma sobre o romance:

A fantasia épica do narrador consiste precisamente em inventar uma história e uma situação onde encontre expressão ativa esta “essência” do homem, o elemento típico de seu ser social.

E cita Engels, evidenciando a amplitude específica do épico, se comparado com o drama:

Graças a este dom inventivo, que naturalmente pressupõe uma penetração profunda e concreta nos problemas sociais, os grandes narradores podem criar um *quadro de sua sociedade*, no qual, mesmo no que diz respeito aos problemas econômicos, pode-se apreender mais do que “nos livros de todos os historiadores, economistas e estatísticos de profissão do período, tomados em conjunto” (Engels a propósito de Balzac). (*REB*, p. 95, grifo nosso)

Nosso autor retoma, em seguida, um aspecto também já apontado nos textos anteriores, a partir do qual delineará a diferença das duas formas épicas, o romance em

relação a epopéia. Trata-se da condição que muitos anos mais tarde Lukács denominará a condição “antropomórfica” da arte e que consiste no fato de que o concreto objetivo deve configurar-se na forma de destinos *individuais*. Tanto na epopéia como no romance, o quadro social amplo é alcançado pela representação de seres humanos individuais, suas ações e relações e seu destino.¹¹⁷ Os traços peculiares a cada sociedade são configurados pela ação de indivíduos. Mas o conteúdo e a forma dessa ação dependem do grau de desenvolvimento da luta de classes. Como vimos, no “estágio superior da barbárie”, no período “heróico”, a sociedade era “relativamente unida”. Nesse sentido, o indivíduo que protagonizava a epopéia, como personagem típico, encarnava as forças sociais da sociedade como um todo. Seguindo Marx, nosso autor afirma que se tratava de uma “democracia guerreira”, de modo que “Homero não mostra nenhum meio com o qual o povo (ou uma parte do povo) possa ser obrigado a algo contra a sua vontade”. Por essa razão, o protagonista da epopéia podia ser típico encarnando a perspectiva da sociedade como um todo. Nos termos de Lukács:

O indivíduo, colocado no centro da narrativa, podia ser típico exprimindo a tendência fundamental de toda a sociedade, e não a contradição típica no interior da sociedade. (REB, p. 95)

Por essa razão,

A ação da epopéia homérica é a luta de uma sociedade relativamente unida, de uma sociedade enquanto coletividade contra um inimigo externo” (REB, p. 95).

Com a desagregação tribal, a unidade social que compunha a matéria da epopéia também desaparece, de modo que essa forma de ação não encontra mais seu conteúdo social próprio. A unidade se desagrega pela emergência da sociedade de classes, que é movida por essa sua contradição intrínseca. Essa nova conformação social confere uma nova base para o surgimento de uma nova forma épica, mas não para a ação da epopéia. Isso porque, numa sociedade essencialmente antagônica, não pode emergir um indivíduo artístico que represente a unidade social total. Antes, é preciso configurar um conjunto de indivíduos, em que cada um deles encarna somente uma das forças sociais antagônicas, uma das classes em luta. A tipicidade dos personagens e seus destinos não provêm da configuração das tendências da sociedade como um todo, mas sim dos momentos essenciais da luta de classes:

Os caracteres, as ações ou as situações dos indivíduos não podem mais representar toda a sociedade de maneira típica. Cada indivíduo representa apenas uma das classes em

¹¹⁷ Aqui, nosso autor se volta às peculiaridades da epopéia e do romance, mas essa determinação *individual*, como já se explicitava nos textos anteriores, é uma determinação estética, inerente ao drama, e também à lírica.

luta. E são a profundidade e a validade com que é apreendida uma dada luta de classes em seus aspectos essenciais que definem a essência típica dos homens e seu destino. (REB, p. 95)

O romance, contudo, não deixa de representar a totalidade social, e por essa razão não deixa de ser um gênero épico. A configuração da totalidade assume outra forma, que a nova conformação social possibilita, e consiste precisamente na figuração artística das contradições de classe que compõem a sua unidade:

Uma vez surgida a sociedade de classes, a grande epopéia não pode extrair sua grandeza épica a não ser da profundidade e tipicidade das contradições de classe em sua totalidade dinâmica. (REB, p. 95)

A configuração da sociedade de classes em sua unidade total não é, contudo, possível em qualquer sociedade de classes. O caráter de unidade social é proporcionado apenas pela forma social capitalista, uma vez que a divisão capitalista do trabalho estabelece as bases para a produção social, que vincula universalmente os indivíduos e assim se constitui como totalidade dinâmica e contraditória. Por essa razão, somente o romance que emerge na sociedade capitalista pode configurar a totalidade viva da sociedade de classes, suas forças motrizes contraditórias e em luta. Os romances que surgem para refletir as formas sociais anteriores, como os da antiguidade e do período medieval, não podem constituir-se como verdadeiros épicos porque não alcançam configurar a universalidade social, no sentido das forças essenciais que a movem como um todo. Para o nosso autor, existem apenas duas grandes formas épicas, a epopéia clássica e o romance do período capitalista, porque, ainda sob formas radicalmente distintas e inclusive opostas (já que a unidade total no romance se origina das contradições em luta), são as únicas cujas matérias objetivas se permitem configurar como totalidade social. Nas palavras do revolucionário húngaro:

Na realidade, a luta dos indivíduos entre si adquire objetividade e veracidade somente porque os caracteres e os destinos dos homens refletem de maneira típica e fiel os momentos centrais da luta de classes. Mas uma vez que é a sociedade capitalista que cria a base econômica de uma ligação plurilateral recíproca que envolve toda a vida humana (produção social), somente o romance do período capitalista pode fornecer um quadro da sociedade na totalidade viva de suas contradições motoras. (REB, p. 96)

Assim, nosso autor afirma que, em Balzac, os traços típicos de uma grande transformação social podem configurar-se a partir da linha central do “amor e o casamento de uma *grande dame*”, ao passo que as histórias de amor dos romances gregos, como *Dafne e Cloe* de Longo, por exemplo, “são idílios separados da vida em sociedade”. A forma social capitalista cria, portanto, a possibilidade de uma verdadeira ação épica no romance.

Entretanto, como sociabilidade essencialmente contraditória, embasada especificamente na contradição fundamental de produção social e apropriação privada, o capitalismo ao mesmo tempo dispõe as bases para a construção de uma verdadeira ação e impõe dificuldades que determinarão a oposição do romance à epopéia clássica. Como vimos, a possibilidade provém precisamente da produção social; nosso autor prosseguirá no sentido de demonstrar que os obstáculos que conduzem a uma nova forma da ação são determinados pelo caráter privado da apropriação, e a conseqüente separação de vida pública e vida privada. Aqui, nosso autor não apenas compreende as dimensões profundas da determinação social da forma artística, como também a dimensão essencial da própria forma artística, como o problema da ação:

A dialética do desenvolvimento desigual da arte manifesta-se, porém, no fato de que esta mesma contradição fundamental, que cria a possibilidade da verdadeira ação no romance e faz dele a forma artística predominante durante uma época inteira, conduz ao mesmo tempo às condições menos favoráveis para solução do problema central da forma artística, *o problema da ação*. (REB, p. 96)

Como já expusemos acima, as forças sociais se separam dos indivíduos na forma social capitalista e adquirem uma forma “abstrata e impessoal, que escapa à narração poética”.¹¹⁸ A vida na sociedade burguesa obstaculiza a “tomada de consciência das contradições sociais” porque a influência e o efeito das ações individuais sobre os outros não aparecem aos indivíduos na imediatez da vida cotidiana, de modo que o choque de interesses também adquire essa forma impessoal. Podemos dizer, embora nosso autor não empregue esses termos, que o capitalismo desfavorece a tomada de consciência das contradições sociais porque elas não aparecem imediatamente aos indivíduos como sua produção ativa. Mas o romance deve dar à luta recíproca que constitui o seu material objetivo (as contradições essenciais do capitalismo) uma forma individual. Aqui se entroncam as questões da ação e da tipicidade no romance. O problema central que os romancistas enfrentam é como realizar uma figuração típica e viva das contradições sociais num mundo em que a vida dos indivíduos se restringe à esfera da vida privada. Nosso autor escreve:

Para os grandes romancistas, o problema da forma consiste, portanto, em superar esse caráter desfavorável do material para criar situações em que a luta recíproca seja concreta, clara e típica e não apareça como um choque casual, a fim de que, da sucessão dessas situações típicas, se construa uma ação épica realmente significativa. (REB, p. 96)

¹¹⁸ Lukács observa que essa apreensão já está presente em Hegel de maneira incompleta (e distorcida pelo idealismo), uma vez que não alcança as suas causas econômicas determinantes.

Assim, já que o problema específico que o romance deve resolver é a construção de uma ação típica nessa condição histórica desfavorável, em que o material imediato da vida não propicia a explicitação da ligação do individual com as forças motrizes da sociedade, nosso autor se volta em seguida à consideração da tipicidade. A tipicidade significa *a configuração concreta das contradições fundamentais da sociedade em destinos humanos*. Na arte antiga, o típico se alcançava no destino de um indivíduo que se fundia ao destino da sociedade como um todo. Nosso autor identifica essa condição típica da épica antiga ao seu *páthos*:

Na filosofia antiga, ‘*páthos*’ significa a sublimação de uma experiência interior individual até o ponto em que ela se funda numa grande idéia, num heroísmo civil, na vida, enfim, do conjunto social. (REB, p. 96-7)

No romance, essa unidade do individual e do social é inalcançável em razão da própria separação social das esferas pública e privada. Contudo, uma vez que, conforme Engels, a essência do realismo no romance é definida pela conjunção de “caracteres típicos em circunstâncias típicas”, o romance deve buscar o *páthos* da vida moderna: “o renascer original, não imitativo, não mecânico do ‘*páthos*’ da arte antiga” (REB, p. 96). Mas, na sociedade que separa da vida privadas as funções sociais, seu *páthos* se opõe ao caráter patético da arte antiga, uma vez que a tal separação “condena toda poesia civil burguesa à universalidade abstrata”. O *páthos* da vida moderna será alcançado pelo romance sempre de maneira indireta e complexa (e imperfeita do ponto de vista de sua realização antiga) justamente porque deve ser buscado não na esfera civil burguesa – condenada à expressão abstrata e universal – mas no âmbito privado. E essa busca pode ser bem sucedida porque reflete uma lei universal própria da forma social capitalista. Nosso autor cita Marx: “Assim, a borboleta noturna, depois que o sol universal se põe, voa para a luz de lâmpada do privado” (REB, p. 97, grifo nosso).

A ação no romance deve, portanto, extrair seu material da vida privada, e desenrolar-se nesse âmbito. Nosso autor retoma observações dos próprios romancistas que entenderam essa determinação do romance realista. Menciona Fielding, para quem o romancista é um “historiador da vida privada”, bem como o célebre comentário de Balzac no prefácio da *Comédia humana*, que Lukács cita também em “Arte e verdade objetiva” e já referimos anteriormente:

“O acaso é o maior romancista do mundo; para sermos fecundos, temos de estudá-lo. A sociedade francesa é o verdadeiro historiador, eu nada mais sou que seu secretário.” (REB, p. 97)

A figuração da objetividade necessária para a criação de uma ação verdadeiramente épica tal como pretendida pelos grandes realistas só pode ser realizada, contudo, por meio da superação da imediatividade da vida cotidiana. Cumpre afastar-se da “média” da realidade cotidiana para alcançar o “*páthos* da ‘vida privada’” (Balzac), a fim de evitar por um lado, que a ação seja movida pela mera casualidade e, por outro, que as questões essenciais sejam tocadas por meio de comentários abstratos ou universais. Observamos aqui que essa consideração de Lukács se aproxima dos desenvolvimentos presentes nos textos anteriores do decênio, particularmente a sua crítica aos romances de reportagem, veremos que esse será um ponto central na sua crítica o naturalismo. Nosso autor escreve que

As forças sociais descobertas pelo artista, que as representa em seu caráter contraditório /.../ devem possuir uma intensidade de paixão e uma clareza de princípios que não existem na vida burguesa cotidiana, e ao mesmo tempo devem se manifestar como traços individuais de determinado indivíduo. (REB, p. 97)

O afastamento do “médio”, do cotidiano e do imediato se realiza no romance pelo caráter extremo, apaixonado e profundo das experiências individuais que compõem a ação. O extremo e a paixão são exigências para alcançar o *páthos* da vida privada precisamente porque somente nessas condições as contradições sociais essenciais podem configurar-se como contradições vividas pelos indivíduos, ou seja, como determinações diretas de tais experiências. E essa figuração do extremo torna-se possível porque o caráter contraditório da vida na sociedade burguesa permeia todos os âmbitos da vida subjetiva e objetiva, de modo que é “perceptível em cada um de seus pontos e a humilhação e a depravação do homem impregnam toda a vida interna e externa da sociedade burguesa”. Assim, todos os que viverem uma experiência apaixonada certamente esbarrarão nessas contradições como imposições diretas à sua vida individual. Conforme o nosso autor, uma vez que o indivíduo “se torna inevitavelmente objeto destas contradições”, faz-se “um rebelde (mais ou menos consciente) contra a ação despersonalizante do automatismo da vida burguesa” (REB, p. 97). Em referência ao *Pai Goriot*, nosso autor indica diversas formas sob as quais os vários personagens centrais explicitam uma revolta subjetiva, justificada na medida em que se dirige contra as contradições essenciais que vivem. Lukács escreve:

Com efeito, estas figuras [Goriot, Vautrin, a marquesa de Beauséant e Rastignac] são elevadas a um nível de paixão tão alto, que nelas se manifesta o conflito interno de um momento essencial da sociedade burguesa e, ao mesmo tempo, cada uma delas se encontra em um estado de revolta subjetiva justificada, embora nem sempre consciente, representando na sua pessoa um momento particular da contradição social. (REB, pp. 97-8, grifo nosso)

A tipicidade das figuras e destinos nos romances realistas, que não se verificam apenas em Balzac, mas é própria do realismo, no qual Lukács situa também Stendhal e Tolstói, só se realiza na ação. Aqui retornamos à nossa questão central. Nosso autor afirma que na ação o homem revela a sua essência, o seu ser no sentido mais profundo, e por isso apenas pela ação é possível realizar a unidade do individual e do típico, entendido como conjunto das determinações sociais essenciais do indivíduo. Nesse momento do texto, nosso autor retoma Hegel para defender a centralidade da ação no romance:

A ação, diz Hegel, “é a mais clara revelação do indivíduo, tanto da sua disposição interior como de suas finalidades; aquilo que o homem é no mais profundo de sua intimidade adquire realidade somente em sua ação”. (REB, p. 98)

Assim, na ação, que nosso autor identifica à “real unidade entre o homem e seu ‘destino’” realiza-se “a unidade do homem com a forma de manifestação das contradições sociais, que determina o seu destino”. Por conseguinte, na *ação* realiza-se a unidade do individual e do típico e, com isso, confere a nova forma, “mediada e indireta do *páthos* antigo”. Mais uma vez, nosso autor insiste que o caráter típico dos personagens do romance realista nada tem a ver com a expressão da “média estatística das propriedades individuais de uma camada de pessoas”, que a construção de Ottwalt, por exemplo, parece assumir como princípio, e que se aproxima da concepção de criação artística que o próprio Zola segue e defende textualmente. Ao contrário, o personagem se faz típico

porque nele, em seu caráter e em seu destino, manifestam-se os traços objetivos, historicamente típicos de sua classe, e manifestam-se, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como o seu próprio destino individual. (REB, p. 98)

Em “Nota sobre o romance”, a questão da ação já ocupa esse lugar central. Expressando a mesma idéia que nosso autor tratou de fundamentar em Hegel, lemos nesse esboço de fins de 1934 que a ação revela a essência do homem e, portanto, constitui o elemento central comum das duas grandes formas épicas. Comparando a epopéia e o romance, Lukács escreve:

Ambas têm em comum a figuração narrativa da *ação*, porque somente a figuração de uma ação pode exprimir sensivelmente a essência oculta do homem. O que os homens são realmente, em virtude de sua essência, só pode ser figurado em e por uma ação. (NR, p. 179)

Tal como em “O romance como epopéia burguesa”, aqui nosso autor fundamenta a diferença da ação da épica clássica e burguesa com base na distinção objetiva da matéria social. Aquilo que designa por *páthos* no texto de 1935 é aqui referido como *paixão*

sublime, e trata-se, nos dois casos, da definição do típico. Aqui, nosso autor define a paixão sublime como a “relação imediata que une uma paixão individual, plasmada realisticamente, e os problemas decisivos da comunidade” (NR, p. 179). Na comunidade primitiva, o que proporcionava a figuração artística dessa comunhão era a unidade da vida privada e da vida pública. Uma vez que essa unidade é rompida com a emergência da sociedade de classes, e mesmo na sua última forma, que recia a universalidade social – e faz reviver a possibilidade do épico na forma do romance – aquela configuração da paixão sublime perde seu fundamento; sob essas condições desfavoráveis, representadas por aquela separação fundada na apropriação privada do produto social, a ação épica adquire uma forma mediata e indireta. Nosso autor afirma:

Os grandes romancistas têm que investigar profundamente os fundamentos sociais da ação individual, têm de analisá-los através de múltiplas mediações para fazê-lo aparecer como qualidades e como paixões vividas por pessoas particulares; eles têm que percorrer vias extremamente complicadas para resgatar, sobre o pleno sensível, entre o que aparece como “partículas isoladas”, as verdadeiras conexões sócio-econômicas – tudo isso para alcançar o novo sublime romanesco, o sublime que nasce do “materialismo da sociedade burguesa” (Marx). (NR, p. 179)

Em concordância com os desenvolvimentos posteriores de “O romance como epopéia burguesa”, aqui Lukács assevera que o típico não significa a média. Menciona também Fielding e Balzac, para quem o romancista é “o historiador da vida privada”, mas afirma que ele supera a “trivial mediocridade da vida burguesa cotidiana” na figuração das ações e caracteres, precisamente porque lhes confere um caráter extremo e apaixonado, pelo qual alcança o “desvelamento enérgico das contradições” sociais essenciais. Nosso autor escreve:

Audaciosamente, os grandes romancistas opõem a verdade das contradições da sociedade, tomadas em seu grau extremo, à simples semelhança de acontecimentos e caracteres da vida burguesa em sua mediocridade cotidiana. Seu realismo repousa sobre esta intrepidez no desnudamento das contradições, na verdade social dos seus conteúdos. (NR, p. 181)

Sobre essas considerações já conclusivas da parte mais geral dos dois textos dos *Escritos de Moscou*, que precedem o histórico das fases que o romance percorreu, cabe chamar atenção a dois pontos importantes, especialmente perceptíveis em “O romance como epopéia burguesa”. O primeiro diz respeito à sua aparente semelhança com as relações de epopéia e romance expostas na *Teoria do romance*, e o segundo aos pontos de contato e superação com relação aos textos anteriores da década, no que tange especificamente ao problema da ação e da tipicidade.

Com respeito ao primeiro ponto, a análise madura de Lukács sobre o novo gênero burguês evidencia como a sua teoria juvenil apreendia de maneira fenomênica e

sintomática as contradições que compõem a forma do romance e a oposição de epopéia clássica e romance fundada no contraste entre as formas sociais em que emergiram. De fato, a epopéia se funda numa “unidade de interior e exterior”, na medida em que se constitui como totalidade unida desprovida de contradições internas: nesse sentido, indivíduo e sociedade não se distinguem, e a epopéia podia encontrar uma “representação sensível da exterioridade” – ou seja, encarnar no destino de um indivíduo as tendências da sociedade como um todo. Igualmente, essa possibilidade é perdida para o romance, mas não pelas razões que o jovem Lukács aponta: ele compreende a separação de vida pública e vida privada, decorrente da contradição fundamental da forma social capitalista – a produção social e a apropriação privada – como o abismo intransponível entre sujeito e objeto, interioridade e exterioridade. Com isso, não compreende o mundo social como totalidade contraditória que fundamenta tanto a multiplicidade e desenvolvimento subjetivo e objetivo, como a ausência de um sentido comunitário e ético. Entende-o, idealisticamente, como um mundo carente da totalidade entre as esferas subjetiva e objetiva. Assim, a concepção juvenil conduz o autor a considerar que o caráter épico do romance, a sua representação da totalidade exterior, se realiza na representação da luta subjetiva de um indivíduo contra a nulidade da vida efetiva na sociedade. Trata-se da luta do indivíduo contra a sociedade. Na concepção madura, contudo, a possibilidade épica é fundamentada no desenvolvimento objetivo que o capital imprime na vida social no sentido de criar uma verdadeira totalidade social (contraditória). E a representação da totalidade se realiza pela figuração dos indivíduos em luta na sociedade, na qual as próprias contradições sociais emergem como problemas individualmente vividos. Por conseguinte, nosso autor afirma, já em “Nota sobre o romance”, que “o conteúdo do romance, à diferença do da epopéia, é determinado como combate *na* sociedade” (NR, p. 179). Em “O romance como epopéia burguesa”, toda a argumentação caminha nesse sentido, e encontramos uma afirmação semelhante:

Na representação épica [do romance], estas oposições [as contradições de classe] encarnam-se sob a forma de luta entre indivíduos. Disso decorre – em particular no romance burguês tardio, a aparência segundo a qual a oposição entre indivíduo e sociedade seria seu tema principal. Trata-se, porém, apenas de uma aparência. (REB, p. 95-6)

A essa aparência prende-se o jovem Lukács, de maneira consonante com a sua apreensão apenas fenomênica e sintomática da verdadeira contradição fundante da forma social capitalista. E é fenomênica porque pautada ainda no idealismo e na

consideração dessa forma social como último grau absoluto da realização humana – o que não diminui o seu desprezo e ódio pela vida sob o capitalismo e configura uma tentativa de lhe dirigir uma crítica que pretende ser radical, mas esbarra nos limites românticos.

Sobre o segundo ponto, o primeiro aspecto que chama a atenção é a semelhança com a linha argumentativa de “Arte ou verdade objetiva” no que respeita à unidade de individual e típico na literatura, em estreita vinculação com o tema da unidade de conteúdo e forma. Ali, contudo, a ação não aparece como elemento central que realiza aquela unidade, mas a discussão se centra na relação entre o acidente e o necessário, e seu caráter *dialético*. Nos textos presentes, mas particularmente em “O romance como epopéia burguesa”, toda a discussão do típico se dirige naturalmente à necessária solução *ativa*. Observamos que, aqui, os próprios caracteres têm de resolver-se em ações, o que de maneira ainda bastante insipiente já aparece em “Reportagem ou figuração?”. Nesse texto de 1932, que mantém em diversos momentos um tom hegeliano, a questão da ação apresenta alguns lineamentos próximos, embora apenas pontuais, decorrentes da leitura da consideração sobre o fetichismo n’*O Capital*. Mas, para além da consideração sobre a construção ativa dos caracteres, a ação aparece aqui como o problema central do romance: como gênero épico, a tarefa principal do romancista realista consiste na criação de uma ação que toma a vida privada como matéria, mas supera seu caráter casual pela intensidade de paixão, pelo extremo, que alcança objetivamente as contradições sociais mais profundas. Nesse sentido, essa apreensão da ação tem pontos de encontro com a passagem breve e geral sobre a prioridade da fábula em “Arte e verdade objetiva”, mas adquire lineamentos bem mais concretos e especificamente romanescos. Mesmo assim, observamos que, pela centralidade do problema da ação, a concepção exposta em “O romance como epopéia burguesa” se aproxima mais do escrito sobre o *Sickingen*, no qual toda a crítica de Marx e Engels ao drama de Lassalle encontra seu ponto central justamente nesse problema, na contradição entre a concepção do protagonista expressa por meio do discurso e a sua posição de classe que constitui o fundamento da ação. Ainda que de formas diversas, uma vez que se voltam a gêneros diversos, os dois textos definem a ação como elemento central e necessário para alcançar a tipicidade. Na verdade, ação e tipicidade se definem como um mesmo problema, já que o típico se constrói na ação e a verdadeira ação deve ser típica para superar a casualidade e a abstratividade.

Essa definição, que apreende a organicidade da relação de ação e tipicidade, apenas nesses dois textos adquire centralidade e um alto grau de desenvolvimento e nitidez. Os textos da *Linkskurve*, em que os temas da tipicidade e da ação apresentam desdobramentos particularmente em função das críticas à arte “nova” e mantêm a ênfase na dialética, não acompanham as aquisições mais elevadas em torno desses temas presentes no ensaio sobre o *Sickingen* – evidentemente porque ali as cartas de Marx e Engels definem a linha de argumentação. Em “Arte e verdade objetiva”, em que Lukács almeja uma argumentação estética mais geral, sua concepção apresenta ainda um alto grau de abstratividade, representada pela ênfase na dialética em lugar da determinação concreta pela qual se efetiva aquela unidade na literatura. É relevante que a ação se eleve, aqui, como o elemento concreto que realiza, *na prática*, a unidade do individual com o necessário, o *típico*, o *páthos*, a *paixão sublime*, que ali Lukács apreendia abstratamente apenas como uma “unidade dialética”. Isso demonstra, novamente, a apreensão ainda incipiente e em processo de Lukács em torno das questões que envolvem a guinada marxista, especialmente nítido na relativa “maleabilidade” de suas compreensões, que seguem Lênin de perto. (E cabe lembrar que a breve passagem sobre a ação, que ocupa uma posição periférica no texto, decorre das considerações de Aristóteles, e de Marx e Engels sobre o *Sickingen*.)

Desse modo, consideramos que a partir dos *Escritos de Moscou* nosso autor demonstra uma compreensão efetiva da centralidade da ação e, nesse sentido, é somente a partir desses textos que podemos entender essa apreensão como um *passo dado* em sua trajetória intelectual. Tampouco podemos deixar de notar que, nesses textos, o romance é tratado sempre em termos de *realismo*. Toda configuração artística bem-sucedida da totalidade social é concebida como realista, e o realismo se define pela criação de uma ação verdadeira, típica. Nesse sentido, podemos situar aqui o momento da aquisição da teoria do realismo, com as suas determinações centrais. Contudo, nos textos seguintes, tais determinações receberão desdobramentos. Em “O romance como epopéia burguesa”, chama a atenção o fato de nosso autor apresentar como uma corroboração da sua concepção sobre a centralidade da ação uma passagem de Hegel. Não se trata de uma passagem que apreende a centralidade *estética* da ação, mas sim a sua prioridade real na efetividade da vida humana. Essa referência, que citamos acima, assevera que a essência interior do homem e suas finalidades só adquirem realidade em sua ação. Embora essa afirmação não contradiga a centralidade ontológica da ação segundo a perspectiva de Marx, ela abrange apenas um momento ou aspecto. É

interessante que nosso autor se fundamente em passagens de Marx e Engels sobre questões artísticas para criticar os limites das apreensões estéticas de Hegel e para construir a sua teoria madura do romance; bem como para mostrar os limites do seu pensamento geral sobre a sociedade burguesa. Por outro lado, o fato de nosso autor utilizar-se aqui da compreensão hegeliana sobre a prioridade da ação na vida humana efetiva evidencia que não alcança aqui o sentido da apreensão original de Marx da atividade fundante: compreende-a como *expressão sensível* da essência humana, mas não como *produtora* do mundo humano objetivo e subjetivo, como práxis conformadora.

Nesse respeito, podemos mencionar como desenvolvimento importante uma idéia que nosso autor suscita em “Narrar ou descrever?”. Ali, procura fundamentar o caráter central da ação na literatura centralidade da *práxis* objetiva. Embora nosso autor não estenda a discussão sobre a práxis ao sentido que Marx descobre, como atividade vital autoconstrutora, a indicação desse fundamento objetivo da determinação literária central constitui um impulso de aproximação a Marx, no sentido da relação entre os princípios estéticos e os traços ontologicamente definidores do ser social. Novamente, cabe reiterar que se trata de um impulso, já que a tematização em torno da práxis é breve e não adentra o significado da atividade fundante tal como descoberta originalmente por Marx. Contudo, o fato de suscitar essa base mostra que Lukács ali relaciona os princípios estéticos com determinação ativa do ser social.

Não saltaremos daqui a essa concretização da visão de Lukács, mas sim passaremos brevemente pelo histórico do romance, que os dois textos dos *Escritos de Moscou* trazem. A apresentação desse histórico nos interessa por dois motivos principais. Em primeiro lugar, ele desembocará na definição do sentido do naturalismo para a história do romance conforme a concepção do nosso autor, que o identifica ao momento de dissolução da forma romanesca; essa apresentação é proveitosa para a compreensão de sua crítica exposta em “Narrar ou descrever?”. Em segundo lugar, o histórico apresentado especialmente em “O romance como epopéia burguesa” inclui desenvolvimentos em torno do tema da ação, que constitui um eixo central para a distinção dos diversos momentos do romance realista e para a determinação da dissolução da forma romanesca. Isso se explicita já numa passagem, pouco anterior ao início da sua exposição histórica. Ali, compara o *Dom Quixote* com os “romances modernos” e defende que a obra de Cervantes, mesmo constituindo-se como uma série de episódios independentes ligados pelo *páthos* da figura central em sua oposição com

Sancho e com a realidade prosaica, ainda assim apresenta unidade de ação, o que não se verifica nos modernos. Vejamos como é em torno do problema da ação que nosso autor faz as suas avaliações:

Entretanto, realiza-se aqui [em *Dom Quixote*] a unidade da ação de acordo com o grande estilo épico, porque as personagens revelam sempre concretamente o essencial, *agindo nas situações concretas*, ao passo que nos romancistas modernos as construções, embora feitas com muita habilidade, são vazias e desconexas, epicamente falando, porque as oposições, mesmo quando corretamente observadas, são apenas *oposições abstratas de caracteres e de concepções que não podem se resolver em ações*. (REB, p. 98, grifos nossos)

Podemos já entrever nessa breve passagem que a dissolução da forma romanesca terá relação direta com o problema da ação. Adentremos, pois, o histórico de Lukács. Nosso autor divide os dois textos conforme as fases historicamente determinadas do romance, que são quatro, e acrescenta uma última parte dedicada às perspectivas do romance socialista. A primeira parte, chamada “O romance *in statu nascendi*”¹¹⁹, apresenta os traços principais dos primeiros romances modernos, tomando como referência Cervantes, que escreveu o “primeiro romance”, e Rabelais. No período de dissolução da sociedade medieval e emergência da sociedade burguesa, o romance surge da luta ideológica da burguesia contra o feudalismo, contra a “a servilização medieval do homem” (NR, p. 182). Nesse sentido, mantém ideais da sociedade burguesa ainda nascente, como a liberdade individual, de modo que “trazem consigo o sublime que envolve uma ilusão historicamente justificada” (NR). Contudo, uma vez que, desde o seu início, a sociedade burguesa já apresenta as suas contradições próprias – embora incipientes – e a “prosa” do mundo já se faz sentir, o romance moderno nascente, particularmente em Cervantes, se volta contra a degradação antiga (medieval) e nova (burguesa) do homem. Nosso autor escreve:

A unidade entre o sublime e o cômico na figura de dom Quixote, unidade que nunca mais voltou a ser alcançada, é determinada justamente pela luta genial que Cervantes trava, enquanto cria esse caráter, contra as características principais de duas épocas que se sucedem: contra o heroísmo desgastado da cavalaria e contra a baixeza da sociedade burguesa cujo prosaísmo se revela nitidamente desde o início. (REB, p. 100)

Ainda que, em termos de conteúdo, o romance nasça da luta burguesa contra o feudalismo, ele aproveita a “herança da narrativa medieval”. Vimos que essa apropriação dos elementos narrativos dos romances de cavalaria fez com que a teoria burguesa apenas tardiamente tomasse o romance como seu objeto. Contudo, tanto em termos de conteúdo como de forma, o romance moderno se distingue da narrativa

¹¹⁹ Esse é o subtítulo que aparece em “Nota sobre o romance” e na versão francesa de “O romance como epopéia burguesa”; na versão brasileira desse último texto, o subtítulo foi traduzido como “O nascimento do romance”.

medieval precisamente pelos motivos burgueses. Lukács enumera os elementos literários herdados pelo gênero moderno:

O novo romance retoma da narrativa medieval a liberdade e a heterogeneidade da composição de conjunto, seu decompor-se numa série de aventuras isoladas ligadas entre si apenas pela personalidade do protagonista principal, a relativa autonomia dessas aventuras, apresentando-se cada uma delas como uma novela isolada, e a amplidão do mundo representado. (*REB*, p. 99)

Mas seu conteúdo e forma são retrabalhados de maneira original. Um ponto determinante dessa reelaboração é a inserção de motivos plebeus. Nosso autor cita Heine:

Heine tem razão em considerar decisivo esse momento: “Cervantes criou o romance moderno introduzindo no romance de cavalaria a representação fiel das classes inferiores e aspectos da vida popular”. (*REB*, p. 99)

No entanto, não se trata apenas de uma “renovação democrática” que aproxima o romance da *vida*, mas “é o prosaísmo da vida que, ao mesmo tempo, aflora no romance moderno”. Mas a prosa da vida burguesa, em seu parco desenvolvimento inicial, não impede que o romance nascente se construa com as aventuras de um herói positivo. O prosaísmo, diz o nosso autor, “nada mais era então que uma sombra que se estendia sobre a variedade multicolorida da vida em seu movimento”, a degradação humana que a divisão social capitalista imprime de maneira cada vez mais acentuada quanto mais se desenvolve “não era, na Renascença, um fato social dominante” (*REB*, p. 100). Assim, diretamente em virtude do seu material objetivo, a representação da luta objetiva era possível a partir de um caráter essencialmente positivo, precisamente porque as perspectivas ilusórias da burguesia eram ainda justificadas. Nos termos do nosso autor:

No período correspondente à origem do romance burguês, uma visão, única em seu gênero, das oposições sociais, das velhas e novas formas de escravidão do ponto de vista da liberdade e da atividade espontânea do homem, permitia ao romancista inscrever, na representação de seu herói, não obstante as muitas anotações satíricas e irônicas, os traços de uma autêntica grandeza “positiva”. (*REB*, p. 101)

Essa mesma condição objetiva, particularíssima, do período histórico do renascimento faz emergir o estilo original do romance na sua fase inicial, um tipo específico de realismo, o realismo fantástico. Asseverando a “unidade orgânica” (*REB*) do realismo com o elemento fantástico, Lukács escreve em “Nota sobre o romance”:

Realismo de detalhes, penetração de elementos plebeus nos motivos de forma e de conteúdo retomados da Idade Média. Contudo, numa forma de grandiosa audácia, a ação e os caracteres ultrapassam o realismo habitual e, *mesmo conservando sua verdade social interior, atingem o fantástico*. (*NR*, p. 183, grifo nosso)

Em “O romance como epopéia burguesa”, Lukács desenvolve essa idéia. Salienta que o fato de a história narrada no romance ser “conscientemente fantástica” não constitui um

elemento contraposto ao realismo profundo da obra, mas antes próprio dessa forma inicial do romance e que compõe o seu caráter realista. Isso porque tanto o realismo geral da obra como o elemento fantástico possuem o mesmo fundamento social objetivo, emergem como representação da essencialidade do momento histórico-social no qual a obra se produz.

Em primeiro lugar, nosso autor encontra nos vários elementos da obra a representação realista e abrangente das forças sociais objetivas, e enfatiza como condição do realismo da obra a figuração de “verdadeiras ações”:

Os grandes princípios ideológicos e sociais da época são percebidos e representados pelo romancista de modo realista; realistas são os tipos representados, que, por meio da heterogênea variedade das aventuras, são conduzidos pelo artista a *verdadeiras ações*, a uma *verdadeira manifestação da sua essência*; realista é o modo da representação, o desenho preciso dos *pormenores necessários* na sua ligação orgânica com as grandes forças sociais, cuja luta se manifesta nesses pormenores. (REB, p. 101)

Aqui, vemos que Lukács indica dois fatores centrais do realismo: a manifestação da essência dos tipos e relações sociais na figuração de ações; e a ligação orgânica dos pormenores da obra com as grandes forças sociais, de modo que esses pormenores se fazem necessários. Sobre esse segundo ponto, que enfoca a relação de acidente e necessidade na obra, os textos de Lukács que expusemos no capítulo anterior já constituem desenvolvimento suficiente; o primeiro ponto, ao contrário, apresenta a novidade da centralidade da ação: aqui nosso autor acrescenta, para a manifestação da essência, que desde os primeiros textos nosso autor toma como uma finalidade central da arte, a exigência da ação, em conformidade com a argumentação geral exposta nas partes iniciais do texto. Em seguida, como especificidade do romance *in statu nascendi*, nosso autor destaca o elemento fantástico, que se une ao realismo geral da obra como elemento que responde a uma determinação objetiva:

Mas a história narrada é conscientemente fantástica, não realista. Esse elemento fantástico nasce, de um lado, da visão utópica das grandes forças sociais da época e, de outro, da comparação satírica entre o velho mundo em dissolução e o novo que está nascendo, com os grandes princípios humanistas da luta contra a degradação do homem. Esse elemento fantástico está ainda repleto da forte energia revolucionária da nova sociedade emergente. (REB, p. 101)

Afirmando, com isso, a unidade orgânica do realismo geral da exposição com esse elemento fantástico, nosso autor salienta o seu caráter de reprodução dos “traços verdadeiramente decisivos de sua época”, sem se preocupar com a “verossimilhança exterior das situações particulares e com a combinação em que esses traços se manifestam”. Observamos aqui a distinção de realismo e aparência imediata, que a

crítica de Lukács aos romances de reportagem já apresentava de maneira enfática e desenvolvida, e que constituirá também um dos cerne da crítica ao naturalismo.

Mas o realismo fantástico dessa fase inicial é a forma própria de expressão dos conteúdos histórico-sociais do período da renascença. O desenvolvimento capitalista conduzirá a outra forma do realismo, antes de mais nada porque destrói as bases para a emergência da “grandeza positiva” do herói no romance. Conforme a burguesia afirma cada vez mais o seu domínio e as contradições da divisão social do trabalho se acirram, aprofunda-se progressivamente a “regressão da individualidade e a formação de ‘homens com a restrita mentalidade burguesa’ (Engels)”. Com isso, nosso autor afirma que “toda positividade do herói é destruída pela crítica, pela ironia e pela sátira”. Comparando o realismo fantástico dos romances posteriores, nosso autor afirma que esses romances seguem de maneira “atenuada” a linha instituída por Cervantes e Rabelais, uma vez que são, também, expressão da luta contra o feudalismo (mas já da perspectiva iluminista do século XVIII). Assim, nosso autor escreve:

O *Gulliver* de Swift, do ponto de vista formal, é a continuação da linha de Rabelais, mas o caráter puramente satírico do realismo swiftiano abre já uma nova fase no desenvolvimento do romance. (REB, pp. 101-2)

A segunda fase do romance moderno é apresentada por Lukács sob o título “A conquista da realidade cotidiana”. Trata-se dos romances produzidos no período de acumulação primitiva do capitalismo, em especial na Inglaterra, mas também na França, sob formas diversas conforme a diferença de desenvolvimento capitalista nos dois países. Ainda que as contradições próprias da sociedade burguesa e a conseqüente degradação humana tenham assistido a um aprofundamento nessa nova fase de instituição da forma social do capital, a burguesia em ascensão e em vias de dominação observa a sua época e a si mesma como classe de maneira positiva. Assim, os romancistas apresentam uma visão positiva da “grande virada histórica” que a sua classe está realizando, mas, como é próprio da consciência da burguesia ascendente, não deixam de representar as contradições e seus efeitos nefastos sobre a vida humana. Nesse sentido, Lukács escreve:

Os escritores adotam então uma atitude positiva em face de sua época e de sua classe, que está realizando uma grande virada histórica. Mas esta auto-afirmação da burguesia está ligada a uma boa dose de autocrítica: todos os horrores, todas as abominações da acumulação primitiva na Inglaterra, todo o desmoronamento moral e o arbítrio do absolutismo na França são desmascarados em imagens impiedosamente realistas. (REB, p. 102)

Por essa razão, nosso autor afirma que a “visão pessimista e tenebrosa” que Swift tinha da sociedade de sua época é singular e exterior à corrente principal “de

desenvolvimento do romance no maior país capitalista, a Inglaterra, bem como na França”. E a singularidade de sua visão geral pertence também à sua “forma satírica e fantástica” (*REB*, p. 102).

Diferentemente desse estilo típico da renascença, a corrente principal do romance nessa fase do capitalismo “abandona a região ilimitada do fantástico e dirige-se decididamente para a representação da vida privada do burguês”. É nesse momento que os romancistas passam a encontrar na vida privada o material partir do qual figuram as grandes questões de sua época.¹²⁰ Vimos anteriormente a necessidade histórica que conduz a essa exigência no romance. Vale reiterar que a migração do romance para a vida privada deriva da separação entre vida pública e privada, e da conseguinte restrição da atividade humana a essa esfera da vida. Mais uma vez, as exigências da tipicidade, que inclui o genuinamente *individual*, e da *ação* na literatura, a fim de manifestar a essência verdadeira dos caracteres e sua relação (*REB*) (e para explicitar a construção ativa do mundo humano e assim romper com o fetichismo, como nosso autor observa em “Reportagem ou figuração?”), levam o romance ao âmbito em que os indivíduos vivem e são ativos, à realidade cotidiana. As lutas de classes, as forças motrizes da sociedade são representadas conforme se manifestam na vida cotidiana. Nesse sentido, nosso autor escreve que

as grandes contradições motoras do desenvolvimento histórico-social são representadas somente na medida em que se manifestam de maneira *concreta e ativa* nesta realidade cotidiana. (*REB*, p. 102)

Ao alcançar a realidade cotidiana e encontrar ali o material de figuração das grandes contradições de sua época, os romancistas desse período criam o romance realista no sentido estrito, o seu formato próprio:

Pode-se dizer até que, com a representação dessas dores do parto da sociedade capitalista, aparece o romance realista no sentido estrito da palavra e que, pela primeira vez, a realidade cotidiana é conquistada na literatura. (*REB*, p. 102)

Mas, evidentemente, não se trata da reprodução direta do cotidiano, que não teria nenhum significado ou interesse: o caráter ordinário, medíocre, vulgar, prosaico da vida cotidiana é superado no romance precisamente pela *tipicidade*. Nosso autor cita um dos principais representantes dessa fase do romance, Fielding, segundo o qual, embora seja necessário “manter-se nos limites da verossimilhança”, os indivíduos vivos representados não precisam existir como tais na realidade, mas antes devem ser tipos.

¹²⁰ Lukács se vale principalmente de Defoe, Fielding e Lesage, mas refere também a Smollett, Restif, Laclos, Richardson, Marivaux.

Restringem-se, pois, os horizontes do mundo imaginado por Cervantes e Rabelais, e os escritores conquistam a esfera da vida humana cujo material possibilita a representação dos conflitos de sua época. Como indicamos, a restrição do universo artístico do romance é acompanhada por uma visão a um tempo otimista e impiedosa de sua época. A representação impiedosa das “dores do parto da sociedade capitalista” provém da percepção verdadeira de que as forças econômico-sociais se impõem sobre os indivíduos de maneira a determinar a sua ação e destino, e tornar impotentes a sua vontade e princípios morais. A mediação capitalista das relações humanas se faz sentir de maneira acentuada e verdadeira. Nosso autor escreve:

Os grandes realistas dessa época percebem claramente até que ponto o homem se tornou um brinquedo das forças econômico-sociais e quanto pouco sua vontade e suas regras morais influenciam seu destino. (REB, p. 103)

Mas o otimismo da sua visão do mundo é preponderante. Antes de mais nada, é possibilitado pela condição *ascendente* da classe burguesa, e reflete o progressismo que essa condição significa e permite expressar. O romance apreende e figura o caráter positivo do desenvolvimento capitalista, que é a dominação da natureza pela “liberação das forças produtivas”. É o caráter progressista dessa virada levada adiante pela burguesia que os romances dessa época procuram afirmar. Os finais felizes da maioria dos romances desse período manifestam a positividade da sua visão de mundo. Nosso autor afirma citando Water Scott:

Nestes escritores, porém, o tom fundamental de toda representação é outro: é a vitória da persistência e da força burguesas sobre o caos e o arbítrio. Walter Scott diz de *Gil Blas*: “Este livro deixa no leitor uma sensação de satisfação de si e do mundo”, assim como *Moll Flandres*, de Defoe, e a maioria dos outros grandes romances que terminam com um final feliz. (REB, p. 102)

E mais adiante:

O caráter poético de *Gil Blas*, *Tom Jones* e *Moll Flandres* nasce de sua enérgica atividade como representantes de uma classe em ascensão; a vida, cujos acontecimentos e processos são determinados por essas forças econômico-sociais, arrasta-os de um lado para o outro, mas eles sempre conseguem pôr-se a salvo. (REB, p. 103)

Uma vez que as contradições e horrores da sociedade capitalista não deixam de ser representados em toda a sua força por esses romancistas, o otimismo geral da obra não degenera em apologia. Lukács escreve que nesse momento inicial de instauração da forma social do capital,

as forças sociais, por terrível que seja a sua concreta manifestação, ainda não alcançaram aquele absoluto estranhamento da vontade e do pensamento do indivíduo com que elas se apresentam na sociedade capitalista já consolidada, que funciona de maneira automática. (REB, p. 103)

O desenvolvimento ainda relativamente baixo das contradições capitalistas permite, pois, que a ênfase na positividade do capitalismo, o otimismo com relação à dominação do homem sobre a natureza, se expresse de maneira preponderante nas obras. A representação artística da perspectiva progressista da dominação da sociedade sobre a natureza, nesse momento ainda incipiente, confere aos romances desse período aspectos que os aproximam da epopéia clássica. Assim, nosso autor afirma que Byron, num juízo “um tanto exagerado”, considera Fielding “o Homero em *prosa* da natureza humana”, e que na primeira parte do *Robinson* de Defoe a luta do homem com a natureza é figurada como símbolo da dominação social da natureza, com uma força épica que o aproxima da epopéia antiga.

Contudo, como indicamos, o otimismo desses romances é limitado pela configuração das contradições sociais e da degradação humana. Essa limitação se evidencia na restrição do caráter positivo do herói. Os heróis não adquirem a *grandeza positiva* dos romances do período inicial, uma vez que refletem a “crescente capitalização da sociedade” e a “consequente degradação do homem”. Assim, Lukács escreve:

A representação de um herói “positivo” só é possível dentro de limites estreitos e medíocres. Não nos referimos à enfadonha religiosidade puritana de Robinson; em Gil Blas e em Tom Jones, nas maiores figuras artísticas desta época, a própria energia de atividade espontânea já tem a marca da mediocridade burguesa. (*REB*, p. 104)

Quanto mais desenvolvida a forma social do capital, mais restrita a dimensão positiva do herói. A limitação de Gil Blas é menos acentuada que a dos caracteres ingleses, e o avanço histórico torna esses heróis “cada vez mais inaceitáveis” à própria burguesia como heróis positivos.

O aprofundamento da mediação capitalista em todas as relações humanas nesse período ainda ascendente da burguesia conduz também os romancistas realistas burgueses a diversas formas literárias de expressão da revolta *subjetiva* contra a estreiteza da vida individual.¹²¹ O exemplo que nosso autor suscita aqui é a “tendência para o idílio como representação de uma relação total e ingênua do homem com a natureza que é inevitavelmente negada pela civilização burguesa”. Mas, no período em que a burguesia se constituía como classe progressista, mesmo esses idílios mantinham um “caráter combativo”, dirigido tanto aos resquícios da velha sociedade como à própria classe burguesa e à nova sociedade que ela está instituindo. Nessas, como em

¹²¹ Lukács emprega aqui o termo “reificação”, que retorna ainda em outras duas passagens como sinônimo de fetichização. Na última parte do texto, nosso autor fala de “reificação fetichizada” das categorias econômicas e instituições sociais que o socialismo vem destruir (p. 116).

geral nas obras realistas do período, manifesta-se “a luta que a burguesia conduz em nome de toda a sociedade pela autonomia e pela atividade espontânea dos sentimentos humanos” (REB, p. 104). Contudo, no caso desses idílios, na medida em que o protesto subjetivo se volta prioritariamente para o interior, acaba por iniciar a desagregação da forma narrativa. Essa desagregação se realiza pelo emprego da lírica, da descrição e da análise de maneira mais proeminente do que a figuração de personagens agindo em situações determinadas, de modo a suplantam os elementos centrais do romance, caráter, situação e ação. Nosso autor escreve:

Mas quanto mais essa atitude se volta simplesmente para o interior, representando um protesto lírico da subjetividade humana contra a opressão da vida material, tanto maior é a força com que ela desagrega a forma narrativa, tanto mais a lírica, a análise e a descrição suplantam o caráter, a situação e a ação, sendo liquidadas as grandes tradições da conquista realista da realidade, numa tendência que prefigura o romantismo. (REB, p. 104-5)

Lukács se refere às obras de Rousseau e ao *Werther* como romances que preparam a “dissolução romântica” da forma do romance, mas ainda se mantém distantes dela. Quanto mais os romances procuram “encontrar para a subjetividade humana um ponto de apoio dentro de si própria”, alheio ao caráter fetichizado do mundo que o homem não consegue “dominar interiormente”, mais se aproximam daquela dissolução. Laurence Sterne é, para o nosso autor, aquele que primeiro evidenciou nas suas obras essa tendência, na medida em que expressa uma reação “subjetivista e relativista”, cada vez mais preponderante na ideologia burguesa, “ao crescente poder da prosa da existência”.

Essa tendência do romance que se consolida no romantismo é objeto da parte seguinte do texto de Lukács, denominada “A poesia do ‘reino animal do espírito’¹²²”. Aqui, nosso autor apresenta as determinações mais gerais do romantismo e as suas determinações sócio-históricas, bem como as condições de emergência do grande realismo nesse período, portanto sob as mesmas circunstâncias sociais. Esse momento se caracteriza por constituir o período entre a tomada de poder político pela burguesia, com a Revolução Francesa, e o desenvolvimento do proletariado como classe consciente de sua oposição objetiva à classe burguesa. Trata-se do último período em que a perspectiva burguesa permite a criação de filosofia e ciência autênticas, embora já imbuída de boa dose de cinismo, mas ainda livre da necessária apologética do período posterior. Lukács escreve:

No período compreendido entre a Revolução Francesa e a entrada autônoma do proletariado na arena da história universal, a ideologia burguesa se eleva, pela última

¹²² “O reino animal do espírito” é parte de um subitem da parte V, C da *Fenomenologia do espírito* de Hegel: a) O reino animal do espírito e a impostura – ou a Coisa mesma.

vez, às grandes sínteses sistemáticas (Hegel, Ricardo, os historiadores franceses da época da Restauração). (REB, p. 105)

Nesse momento a própria burguesia já entrevê a trágica inconciliabilidade das contradições capitalistas: “O *páthos* otimista transforma-se em um pressentimento trágico do fim inevitável da civilização burguesa” (REB, p. 106).

No romance, a condição de desenvolvimento das contradições capitalistas e aprofundamento da prosa da vida, em conjunção com a impossibilidade de abandonar a perspectiva burguesa conduzem às varias manifestações do romantismo. Lukács sintetiza em termos muito gerais o sentido essencial da revolta romântica à prosa da vida. Trata-se “de uma recusa reacionária da Revolução Francesa e de um protesto confuso contra a reificação mortificante trazida pelo capitalismo”. A revolta romântica assume um caráter reacionário porque se funda numa idealização do passado. Contudo, uma vez que não abandona

o terreno da realidade burguesa, também o protesto romântico contra o caráter prosaico da vida burguesa baseia-se inevitavelmente na aceitação tácita da reificação capitalista, como se se tratasse de um destino inelutável. (REB, p. 106)

Assim, o romance fundado na concepção romântica guarda duas diferenças centrais com relação ao período anterior. Em primeiro lugar, a realidade cotidiana não representa o lócus em cuja representação é possível superar o prosaísmo, por meio da descoberta e figuração poética dos momentos ainda existentes da atividade espontânea do homem. Ao contrário, a representação da realidade cotidiana se realiza apenas em seu caráter prosaico e degradado. Não, contudo, em sua contraditoriedade essencial, em sua totalidade ativamente determinada, e que portanto abrange numa unidade o subjetivo e o objetivo: não de maneira realista. Assim, em segundo lugar, a apresentação da realidade cotidiana meramente exterior tem, no romance romântico, o contraponto da subjetividade apartada, cujo protesto *impotente* acentua a concepção fatalista da impossibilidade de superação do prosaísmo e, por conseguinte, termina por *afirmar* como destino e condição inelutável, mesmo que de modo inconsciente e involuntário, a realidade prosaica do capitalismo. Esse procedimento, conduzido em alguns autores à “exageração simbólico-fantástica da reificação cristalizada do mundo exterior”¹²³ leva ao oposto da intenção original de contraposição à prosa da vida, por que, “por meio

¹²³ Nosso autor cita o exemplo de *Noventa e três* de Victor Hugo. Ele afirma, citando em seguida a passagem da obra de V. Hugo, que “O canhão que rompe seu suporte e corre no convés do navio ‘transforma-se de repente em um bicho sobrenatural. É uma máquina que se transforma em um monstro /.../. Dir-se-ia que esse escravo eterno se vinga; parece que a raiva contida nos objetos que chamamos inertes estoura de repente /.../. Não se pode matá-lo porque está morto. Mas ao mesmo tempo vive. Vive de uma vida sinistra que lhe vem do infinito””. (REB, p. 106)

dessa estilização simbólica”, faz o caráter prosaico tornar-se “novamente poético” (REB, p. 106). Nesse sentido, nosso autor conclui:

O Romantismo, que inscreve em sua bandeira a luta implacável contra a prosa da vida moderna, conduz, no final das contas, a uma rendição incondicional a esta prosa “fatal”, transformando-se até mesmo em uma glorificação simbólica (geralmente involuntária), em uma apologia poética desta odiada prosa da vida. (REB, pp. 106-7)

Lukács aponta que, nesse período, nenhum escritor importante está “totalmente livre dessas tendências”. Entretanto, o desenvolvimento do romance realista na primeira metade do século XIX é extremamente significativo. Nosso autor explicita as condições pelas quais o realismo se faz possível da perspectiva burguesa nessas condições sócio-históricas, e escreve:

Os grandes escritores dessa época são grandes justamente porque, num gesto de intransigente oposição, não se rendem ao avanço da prosa da vida burguesa, mas procuram, das mais diversas maneiras, descobrir e representar os elementos ainda remanescentes da atividade humana espontânea. (REB, p. 107)

Nessa busca por elementos da atividade humana espontânea no interior do prosaísmo, os romancistas realistas não têm em sua intenção o “radicalismo” pretendido pelos românticos. Isso lhes permite penetrar de maneira mais profunda o mundo objetivo, em lugar de recolher-se à esfera subjetiva como contraponto excludente da exterioridade prosaica inerte. Nesse sentido, alcançam representar, com o material da vida privada que se consolidou como matéria do romance em sua fase anterior, as grandes contradições do período do capitalismo instituído. Mas não superam integralmente a herança romântica. Nos termos do nosso autor:

Sua luta contra a degradação do homem no capitalismo consolidado é mais profunda do que a luta dos românticos porque é mais vital e não se ressentem de um suposto “radicalismo”. /.../ penetram muito mais profundamente do que os românticos no interior do mundo objetivo, [mas] não superam de todo a herança romântica. /.../ A todos cabe a crítica de que fazem concessões demasiado grandes, de um lado, à prosa da vida e, de outro, ao subjetivismo romântico. (REB, p. 107)

As principais referências de Lukács do realismo desse período se encontram nas obras de Goethe, Balzac e Tolstói¹²⁴. Como exemplo de traços românticos nos romances

¹²⁴ Tolstói nasceu apenas quatro anos antes da morte de Goethe, e escreveu durante a segunda metade do século XIX e início do século XX. Embora essa fase do romance seja típica da primeira metade do século XIX, em que Balzac escreveu e Goethe alcançou a sua maturidade (Goethe: 1749-1832; Balzac: 1797-1850; Tolstói: 1828-1910), as divisões que Lukács apresenta comportam certa desigualdade precisamente em virtude da sua fundamentação histórico-social. Em “Nota sobre o romance”, nosso autor escreve: “Se, por exemplo, vemos na Revolução de 1848 uma viragem decisiva na história do romance, é preciso sublinhar que isso se aplica ao desenvolvimento dos países da Europa Ocidental afetados por 1848 e que a Rússia só assistiu – *mutatis mutandis* – a viragem semelhante em 1905. Decorrentemente, o romance russo anterior a 1905 corresponderá, sob muitos aspectos, ao romance europeu entre 1789 e 1848 (e não à evolução européia-ocidental pós 1848). Mesmo com esta constatação, é necessário levar em conta a lei do desenvolvimento desigual: a evolução européia influencia e modifica o desenvolvimento russo e em alguns romancistas esta influência é até predominante” (NR, p. 182).

realistas do período, nosso autor menciona as discussões em torno do *Wilhelm Meister* de Goethe e, em “Nota sobre o romance”, aponta que “a torre misteriosa /.../ é índice simultâneo da prosa que resistiu à dissolução e do exagero românticos” (NR, p. 184). Os traços de romantismo, que também são presentes nas obras de Balzac, provêm do fato de que esses autores não abandonam a perspectiva burguesa num momento em que o capitalismo já está consolidado. As mesmas determinações histórico-sociais que engendram a perspectiva romântica impõem aos realistas esses traços não superados de romantismo. Reflete-se aqui, contudo, a diferença da apreensão consciente (intelectual) dos autores desse período e sua realização artística. Ao contrário dos romancistas românticos, os escritores realistas superam em sua criação suas próprias intenções, o que conduz, mais uma vez, ao que Engels denominou o “triunfo do realismo”.

Essa determinação paradoxal própria da produção artística nas fases desenvolvidas do capitalismo se explicita com nitidez na questão do herói positivo, cuja resolução efetiva revela, também aqui, como em todas as fases do romance, o alcance e o limite da luta burguesa contra prosaísmo. Lukács já indicou que os heróis positivos dos romances do século XVIII, “heróis livres e vigorosos” se tornam tanto mais inaceitáveis aos olhos da burguesia quanto mais progride a forma social do capital. Aqui, nosso autor retoma a brevíssima passagem em que Hegel examina o romance em seus *Cursos de estética* (Vol. II), que já tivemos oportunidade de referir no Capítulo I e procuramos desenvolver com Lukács neste capítulo. A reconciliação com a realidade burguesa que Hegel propõe como finalidade do romance o conduz à exigência do herói positivo, modelo a partir do qual poderia emergir no romance a positividade essencial da vida burguesa. Trata-se, como também já apontamos, de uma exigência cínica. Nosso autor cita o último grande filósofo da burguesia:

Mas esse herói positivo, como cinicamente se expressou Hegel certa vez, seria não um herói, mas um “filisteu como todos os outros: /.../ a mulher adorada, que antes era a única, o anjo, comporta-se mais ou menos como todas as outras, o emprego cansa e aborrece, o casamento traz as cruzes domésticas e, em suma, sobrevém, como sempre, o amargo despertar”. (REB, pp. 107-8)

Assim, a realização bem-sucedida dessa intenção conduziria ao fracasso do romance, uma vez que a tentativa de conciliar as contradições capitalistas, se efetivada, levaria a ocultar o caráter insolúvel dessas contradições. Mas os escritores realistas desse período, que não abandonam a perspectiva burguesa, têm precisamente essa intenção consciente. Como nosso autor afirma, “o conhecimento das causas da degradação ameaça romper todos os limites burgueses”, o que tais autores evitam

conscientemente, já que atuam no terreno burguês. Entretanto, a criação artística fracassa nessa intenção, e apenas por isso alcança êxito artístico, a configuração realista. Nesse sentido, Lukács escreve:

Em geral, por razões que já levantamos, a conciliação das contradições sociais pode se tornar um elemento da composição do romance somente quando não é alcançada e quando o autor representa alguma coisa diferente, que é superior a essa almejada conciliação dos opostos, ou seja, o próprio caráter insolúvel das contradições. (*REB*, p. 108)

O êxito do romance realista desse período consiste, pois, no fracasso da intenção consciente dos autores e na realização de algo que, como burgueses, não podem almejar conscientemente.

Lukács retoma a passagem em que Lênin examina a “relação paradoxal entre a intenção do artista e sua obra” no caso de Tolstói. A concepção de Lênin sobre Tolstói já foi aventada nos textos da *Linkskurve*, em que nosso autor procurava fundamentar a possibilidade de realismo a partir da perspectiva de classe de Tolstói. Aqui, Lênin é retomado para evidenciar em que sentido a obra de Tolstói pode ser entendida como espelho da revolução, se não reflete essa matéria de maneira direta e concreta – dado o seu limite de consciência. Lênin defende o realismo da obra de Tolstói, e a sua defesa se funda na *complexidade da realidade*, o que indica também um aspecto da própria natureza do realismo. De toda a passagem abaixo, ressaltamos a segunda parte:

“Como se pode chamar espelho aquilo que não reflete absolutamente os fenômenos de maneira concreta? Mas a nossa revolução é um fenômeno extremamente complexo, entre a massa de seus realizadores e participantes imediatos existem muitas pessoas que também não compreenderam o que estava acontecendo /.../. Tolstói refletiu o ódio fremente, a aspiração já madura a uma vida melhor, o desejo de se livrar do passado, bem como a imaturidade dos sonhos, a falta de educação política, a fraqueza de espírito diante da revolução”. (*REB*, p. 108)

Lukács afirma que Engels dirigiu a Goethe e Balzac uma crítica semelhante, embora em outros termos. A crítica se dirige à intenção inicial, à tentativa de figurar e defender o meio termo entre poesia e prosa, para usar os termos de Hegel. Mas, novamente, a malbaratada finalidade conduz à descoberta e figuração das contradições capitalistas em sua dimensão real, insolúvel. Lukács continua:

Estas profundas observações críticas valem também, *mutatis mutandis*, para Balzac e para Goethe; com efeito, Engels criticava ambos a partir de um único ponto de vista metodológico. Saídos em busca de uma fantástica e geralmente reacionária utopia do “meio termo”, no caminho estes escritores descobriram e representaram todo um vasto reino, o reino das contradições histórico-universais da sociedade capitalista. (*REB*, p. 108)

Eis o triunfo do realismo sobre a consciência burguesa. A hostilidade do capitalismo à arte aqui já faz sentir seus efeitos com nitidez. Mas, apesar de todos os

limites da consciência burguesa, a posição da classe ainda permite que os seus escritores, ativamente inseridos na sua sociedade, intuem a verdade das grandes questões e figurem-nas de maneira realista; esse período da evolução capitalista possibilita ainda aos escritores burgueses, para empregar os termos de “Arte e verdade objetiva”, um materialismo espontâneo e um humanismo, que conduzem suas obras. Como nosso autor salientou, esse é o período das últimas grandes sínteses burguesas no campo da filosofia, da economia e da política, o último grau de desenvolvimento das lutas de classes que ainda abre à perspectiva burguesa a possibilidade de ciência e filosofia genuínas, e o realismo espontâneo na arte, não obstante os seus limites de classe. O patamar alcançado pelas lutas de classes na segunda metade do século XIX conduz a burguesia a assumir objetivamente a sua posição de classe retrógrada e decadente, que se reflete em seu ideário. A nova conformação de forças abre novas possibilidades de apreensão filosófica da realidade e de criação épica, mas não a partir da perspectiva burguesa: esta adquire o caráter apologético que lhe impede a realização de filosofia e ciência autêntica, bem como reforça gradativamente os obstáculos à figuração realista da realidade. A perspectiva da burguesia em decadência domina sob diversas formas, inclusive híbridas, a consciência mesmo daqueles que se opõem a ela. Lukács afirma, tal como em “Reportagem ou figuração?” que princípios da decadência se inserem nas concepções de mundo e, centralmente, na criação artística, mesmo daqueles que defendem o socialismo. Aqui, nosso autor mostra as influências da decadência tanto em escritores burgueses avessos ao capitalismo, como em escritores soviéticos. Estende as consequências artísticas do declínio capitalista também às realizações soviéticas, e defende que essas consequências, manifestas na destruição do materialismo e do humanismo espontâneos, encontram oposição apenas no verdadeiro realismo, que no romance não pode prescindir da criação de uma ação verdadeiramente épica.

2. A crítica ao “novo realismo” burguês e soviético: a ação como *práxis* em oposição à natureza morta da descrição

Nesta parte do capítulo, apresentaremos a concepção de Lukács sobre o romance próprio do período que se inicia na segunda metade do século XIX e adentra o século XX, tanto a sua produção no ocidente quanto no mundo soviético. Seguiremos, para tanto, as duas últimas partes de “O romance como epopéia burguesa” e “Nota sobre o

romance”, bem como “Narrar ou descrever?”, no qual temas aventados nos textos dos *Escritos de Moscou* alcançam maior desenvolvimento.

O período subsequente da história do romance, próprio da fase seguinte da evolução capitalista, qualitativamente mais hostil à arte do que a anterior, se denomina “O novo realismo e a dissolução da forma do romance”, em *REB*, e “O naturalismo e a dissolução da forma romanesca”, em *NR*. Esse último título já indica, como veremos, que o termo “novo realismo” é empregado em *REB* para designar os desenvolvimentos naturalistas do romance. Nesse texto, Lukács aborda centralmente as tendências expressas por Flaubert e Zola. A nova fase do romance se define pelo novo patamar alcançado pela evolução capitalista. É o período em que a burguesia está definitivamente consolidada como classe dominante e o proletariado emerge como classe separada e oposta à sociedade burguesa. Essa nova conformação nas lutas de classes determina o início da decadência ideológica da burguesia, em virtude da sua decadência como classe. Já tivemos a oportunidade de abordar esse tema em diversas partes do Capítulo II; abordaremos em mais detalhes as determinações da decadência da burguesia como classe e, em especial, os efeitos dessa decadência sobre os vários campos da atividade ideal na terceira parte deste capítulo, em que tomaremos “Marx e o problema da decadência ideológica” por objeto.

Nos dois textos dos *Escritos de Moscou*, nosso autor faz breves referências a esse problema, e enfatiza centralmente a tendência cada vez mais acentuada à apologética, tanto no campo da filosofia e das ciências, como da arte. Em “O romance como epopéia burguesa”, lemos que o aprofundamento dos antagonismos capitalistas acarreta o predomínio da apologia em todas as áreas, porque

quanto mais nitidamente emergem as contradições do capitalismo, tanto mais grosseiros se tornam os meios utilizados para glorificá-lo de maneira falsa e para caluniar o proletariado revolucionário e os trabalhadores rebeldes. (*REB*, p. 109)

E em “Nota sobre o romance”, nosso autor escreve, de maneira sucinta, mas coerente com o seu desenvolvimento posterior:

Período de declínio ideológico da burguesia, de crescente apologética em todos os domínios. A emergência do proletariado como força revolucionária autônoma (jornadas de junho de 1848) e a agudização contínua das oposições de classe não reforçam somente as tendências apologéticas gerais, mas também dificultam a luta de escritores honestos e de nível contra a tendência apologética generalizada. (*NR*, p. 185)

Para alcançar o realismo, o romance escrito a partir da segunda metade do século XIX deve necessariamente opor-se a essa tendência à apologética. Mas a dificuldade em transpor o imediato para apreender as determinações essenciais das lutas de classes, as

forças motrizes da sociedade se imprimem mesmo nos autores que têm a intenção de se opor à apologética e ultrapassar sua natureza banal e vulgar. Do período anterior, a tendência principal do romance na fase de decadência burguesa herda não a apreensão concreta da tradição realista, mas sim a falsa oposição de subjetivismo e objetivismo da compreensão romântica. Essa herança, aliada ao isolamento social e artístico que os escritores sérios, que não “passam para o lado do proletariado”, enfrentam no seio de sua classe conduz a problemas no romance que alcançam o fundamento de sua forma e o cerne da nossa discussão: a questão da ação. Na crítica de Lukács ao naturalismo, o problema da ação ocupa um lugar central e define o sentido da dissolução da forma do romance que tal tendência inaugura. Assim, dessa crítica, podemos apreender aspectos da concepção de Lukács segundo a qual a ação constitui um elemento central e objetivamente determinado da forma do romance, sem a qual não se pode falar em *romance*.

Flaubert é o primeiro escritor que desenvolve sua obra com base no falso dilema de objetivismo e subjetivismo. De acordo com nosso autor, esse dilema é falso porque consiste na exageração unilateral e vazia das esferas da subjetividade e objetividade. Aparecem nas obras apartadas uma da outra, porque, por um lado, a ação do sujeito não alcança a objetividade, já que é considerada aprioristicamente impotente, e, por outro, a revolta contra o prosaísmo encontra ponto de apoio no interior do sujeito. Nosso autor escreve:

A fonte artística do realismo flaubertiano reside no ódio e no desprezo à realidade burguesa, que ele observa e descreve com extraordinária precisão em suas manifestações humanas e psicológicas. (*REB*, p. 110)

Essa fonte, por certo justificada, é entretanto restrita à aparência imediata das coisas: o prosaísmo definitivamente consolidado da realidade burguesa é entendido apenas nessa sua verdade imediata, mas as forças que a movem, as suas causas essenciais, o movimento que existe por trás da odiosa superfície não são penetradas. Mas esse fundamento que Flaubert não alcança é *ativo*. Ao contrário, na sua concepção a subjetividade ativa não interfere na realidade congelada do prosaísmo, uma vez que é impotente. Essa separação, como dissemos, tem raiz não apenas no falso dilema herdado do romantismo, mas também no isolamento real do escritor diante da classe e da sociedade como um todo, que vem corroborar a concepção da impotência humana. Como consequência dessa visão, a ação no romance desempenha um papel mínimo. Lukács afirma:

/.../ a ação do romance só pode consistir na representação da maneira como este sentimento de protesto, *a priori* impotente, é esmagado pelo vil prosaísmo burguês. De acordo com esta idéia fundamental, Flaubert introduz em suas obras o mínimo de ação, descrevendo acontecimentos e homens que quase não se elevam acima da realidade burguesa cotidiana, criando, portanto, romances sem história épica, sem situações e sem protagonistas particulares. (REB, p. 110)

Vemos aqui a necessária ligação da ação com o típico. Se considera a ação humana impotente, somente o mínimo de ação é inserido no romance, e em seu lugar aparece a descrição de homens e acontecimentos. Lukács já determinou que a ação capaz de desvendar os nexos causais da sociabilidade em certo momento histórico deve afastar-se da imediatez da vida, do ordinário, da média, para alcançar os extremos em que os conflitos individuais determinam-se imediatamente pelos grandes conflitos da época, e se confundem com eles. Essa união do individual com o geral que se manifesta no típico encontra expressão na ação; mas o retrato da média não encontra expressão ativa, mas apenas descritiva. As ações narradas nos grandes romances realistas, que se aproximam do épico, substituem-se aqui pela descrição da realidade média, aparente, e pelo protesto romântico contra ela. Lukács escreve:

Esta arte da narração é substituída por Flaubert pela descrição artística dos detalhes refinados. A banalidade da vida, que é combatida de modo romântico por este realismo, é retratada exclusivamente por meio de um refinamento artístico: já não são mais as determinações objetivamente carregadas de sentido que constituem o fulcro do trabalho artístico, mas a animação sensual da média banal por meio da descoberta refinada de seus detalhes picantes. (REB, p. 110)

Vemos que a crítica a Flaubert reproduz alguns pontos da crítica aos romances de reportagem. Aqui, evidentemente, trata-se daquela forma em germe, Flaubert ainda traz em sua obra heranças da grande tradição realista que ali tendem a desaparecer. Ao lado disso, evidencia-se o ponto de referência de Flaubert aparentemente oposto aos romances de reportagem, uma vez que voltado à revolta subjetiva. Mas, independentemente dessas distinções, pretendemos chamar a atenção para uma diferença com relação à análise de Lukács. Ao tratar dos romances de reportagem, a ação aparece como momento determinante do desvendamento do fetiche que constitui a função primordial da obra artística. Mas, aqui, acrescenta-se uma determinação fundamental para a definição da própria forma artística: a ação é elemento condicionante da criação do típico, cuja manifestação é necessariamente ativa, assim como o típico é condição da ação verdadeira: sem a ligação orgânica do individual com o essencial, a média social é retratada por meio da descrição de caracteres e fatos, e não pode encontrar expressão ativa.

Em “Narrar ou descrever?”¹²⁵ (doravante *ND*), nosso autor oferece um exemplo de *Madame Bovary* em que os destinos dos personagens e a apresentação do “contexto social”, *necessário à obra*, não mantêm ligação orgânica e se relacionam apenas por meio da “estilização formal”. Trata-se da cena da premiação dos agricultores, que fornece a ocasião e o “cenário” para a “cena decisiva do amor entre Rodolfo e Emma Bovary”. A casualidade do cenário é acentuada claramente pelo próprio escritor no modo como apresenta em *paralelo* os dois acontecimentos simultâneos. Nosso autor escreve:

Unindo e contrapondo os discursos oficiais a fragmentos do colóquio amoroso, Flaubert institui um paralelo irônico entre a banalidade pública e a banalidade privada da vida pequeno-burguesa. E tal contraste irônico é desenvolvido com extrema coerência e grande arte. (*ND*, p. 48)

A apresentação do cenário é apenas um pretexto casual para o diálogo amoroso entre os protagonistas, mas assume uma importância autônoma na medida em que interessa como caracterização do ambiente. Trata-se de um quadro estático, cuja importância “não dimana do íntimo valor humano dos acontecimentos”, mas pelo recurso estilístico, formal, se “eleva a irônico símbolo da essência do filisteísmo” (*ND*, p. 49). Nosso autor escreve:

O conteúdo simbólico é realizado em Flaubert através da ironia e possui um notável nível artístico /.../. Mas quando, como ocorre em Zola, o símbolo deve adquirir por si mesmo uma monumentalidade social, então se abandona o campo da verdadeira arte. A metáfora aparece inchada de realidade. Um traço acidental, uma semelhança de superfície, um estado de ânimo, um encontro casual passam a constituir a expressão imediata de vastas relações sociais. (*ND*, p. 49)

Em “O romance como epopéia burguesa”, Lukács salienta que, no interior do falso dilema de objetivismo e subjetivismo, as tendências românticas de Flaubert o aproximam do segundo termo da oposição. No entanto, a falsidade da oposição se reflete também no fato de que, embora Flaubert encontre no sujeito ponto de sustentação do ódio à vida prosaica, a sua descrição da objetividade manifesta a percepção “objetivista”, morta e simbólica. O objetivismo se aprofunda quando o autor volta diretamente a esse termo da oposição, e tem Zola como principal representante desse momento inaugural. Vimos já que Lukács encontra em Zola o avô dos romances de reportagem. Sobre Zola, nosso autor afirma:

Ele pretende assentar o romance sobre uma base científica, substituindo a fantasia e o arbítrio da invenção pela experimentação e pelo documento. Mas essa cientificidade nada mais é do que uma variante do realismo romântico, sentimental e paradoxal de Flaubert: em Zola, predomina o aspecto pseudo-objetivo do Romantismo. (*REB*, p. 110)

¹²⁵ Para referência bibliográfica e publicação original, ver n. 112 acima.

Lukács também encontra o fundamento do falso objetivismo de Zola no seu isolamento prático com relação à vida, própria dos escritores burgueses, que não “passam para o lado do proletariado” e se mantêm isolados no seio de sua classe, isto é, “ao fato de que ele não participa ativamente do mundo circundante e não dá forma artística à sua experiência de vida e de militante”. Ao contrário, permanece como um observador e aborda a realidade social “à maneira de um repórter” (*REB*, p. 111).

Nosso autor cita uma longa passagem de Zola em que ele define em termos teóricos o seu método de criação. Vale reproduzir aqui por evidenciar com nitidez a concepção de Zola segundo a qual a objetividade se identifica diretamente à imediatez da vida cotidiana, à média vulgar e banal; e que, por conseguinte, o romance não passa de uma ordenação lógica de caracteres e fatos comuns observados. Lukács nota à frente que a obra literária do escritor supera a sua teoria, uma vez que ainda está próximo da tradição realista e constitui apenas o princípio da dissolução da forma romanesca. Do contrário, seus romances sequer teriam valor ou interesse, mas, ao contrário, conforme o nosso autor, “contém inúmeros episódios apaixonantes”. Vejamos os termos da apreensão do escritor francês:

“Um escritor naturalista quer escrever um romance sobre o mundo do teatro. Ele parte desta idéia geral, sem ter ainda nem um fato nem um personagem. A sua primeira preocupação será juntar anotações sobre tudo aquilo que pode saber sobre esse mundo que pretende descrever. Ele conheceu um determinado ator, viu um determinado espetáculo. Em seguida /.../ conversará com as pessoas melhor informadas sobre a matéria, anotará suas palavras, histórias, retratos. Mas não é tudo: passará, depois, aos documentos escritos /.../. Finalmente visitará os lugares, viverá algum tempo num teatro para conhecê-lo nos mínimos detalhes, passará as noites no camarim de uma atriz, irá impregnar-se o mais possível da atmosfera circundante. E quando todos os documentos estiverem levantados, o seu romance surgirá por si só. O romancista nada mais fará do que distribuir logicamente os fatos /.../. O interesse não consiste mais na excentricidade da história; ao contrário, quanto mais ela for banal e comum, tanto mais será típica.” (*REB*, p. 111)

Lukács observa o que essa passagem expressa da maneira mais nítida. O típico, para Zola, se identifica ao banal, ao ordinário. Para ele, existem apenas duas alternativas, o excêntrico, puramente individual, e segundo Lukács, o “simplesmente interessante”, de um lado; e a “média”, o comum, ordinário. A matéria que o mundo objetivo oferece se compõe de casos individuais médios e excêntricos: nada lembra a unidade do essencial com o individual que caracteriza a tipicidade artística. Por conseguinte, podemos concluir que, na sua visão, a objetividade é uma soma de casos singulares imediatamente observáveis. Ao lado dessa deturpação do significado do típico, Zola considera que o romance é a organização lógica dos fatos observados, de modo que não atribui papel significativo à ação. Com efeito, se a exterioridade é uma coleção de fatos

e caracteres dados, a ação e reação humana sobre a objetividade não desempenha nenhuma função. Nesse sentido, Lukács conclui: “A representação épica das ações é substituída, nele, pela descrição dos estados e das circunstâncias” (*REB*, p. 111).

Em “Narrar ou descrever?”, a mesma longa passagem é reproduzida, e nosso autor acrescenta ainda uma outra, em que Zola demonstra a sua intenção de vincular a imediata empiria a símbolo das questões sociais que pretende abarcar, e acentua ainda o seu caráter de observador:

“Na minha obra, impera a hipertrofia do particular realista. Do trampolim da observação precisa, parte-se para alcançar as estrelas. A um único mover de asas, a verdade se eleva a símbolo”. (*ND*, p. 49)

Lukács apresenta dois exemplos comparativos para demonstrar a diferença da relação entre os acontecimentos “exteriores” e os destinos dos personagens no naturalismo e no realismo. Ao examinar essa diferença, nosso autor relaciona a questão do acidental e do necessário na obra artística, em conexão com a efetividade da figuração dos grandes problemas sociais. Busca mostrar, tal como o exemplo de *Madame Bovary* propõe, a diferença que existe, para a efetividade da figuração das questões humanas essenciais de um período histórico, entre a pretensão de representá-las como símbolo extraído da matéria empírica, e a sua figuração concreta pela *tipicidade*. A primeira comparação é entre a corrida de cavalos em *Naná* e em *Ana Karenina*, que aparece em “O romance como epopéia burguesa” e introduz “Narrar ou descrever?”. Lukács procura mostrar como a ação no romance de Tolstoi é o elemento que vincula os acontecimentos “exteriores” e os destinos dos protagonistas e, em Zola, a ausência da ação leva a uma ligação artificial entre dois pólos. Em *REB*, nosso autor escreve que, no caso de Tolstoi, trata-se de uma “cena épica viva”: em primeiro lugar, porque se insere como momento da ação do romance e diretamente definidora dos destinos dos protagonistas; e, com isso, toda a sua construção, todos seus elementos, “da sela ao público”, são resultado das ações (figuradas) dos homens “em situações que são significativas para eles”:

Tolstoi não precisa, portanto, “criar” uma “relação” entre os elementos objetivos deste episódio e os protagonistas do romance, uma vez que a própria corrida é uma parte essencial da ação. (*REB*, p. 112)

Em “Narrar ou descrever?”, a comparação é apresentada em mais detalhes e se concentra na oposição entre *participar* e *observar*. Essa diferença se faz presente, antes de mais nada, na posição dos próprios personagens, que na obra do escritor russo vivem os acontecimentos e no romance do naturalista francês, observam-nos. Mas essa

diferença se estende, em seguida, aos leitores: vivemos a corrida com Ana, Karenin e Wronski, e observamo-la com Naná e os outros. Nosso autor aponta o caráter monográfico da descrição da corrida em *Naná*, que, não obstante o seu virtuosismo e o detalhamento de todas as suas fases, *com a mesma insistência*, não passa de uma digressão no interior do romance, já que a sua vinculação com a trama e os destinos das personagens é fraca. Há dois pontos de ligação, o fato de um dos amantes de Naná se arruinar com a conclusão da corrida e o fato de o cavalo vencedor ter o mesmo nome da protagonista. Esse último eleva, de um salto, o fortuito a símbolo.

E Zola não deixa de sublinhar claramente esta coincidência tênue e casual; a vitória do homônimo da mundana Naná é um símbolo do triunfo desta no mundo e no *demi-monde* parisiense. (ND, p. 44)

A corrida em *Naná* se apresenta como um quadro de um acontecimento da sociedade parisiense, em que o leitor é um espectador tanto quanto os personagens. Em *Ana Karenina*, a corrida de cavalos é “o ponto crucial de um grande drama”. Wronski havia se prejudicado em sua carreira militar principalmente em virtude da relação com Ana, e a sua vitória na corrida propiciava chances de recuperar sua carreira; a sua queda destrói as suas possibilidades de ascensão, e assim é determinante para o seu destino. Ana descobrira pouco antes da corrida que estava grávida e decidira contar sua gravidez a Wronski; durante a corrida, Ana só presta atenção no amante e Karenin, nas reações de Ana. Quando ele cai, a emoção de Ana denuncia ao marido as suas relações, e ela resolve confessá-las, o que determina a grande reviravolta na sua vida. Assim, a corrida aparece narrada duas vezes, a primeira da perspectiva da participação de Wronski, em que “era preciso expor, com precisão e competência, tudo o que era essencial na preparação da corrida e no seu próprio percurso” (ND, p. 45). A segunda narração toma como figuras centrais Ana e Karenin. Sobre esse expediente, Lukács escreve:

A excepcional arte épica de Tolstoi se manifesta no fato de que ele não faça com que ao primeiro se siga imediatamente o segundo relato da corrida, mas comece a narrar todo o dia precedente de Karenin e a evolução de suas relações com Ana, para fazer do relato da corrida, afinal, o ápice do novo dia. A corrida torna-se, assim, um drama psicológico. (ND, p. 45)

Dessa maneira, a corrida é um momento crucial dos destinos dos protagonistas envolvidos. Lukács escreve que “Tolstoi não descreve uma ‘coisa’: narra acontecimentos humanos”. Por conseguinte, em lugar de ser um “quadro” de um acontecimento social, a corrida torna-se “um drama psicológico”. É essa condição *dramática* que confere à cena a sua grande *concentração épica*. Isso porque os

episódios e acontecimentos são momentos da ação, determinantes para o destino dos protagonistas.

Ao contrário, a cena da corrida em *Naná* não tem ligação com a ação do romance, na medida em que não atua como definidora dos destinos da protagonista e de outros personagens: trata-se de “uma descrição esplêndida de um acontecimento da vida parisiense”, de que todos os personagens são apenas espectadores. Zola cria então uma ligação simbólica desse acontecimento com o romance, que é a “coincidência casual de nomes do cavalo vencedor e da protagonista do romance”. A vitória *simboliza* a ascensão social de Naná, mas não tem nenhuma ligação concreta com a sua ascensão. Zola procura, assim, conferir a um elemento acidental – não superado pela tipicidade – um caráter simbólico, saltando do dado imediato ao *símbolo lírico*. Nos termos de “O romance como epopéia burguesa”:

O falso objetivismo de Zola se manifesta de maneira evidente nessa coexistência inorgânica de dois princípios totalmente heterogêneos: o detalhe simplesmente observado e o símbolo puramente lírico. (*REB*, p. 112)

Em “Narrar ou descrever?”, nosso autor apresenta uma outra comparação que evidencia com maior clareza o sentido da concentração épica, quer dizer, o modo como no drama e nos destinos dos personagens concretizam-se em representações típicas as grandes questões sociais de sua época. Trata-se da comparação entre a representação do mundo do teatro e dos problemas que o envolvem em *Naná* e *As ilusões perdidas* de Balzac, que já tivemos a oportunidade de referir no Capítulo II. Nosso autor parte do fato de que existem semelhanças, mas que se restringe à aparência exterior das obras:

Exteriormente, há semelhanças. A estréia com que se inicia o romance de Zola decide a carreira de Naná. Em Balzac, a estréia determina uma profunda mudança na carreira de Lucien de Rubempré, sua passagem de poeta desconhecido a jornalista inescrupuloso e coroado de êxito. (*ND*, p. 46)

A semelhança também se verifica na “matéria social” dos dois romances, a dependência do teatro em relação ao capital, a mediação capitalista de todas as relações no interior do teatro e do teatro com o jornalismo, a literatura etc., a prostituição disfarçada ou aberta das atrizes. No entanto, trata-se de uma proximidade aparente. Em Zola, esses problemas são apresentados como *fatos sociais observados*. E o sentido de resultado pronto observado transparece em toda a construção do romance: o teatro é apresentado da perspectiva da platéia e dos bastidores, em minuciosa descrição ao modo de inventário. Mas não em relação aos conflitos humanos dos indivíduos, que o “povoam” tal como a um cenário. Em Balzac, nenhum aspecto do ambiente social aflora se não mantiver íntima relação com os destinos humanos que constituem o seu objeto. O teatro

é figurado em sua verdade essencial na medida em que emerge no conjunto das relações humanas. Nosso autor escreve:

Esse caráter completo de inventário não existe em Balzac. O teatro e a representação, para ele, constituem somente o ambiente em que se desenvolvem íntimos dramas humanos: a ascensão de Lucien, o prosseguimento da carreira artística de Coralie, o aparecimento da paixão entre Lucien e Coralie, bem como dos futuros conflitos de Lucien com seus velhos amigos do círculo de D'Arthèz e com seu atual protetor, Lousteau. Também do início de sua vingança contra Madame de Bargeton etc. (ND, p. 47)

Nosso autor ressalta que aqui seria possível objetar, assim como na apreensão do drama de Ana Karenina, que, uma vez que as instituições e acontecimentos do mundo são, em Balzac e Tolstoi, meros ambientes em que eclodem os conflitos humanos, eles alcançam uma representação mais objetiva e melhor em Zola. Mais uma vez, trata-se de uma aparência. Isso porque as determinações acidentais em Zola permanecem como acidentes. E, para o nosso autor, como ele coerentemente indica desde o início da década, os elementos individuais são necessários à criação artística, “mas, por outro lado, [o escritor] precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade” (ND, p. 46). Os elementos individuais devem alcançar o concreto, o típico, a fim de superar sua natureza meramente fortuita. Zola não alcança essa superação:

Tais problemas sociais também são aflorados por Zola. Mas são descritos apenas como fatos sociais, como resultados, como *caput mortuum* da situação. O diretor do teatro, em Zola, repete incessantemente: “Não diga teatro, diga bordel”. (ND, p. 47)

Balzac alcança essa superação na medida em que não afirma a prostituição do teatro, mas a figura em processo e em ato, caracteriza *o modo como* ela ocorre, e isso porque ela aparece como momento determinante dos destinos dos personagens:

Balzac, entretanto, representa o modo pelo qual o teatro se prostitui no capitalismo. O drama das figuras humanas é, ao mesmo tempo, o drama das instituições no quadro das quais elas se movem, o drama das coisas com as quais elas convivem, o drama do ambiente em que elas travam a sua luta e dos objetos que servem de mediação às suas relações recíprocas. (ND, p. 47)

O contraste apresentado aqui é o contraste entre a apresentação simbólica dos acontecimentos que são importantes em si mesmos, e a sua apresentação como momentos cruciais das relações recíprocas entre figuras humanas. O significado social nas obras dos grandes realistas emerge como significado do desenvolvimento das vidas dos personagens. Os acontecimentos, importantes em si mesmos pelo seu significado social, alcançam determinação concreta na medida em que são também cruciais a esse desenvolvimento, e os personagens tomam neles uma parte ativa. A significação social é parte intrínseca e fundamental dos destinos dos personagens. Nesse sentido, Lukács

escreve: “Constituíamos o público de certos acontecimentos nos quais os personagens do romance tomavam parte ativa. Vivíamos esses acontecimentos”. Em Flaubert e Zola, a unidade dos acontecimentos sociais com os destinos dos personagens não existe:

os mesmos personagens são espectadores mais ou menos interessados nos acontecimentos – e com isso os acontecimentos se transformam, aos olhos dos leitores, em um quadro, ou melhor, em uma série de quadros. Esses quadros, nós os *observamos*. (ND, p. 50)

Por conseguinte, Zola se afasta tanto do *concreto*, como do épico, que, como vimos, não pode prescindir da ação. Nosso autor continua nesse sentido:

Esse caráter inorgânico atravessa toda a composição do romance: uma vez que o mundo descrito em cada romance não é construído com ações concretas de homens concretos em situações concretas, mas é uma espécie de recipiente, de ambiente construído de forma abstrata, em que os homens são inseridos a posteriori, desaparece a ligação necessária entre o caráter e a ação /.../. (REB, p. 112)

Lukács aqui apresenta uma concepção que abrange a idéia de que a concretude e a coerência internas do *mundo criado* da obra de arte constitui a expressão sensível do concreto real. Essa idéia, presente especialmente em “Arte e verdade objetiva”, mas também nos textos da *Linkskurve*, enfoca que o caráter *necessário* da trama e das relações entre os personagens manifesta a *necessidade social*, e que essa manifestação se torna sensível (artística) na medida em que se particulariza no típico, ou seja, existindo apenas, ao mesmo tempo, como determinação individual. Aqui, todo o raciocínio corrobora essa idéia, na medida em que a relação orgânica dos acontecimentos “exteriores” com os destinos dos protagonistas define a relação orgânica do acidente e do necessário, individual e geral. Contudo, aqui, Lukács enfoca a natureza épica do romance, centrada na ação, e assim acrescenta a determinação essencial que concretiza a ligação, antes disposta em termos mais abstratos, apenas como uma relação *dialética*. Tanto a conformação dos caracteres como do mundo objetivo da obra devem construir-se, como em Tolstói, na sua ação figurada. Nosso autor argumenta em “Narrar ou descrever?” que no caráter necessário da *ação* manifesta-se a necessidade social e os traços individuais se elevam em típicos.

Observamos, assim, que a transformação central que inicia o processo de dissolução do romance diz respeito centralmente à ação, em sua ligação orgânica com o típico. As tendências à descrição, à ausência de ação, à fixação no “médio” etc. são reflexos da crescente prosa da vida burguesa. Há uma diferença, contudo, entre afirmar a tendência naturalista como resultado do prosaísmo, e entender o realismo de Balzac, por exemplo, como reflexo artístico acabado da prosa do mundo. Nosso autor insiste que explicar as causas histórico-sociais de uma forma artística não significa aceitá-la

como forma artística plena, porque à arte cumpre refletir e desvendar as contradições da vida na sociedade burguesa, e não ser produto dela, cópia fotográfica refém do prosaísmo. Assim, Lukács explica que o próprio método descritivo surge como “reação imediata do escritor à realidade prosaicamente cristalizada, que exclui toda a atividade espontânea”; vimos já que Balzac assume a descrição como um recurso artístico, mas não como meio principal. O problema dessa fase é, precisamente, que “a representação das ações humanas no romance é suplantada pela descrição das coisas e dos estados”, e é isso o que inaugura o processo de dissolução da forma do romance, forma de figuração da totalidade social que tende ao épico. Mais uma vez, nosso autor se refere a Lessing, e escreve:

Lessing cita Homero para demonstrar, tomando como exemplo o escudo de Aquiles, que *no autêntico poeta épico todo “objeto acabado” se resolve numa série de ações humanas.* (REB, p. 111, grifo nosso)

Esse é o cerne que começa a se dissolver com a “última grande virada do desenvolvimento do romance”, instaurada por Flaubert e Zola. Nosso autor escreve que “Os grandes ‘cronistas da vida’ privada tiveram como seus sucessores repórteres líricos ou jornalistas dos acontecimentos do dia.” Aqui, Lukács explica os princípios dos romances de reportagem, que em “Reportagem ou figuração?” apenas indica de passagem. Com efeito, esse princípio de afastamento do realismo, fundado no falso dilema de subjetivismo e objetivismo, tende a se aprofundar na produção subsequente:

E de acordo com este falso dilema, o romance moderno oscila entre os dois extremos, igualmente falsos, da “cientificidade” e do irracionalismo, do fato bruto e do símbolo, do documento e da alma ou da atmosfera. (REB, p. 113)

O falso dilema encontra seu fundamento na decadência ideológica da burguesia, “que culmina na barbárie fascista e no abafamento consciente de qualquer tentativa de representação verídica da realidade” (de que, evidentemente, Flaubert e Zola se acham a grande distância). Todas as tentativas sérias de se aproximar do realismo acabam malogradas se o escritor não rompe (na criação literária) com a ideologia de decadência que está na base daquela oposição. Lukács salienta que, no presente, não é necessário que o escritor se volte diretamente aos temas da luta de classes do proletariado para “esbarrar no problema central de nossa época, a luta entre o capitalismo e o socialismo”. Contudo, se não é necessário abordar *diretamente* as lutas de classe proletárias, cumpre romper com aquele falso dilema e com a ideologia burguesa de decadência, o que é exigência para penetrar as questões fundamentais da época. Lukács escreve: “Mas para dar conta do conjunto das questões relacionadas com isso, o escritor deve romper o

círculo mágico da ideologia burguesa.” (*REB*, p. 113) É interessante que Lukács refira aqui a observação de Zola que, como escritor honesto, diz: “Agora todas as vezes que inicio um estudo, esbarro no socialismo”. Como os textos anteriores da década reiteram e como nosso autor desenvolve na discussão do realismo da primeira metade do século XIX, a posição consciente do escritor pode não se refletir na sua criação. Assim, se o período anterior da história do capitalismo levava Balzac a superar, *na criação artística*, limites burgueses de sua própria concepção, e os escritores realistas a “intuírem a verdade nas questões fundamentais” (*REB*), nesse momento o predomínio da ideologia burguesa da decadência impede os escritores honestos de romperem com princípios determinados por essa ideologia, tal como o falso dilema que passa a predominar nos romances modernos.

Em “Narrar ou descrever?”, o modo como a ideologia da decadência acaba por predominar mesmo em escritores honestos e avessos ao capitalismo é desenvolvido no sentido de evidenciar o afastamento da ação e do típico no romance. Aqui, a posição dos escritores diante da sociedade desempenha um papel fundamental. A condição de observadores da sociedade em que Flaubert e Zola se situam relaciona-se diretamente, como nosso autor apontou em *REB*, com a elevação da descrição a expediente central. A descrição emerge na história do romance com o processo de individuação e a complexificação dos tipos sociais que o avanço capitalista proporciona. Em particular, a relação entre o indivíduo e a classe se torna mais multiforme e complexa a partir do século XIX. No interior de uma mesma classe, os indivíduos dos séculos XVII e XVIII guardavam um espectro menor de diferenciação e individuação do que aquele que se alcançou no século XIX. Nos romances desse período, portanto, as descrições do ambiente, dos hábitos, aspecto exterior dos personagens etc. podiam ser indicados de maneira sucinta, e o seu caráter individual se expressava quase exclusivamente por meio de sua ação. Referindo ao exemplo de *Gil Blas*, nosso autor escreve:

A individuação era alcançada quase que exclusivamente pela própria ação, pelo modo segundo o qual os personagens reagiam ativamente aos acontecimentos. (*ND*, p. 51)

Com a complexificação da relação entre o indivíduo e a sua classe, a descrição se faz necessária, precisamente para determinar a particularidade individual dos tipos que pertencem a uma mesma classe. Por essa razão, a caracterização exclusiva por meio da ação, das suas diversas aventuras, não é mais adequada à figuração da sociedade em que Balzac vive, como era para Lesage. Lukács escreve:

Balzac vê claramente que este método não lhe pode mais bastar. Rastignac, por exemplo, é um aventureiro de tipo completamente diverso do de *Gil Blas*. A descrição

exata da pensão Vauquer, com sua sujeira, seus odores, seus alimentos, sua criadagem, é absolutamente necessária para tornar realmente de todo compreensível o tipo particular de aventureiro que é Rastignac. (ND, p. 51)

É certo que, em Balzac, a descrição nunca é pura, quer dizer, sempre se traduz em ações. O ambiente, os objetos etc. emergem sempre em sua função na ação e servem, portanto, ao *efeito dramático*. Nosso autor afirma:

Os personagens de Balzac, tão extraordinariamente multiformes e complexos, não se poderiam mover com efeitos dramáticos se os fundamentos vitais dos seus caracteres não fossem tão largamente expostos. (ND, p. 51-2)

Assim, a descrição é empregada, sempre de maneira subordinada à exigência do conflito dramático, a fim de caracterizar as figuras e situações complexas capazes de refletir realisticamente o período histórico. As questões sociais centrais da época emergem não da descrição pura do ambiente social, e sim, ao contrário, o ambiente social se constrói no conjunto das ações recíprocas dos personagens, para cuja caracterização a descrição se torna necessária.

Como vimos, para o nosso autor, “Em Flaubert e em Zola a descrição tem uma função absolutamente diversa” (ND, p. 52), que se explica pela posição dos próprios escritores diante da sociedade. Os grandes realistas da primeira metade do século inseriam-se ativamente na sociedade e viveram, de maneiras diversas, as grandes crises pelas quais esta se consolidou¹²⁶ e que refletem em suas obras:

São homens que participam ativamente e de vários modos das grandes lutas sociais da época que se tornam escritores através das experiências de uma vida rica e multiforme. Não são ainda “especialistas”, no sentido da divisão capitalista do trabalho. (ND, p. 52)

Flaubert e Zola vivem e escrevem depois das lutas de 1848, portanto na sociedade capitalista “já cristalizada e consolidada”. Aqueles que aceitaram a evolução burguesa tornaram-se “estéreis e mentirosos apologistas do capitalismo”. Vimos já que, evidentemente, não é esse o caso dos dois escritores franceses do “novo realismo” que, ao contrário, nutriam profundo ódio e desprezo pela sociedade burguesa. Contudo, Lukács argumenta que a sua aversão os conduz a assumir uma posição externa e passiva com relação à sua realidade: situam-se à parte como observadores críticos da odiosa realidade, recusam-se a inserir-se ativamente. Nos termos do nosso autor:

¹²⁶ Lukács escreve sobre a vida ativa dos escritores e suas experiências concretas da consolidação da sociedade capitalista: “Goethe, Stendhal e Tolstoi tomaram parte em guerras que serviram de parteiras a tais transformações. Balzac participou das especulações febris do nascente capitalismo francês e foi vítima delas. Tolstoi acompanhou as etapas mais importantes desse revolucionamento na qualidade de proprietário de terras ou colaborando em várias organizações sociais (recenseamento, comissão contra a carestia etc.). A esse respeito, são continuadores dos escritores, artistas e sábios do Renascimento e do Iluminismo.” (ND, p. 52)

Nessa recusa se manifesta a tragédia de uma importante geração de artistas da época de transição, já que a recusa é devida, sobretudo, a uma atitude de oposição, isto é, exprime o ódio, o horror e o desprezo que eles têm pelo regime político e social do seu tempo. /.../ Por isso, como solução para a trágica contradição do estado em que se achavam, [Flaubert e Zola] só puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa. (ND, p. 52)

Ao lado dessa posição, que não aceita a sociedade do capitalismo consolidado, mas tampouco chega a assumir uma postura de verdadeira oposição prática, eles emergem como escritores num momento em que “o livro se transformou completamente em mercadoria”. O ramo editorial consolidou-se como um ramo da produção capitalista e, com isso, ampliou-se a demanda mercantil por textos literários. Os escritores que não dispõem de uma renda necessariamente se tornam, por essa razão, escritores especialistas no sentido da divisão capitalista do trabalho. Essa condição do trabalho de escrita literária ainda não havia se estabelecido por definitivo na primeira metade do século XIX, e isso é um fator que colaborava para a inserção ativa daqueles escritores em outros âmbitos da vida prática. Lukács compara, assim, a condição diversa dos escritores em questão:

Em Balzac, encontrávamos ainda a tétrica grandeza da acumulação primitiva no campo da cultura. Goethe ou Tolstoi podem ainda, no que se refere ao fenômeno de que estamos falando, assumir a atitude senhorial dos que não vivem somente da literatura. Flaubert é um asceta voluntário e Zola, constrangido pela necessidade material, é já um escritor profissional no sentido da divisão capitalista do trabalho. (ND, p. 53)

Nosso autor reconhece, assim, uma série de determinações sócio-históricas que fazem a descrição emergir como expediente predominante: a descrição é o recurso próprio do observador e expressa a matéria tal como observada – o que traz consigo todas as consequências literárias que procuramos expor acima. A narração constitui o recurso próprio do participante ativo, que tem a ação como cerne e com isso expressa a matéria viva. Nas palavras do nosso autor:

A alternativa *participar ou observar* corresponde, então, a duas posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores em dois sucessivos períodos do capitalismo. A alternativa *narrar ou descrever* corresponde aos dois métodos fundamentais de representação próprios destes dois períodos. (ND, p. 53)

Mas constituem duas coisas diversas a justificação histórico-social da predominância de um formato da literatura e a avaliação de seus efeitos artísticos. Nosso autor retoma o caso da insuficiência épica de Milton, Camões e Voltaire se comparados a Homero a fim de argumentar que não existe “maestria” separada das condições histórico-sociais de reflexo da realidade, mas isso elimina o fato de que persista uma insuficiência da obra como figuração épica da objetividade. Nosso autor pretende mostrar que a necessidade social de certa peculiaridade estética não torna as

diversas manifestações artísticas equivalentes na objetividade de seu reflexo e o efeito artístico que origina sobre o leitor. Ou seja, o fato de todas serem produtos sociais não torna possível equipará-las em sua qualidade. É muito interessante que, aqui, Lukács reintroduza, mais uma vez, a célebre passagem de Marx sobre o caráter desigual da evolução artística com relação ao desenvolvimento material, em particular o trecho sobre a permanência do efeito artístico da épica antiga.¹²⁷ A passagem vem apoiar a idéia de que a valoração artística de uma obra não se identifica ao reconhecimento de sua necessidade social, mas, por outro lado, as possibilidades histórico-sociais de reflexo da objetividade se vinculam diretamente ao efeito artístico da obra. Esse sentido, que em Marx assume o caráter positivo da valoração da epopéia, é estendido por Lukács também à possibilidade de uma apreciação negativa. Assim, ele escreve:

A inclemência social dos pressupostos e condições exteriores da criação artística exerce necessariamente uma ação deformadora sobre as próprias formas essenciais da representação. Isso vale também para o caso de que estamos tratando. (ND, p. 55)

No caso em questão, nosso autor afirma que a posição de observador em que os escritores se situam, por determinação das condições histórico-sociais do seu tempo, define os limites de sua apreensão da realidade. Com teores diversos, Flaubert e Zola desenvolvem concepções falsas, preconceitos, que decorrem de uma observação da realidade fixada em seu momento superficial. Precisamente a posição de observadores os conduz a abstrair as forças motrizes do desenvolvimento social. Assim, numa autocrítica ao seu *Educação sentimental*, da qual Lukács ressalta a extrema sinceridade e respeito pela verdade, Flaubert afirma que a obra de arte deve conter “um vértice, um cume”, isto é, deve apresentar um ponto culminante em torno do qual ela se organiza. Mas compreende que esses pontos culminantes são próprios da obra de arte e devem ser criados pelo artista: “Na vida não há nada disso”. A autocrítica se refere ao fato de a sua obra não encerrar um ponto culminante, de modo que o seu romance padece desse problema artístico, mas, uma vez que para ele na vida não há pontos culminantes, seu romance é também, ao mesmo tempo, “excessivamente verdadeiro”. (ND, p. 55). Lukács procurará mostrar que a idéia segundo a qual os pontos culminantes não existem na realidade e são criados pelo artista é

¹²⁷ Observamos as demais referências a essa passagem, primeiro em *História e consciência de classe*, conforme Celso Frederico indica; depois em “Reportagem ou figuração?” e novamente em “Arte e verdade objetiva”. Em “Narrar ou descrever?”, Lukács reproduz o seguinte trecho: “A dificuldade, entretanto, não consiste em compreender que a arte e a épica grega estejam ligadas a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade consiste em que elas continuam a suscitar em nós um prazer estético e valem, sob certos aspectos, como normas e modelos inigualáveis” (ND, p. 54).

Um preconceito resultante de uma observação exterior e superficial das manifestações da vida burguesa /.../, uma observação que faz abstração das forças motrizes do desenvolvimento social e da ação que estas continuamente exercem, inclusive sobre a superfície da vida. Considerada desse modo abstrato, a vida aparece como um rio que corre sempre de maneira igual como uma lisa e monótona superfície sem articulações. Embora, de tanto em tanto, essa monotonia seja interrompida por brutais catástrofes “improvisadas”. (ND, p. 56)

Essa idéia se aproxima da concepção dos apologetas do capitalismo, da economia burguesa a partir da segunda metade do século XIX. Para esta, a economia capitalista possui um funcionamento “normal” que é interrompido “subitamente” pelas crises. A crise não emerge como consequência do processo contraditório que constitui o seu andamento “normal”, como Marx evidencia. No caso de Zola, esses preconceitos se aprofundam e tomam uma forma específica. Enquanto Flaubert explicita uma apreensão superficial e não procura explicar o que origina as articulações, os pontos culminantes e as crises, Zola assume uma fundamentação falsa que reflete com nitidez a capitulação a certas determinações do seu tempo. Lukács escreve:

Flaubert e Zola não são de modo algum defensores do capitalismo. Mas são filhos da época em que viveram e, por isso, a concepção que eles tinham do mundo sofre constantemente o influxo das idéias do tempo. Isso é válido principalmente para Zola, cuja obra se ressentiu decisivamente dos preconceitos da sociologia burguesa. (ND, pp. 56-7)

Se Flaubert não se volta a explicar as causas das “catástrofes improvisadas”, Zola, sob o influxo do pensamento burguês de decadência, a sociologia burguesa, concebe o andamento “normal” da vida sem articulações, e explica as irrupções desse andamento normal como produto da hereditariedade. Nosso autor traz o exemplo de Etienne Lantier em *Germinal*: o personagem provoca explosões nas minas e catástrofes, numa atitude que não tem relação com o seu caráter, mas que se explica exclusivamente pela sua *embriaguez hereditária*: “Em toda parte, a ação normal e homogênea do ambiente fica contraposta, sem nexos algum, às bruscas catástrofes determinadas pelo fator hereditário” (ND, p. 56).

Em contraposição à perspectiva superficial de Flaubert e Zola, nosso autor retoma Marx. Demonstra que não existe esse contraste rígido entre a homogeneidade pacífica da superfície e as catástrofes improvisadas. Tanto o andamento normal como as interrupções são determinadas pelas forças motrizes do desenvolvimento social. As mesmas articulações determinadas nesse processo definem o andamento da superfície da vida, apenas aparentemente pacífico, e as suas interrupções.

As articulações nascem por obra das leis que determinam o desenvolvimento histórico da sociedade, em decorrência da ação das forças motrizes do desenvolvimento social.

Na realidade objetiva, desaparece o falso, subjetivo e abstrato contraste entre o “normal” e o “anormal”. (ND, p. 56)

Vale referir aqui brevemente um outro contexto no qual Lukács aborda esse tema. Em “Trata-se do realismo!”¹²⁸, de 1938, nosso autor se opõe à tendência vanguardista do expressionismo, e responde as objeções que lhe são dirigidas por Ernst Bloch em razão de sua crítica ao expressionismo publicada em 1934, “Grandeza e decadência do expressionismo”. Bloch dirige sua crítica à exigência lukácsiana da totalidade. Segundo ele, a exigência de a obra artística expressar uma totalidade não condiz com a realidade que se nos apresenta, já que esta contém também interrupções e espaços vazios que não podem ser desconsiderados sob pena de se deixar de lado parte significativa da realidade. É interessante que Lukács retome o mesmo argumento que dirige contra a apreensão homogênea da realidade pelos naturalistas, mas contra a idéia da desconexão e autonomização de momentos da realidade. Veremos que ambas as concepções acabam por revelar o mesmo fundamento comum dos princípios da decadência ideológica. Assim, em sua resposta a Bloch, nosso autor retoma a relação dialética entre a totalidade da sociedade capitalista e seus elementos que adquirem uma autonomia relativa. Argumenta que muito embora o desenvolvimento da forma capitalista de produção faça com que porções da realidade, tais como o comércio e a moeda, se autonomizem, “as relações de produção de qualquer sociedade formam um todo” (p. 199). Nos períodos de funcionamento normal do capitalismo, a relativa autonomia desses momentos parciais da realidade se apresenta de maneira mais imediata à experiência dos indivíduos, ao passo que nos momentos de crise, em que as várias esferas autonomizadas se reconstituem em uma unidade dialética, a sua relativa independência recíproca se aniquila. Lukács cita a mesma passagem de Marx em “Trata-se do realismo!” e “Narrar ou descrever?”:

A autonomia que assumem – um em relação ao outro – momentos estritamente conexos e complementares, a crise destrói violentamente. Por isso, a crise revela a unidade dos momentos que estavam reciprocamente isolados. (ND, p. 56)

O que explica essa unidade orgânica dos vários momentos sociais são os nexos causais que explicam a imediatez da realidade, as forças motrizes do processo social. Estes esclarecem não apenas aquilo que se entende como a “normalidade” da vida como as suas crises e exceções. Nesse sentido, as articulações que Flaubert crê serem criadas

¹²⁸ In MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998. Trad. C. E. J. Machado. Esse texto foi originalmente publicado em 1938 na revista *Das Wort*, sob o título “Es geht um den Realismus!”.

pelo artista, na verdade, existem objetivamente, e cabe ao artista “iluminar os pontos essenciais de tais articulações”. E, em Zola, a incompreensão da unidade real que vincula a normalidade à exceção conduz à “banal deformação das suas leis”, a fundamentação no fator hereditário.

Em Narrar ou descrever?”, o fundamento positivo da crítica aos naturalistas se traduz na afirmação de que “*A verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais*” (ND, p. 57, grifo nosso). Aqui retornamos à nossa questão central, porque aqui se conectam a unidade da significação social do romance com os destinos de suas figuras humanas e a exigência da ação. Vimos que o conteúdo social nos romances naturalistas se apresenta à parte dos destinos dos personagens, pela descrição do ambiente, de modo que se salta dos objetos e fatos “médios” observados ao símbolo. Vimos também que a redução da ação a um mínimo determina a desconexão entre os destinos dos personagens e a significação social. E que a profunda verdade social figurada nos romances realistas, a sua natureza épica, resulta da unidade típica dos destinos individuais e das grandes questões sociais do período. Essa verdade da vida – que é a um tempo a verdade do processo social e dos destinos individuais – “*só se pode manifestar na práxis, no conjunto dos atos e ações dos homens*” (ND, p. 57). A idéia expressa na brevíssima passagem sobre a ação em “Arte e verdade objetiva” adquire aqui contornos mais concretos, fundados no papel objetivo da *práxis* e no seu caráter de *prova da realidade*. Lukács escreve:

As palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática, isto é, quando os atos e as forças dos homens confirmam-nos ou desmentem-nos na prova da realidade. Só a *práxis* humana pode exprimir concretamente a essência do homem. O que é a força? O que é bom? Perguntas como essas obtêm respostas unicamente na *práxis*. (ND, pp. 57-8)

A *práxis* confere o interesse que os homens têm uns pelos outros e o significado da representação de si mesmo na criação literária. O reflexo da prática humana, “*este fato fundamental da vida humana*”, constitui o centro da poesia primitiva (fábulas, lendas e baladas) e explica o interesse que, a despeito dos elementos mágicos, até hoje podem manter como representação de momentos da vida humana.¹²⁹ É o que confere

¹²⁹ Para evidenciar que a *práxis* é o que confere o interesse e o significado das representações que os homens fazem e sempre fizeram de si mesmos, Lukács refere a poesia primitiva, fábulas, baladas ou lendas. Ele afirma: “A poesia primitiva /.../ parte sempre do fato fundamental da importância da *práxis*; ela sempre representou o sucesso e o fracasso das intenções humanas na prova da experiência e disso decorreu a sua profunda significação. Ainda hoje, a despeito dos seus pressupostos freqüentemente fantásticos, ingênuos e inaceitáveis para o homem moderno, esta poesia continua viva, por colocar no centro da representação exatamente este fato fundamental da vida humana” (ND, p. 58). Não é possível

sentido e interesse à representação de uma sucessão de aventuras, tanto na epopéia antiga como nos romances produzidos até o século XVIII. Isso porque as seguidas aventuras revelam de maneira múltipla e continuamente os traços essenciais de um caráter humano, bem como conduzem os traços mais significativos e interessantes do personagem a um desenvolvimento cada vez mais profundo *na ação*:

O que nos interessa é ver como Ulisses ou Gil Blas, Moll Flandres ou D. Quixote reagem diante dos grandes acontecimentos de suas vidas, como enfrentam os perigos, como superam os obstáculos, e como os traços que tornam interessantes e significativas as suas personalidades se desenvolvem sempre mais ampla e profundamente na ação. (ND, p. 58)

Contudo, Lukács acrescenta que os traços que se revelam e desenvolvem na ação devem ser essenciais e significativos das inter-relações orgânicas entre os homens e com o mundo objetivo, os próprios objetos, os acontecimentos, as instituições sociais, as forças naturais. A ação deve revelar traços humanos típicos e essenciais. Sem isso, “até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo”. Assim, antes de mais nada, os personagens devem ser figuras humanas típicas de seu tempo. Mas os traços típicos dos personagens só podem revelar-se como *práxis*, isto é, na medida em que se objetivam pela ação. Por essa razão, o romance realista exige figurar “a conexão existente entre a práxis e a vida íntima das figuras típicas do tempo”. A literatura que elimina a ação, elimina a conexão entre a práxis e a vida interior dos seus personagens e, por conseguinte, aniquila também a tipicidade. Toma como objeto de suas histórias os personagens médios em situações ordinárias, e repudiam o excepcional e o extremo que congrega a possibilidade de figurar concretamente a essencialidade social como traços essenciais de indivíduos. Nos gêneros épicos, o típico se define pelas características essenciais da *práxis social*. Lukács escreve:

A epopéia – e naturalmente, também a arte do romance – consiste no descobrimento dos traços atuais e significativos da *práxis social*. O homem quer ver na epopéia a clara imagem da sua *práxis social*. A arte do poeta épico reside precisamente na justa distribuição dos pesos, na acentuação apropriada do essencial. (ND, p. 60-1)

Os obstáculos impostos pelo período histórico à apreensão dos momentos essenciais da *práxis social*, às forças sociais motrizes do desenvolvimento, e a fixação na superfície homogênea e inerte da realidade conduzem à elevação do método descritivo como recurso principal do romance. Reciprocamente, uma vez que a descrição fixa a aparência social, afasta-se da significação épica. Ou seja, provém de um

deixar de recordar aqui a utilização que Thomas Mann faz de uma lenda indiana em *As cabeças trocadas*: ali, evidencia-se nitidamente que o cerne ressaltado e retrabalhado da lenda, e o interesse atual que ela mantém, é precisamente a determinação prática dos caracteres e destinos humanos.

impedimento social objetivo à apreensão da poesia da vida, que é “a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens”, mas reforçam esse impedimento em sua própria realização, na medida em que ocultam os momentos essenciais da práxis social sob o mundo estático homogeneizado dos objetos que se sobrepõe sem hierarquia. Nos termos do nosso autor:

A extensão da descrição, sua passagem a método dominante da composição épica, é fenômeno que ocorre num período em que se perde, por motivos sociais, a sensibilidade para os momentos essenciais da estrutura épica. A descrição é um sucedâneo literário destinado a encobrir a carência de significação épica. (ND, p. 61)

Nesse sentido, o “novo realismo” é consequência do aprofundamento do prosaísmo da vida burguesa, mas também uma criação que, sendo refém do prosaísmo, em lugar de denunciá-lo, colabora para a sua consolidação: “*O nível poético da vida social decai, e a literatura sublinha e aumenta essa decadência*” (ND, p. 62, grifo nosso).

É próprio do período de decadência ideológica a fixação em momentos ou partes da imediatez da realidade, seja objetiva ou subjetiva, e tanto nas ciências como nas artes. É nesse sentido que, muito embora os escritores naturalistas sejam avessos e críticos da sociedade burguesa desse período, a descrição como recurso principal os aproxima de princípios daquela ideologia, uma vez que se fixa sempre no imediato. Lukács pretende argumentar que a ausência de hierarquização que o método descritivo acarreta acaba por converter-se numa “ordenação hierárquica às avessas”, na medida em que a equiparação de pormenores irrelevantes e momentos determinantes conduz à elevação das minudências ao primeiro plano. Com isso, os homens aparecem representados como complexo de coisas, e os destinos dos personagens não constituem mais o interesse central, mas sim uma maneira de vincular os diversos quadros inertes que se apresentam pela descrição. Todas as consequências necessárias do método descritivo, que resultam na perda do caráter épico, se explicam pelo fato de que esse método se distancia da ação, da práxis. É isso o que distingue, antes de mais nada, a narração da descrição.

A narração alcança a distinção do essencial e a ordenação conforme a relevância, ou seja, a hierarquização dos elementos definitivos de certo processo social ou os aspectos determinantes para a disposição de certo caráter na medida em que se distancia no tempo e *a partir da práxis humana transcorrida*. A práxis se encarrega de selecionar os momentos importantes que determinaram os destinos humanos, e apenas ao final do processo é possível alcançar a visão de conjunto em que os fatores relevantes se sobressaem. Lukács escreve:

Somente ao final é que a tortuosidade dos caminhos da vida se simplifica. Só a práxis humana pode indicar quais tenham sido, no conjunto das disposições de um caráter humano, as qualidades importantes e decisivas. Só o contato com a práxis, só a completa concatenação das paixões e das variadas ações dos homens pode mostrar quais tenham sido as coisas, as instituições etc. que influíram de modo determinante sobre os destinos humanos, mostrando quando e como se exerceu tal influência. De tudo isso só se pode ter uma visão de conjunto quando se chega ao final. (ND, pp. 62-3)

A narração parte desse princípio. O autor conhece o final do processo, as transformações e os destinos dos personagens, o desenvolvimento e a conclusão da trama. À luz da conclusão, o escritor conhece os elementos essenciais que influenciaram e decidiram o desfecho do trecho e a desdobramento final dos caracteres. A fim de figurar esse *desenvolvimento ativo* que é o interesse principal do romance realista, independente de dar-se ou não o fim ao leitor logo no início, desde o começo todas as particularidades apresentadas são escolhidas pela sua relevância naquele processo que o autor já conhece. Do oceano de detalhes que compõem a vida, o escritor seleciona os particulares que têm significado para o transcorrer da ação. Essa escolha confere a coerência interna e a necessidade da obra, de modo que o leitor, mesmo desconhecendo o final, “pode pressentir com suficiente acuidade o caminho para o qual tendem os acontecimentos”:

O leitor é guiado pelo autor através da variedade e multiplicidade de aspectos do trecho, e o autor, na sua onisciência, conhece o significado especial de cada particularidade, por menor que seja, sua ligação à solução definitiva, sua conexão com o desenvolvimento conclusivo dos caracteres, e só lhe interessam as particularidades que podem servir para a realização da trama e para o desdobramento da ação no sentido de suas conclusões finais. (ND, p. 63)

Essa é a razão pela qual a narração sempre conta uma história passada: ela “permite exprimir uma seleção dos elementos essenciais já operada pela *práxis* humana” (ND, p. 64). Nosso autor afirma que os escritores realistas, os grandes narradores, sempre situam as suas obras no passado, mesmo aqueles que criam personagens narradores. Lukács toma o exemplo de *Werther* para argumentar que, mesmo num romance em forma de diário, os episódios singulares são tomados do passado, ainda que próximo, o que permite selecionar o que há de significativo para o desenvolvimento do personagem e o desenrolar da trama. A narração também responde, com isso, a outra determinação épica: concentra o interesse da leitura nos destinos humanos. Na medida em que todos os pormenores que caracterizam os personagens, o ambiente etc. são recolhidos a fim de evidenciar o caminho que decide os seus destinos, o critério e o foco sempre recaem nas ações humanas determinantes dos destinos humanos. Lembremos a consideração lukácsiana do *páthos* épico, da exigência de

figurar a necessidade social em destinos necessários de figuras humanas individuais.

Coerente com essa apreensão do épico, Lukács escreve:

A preocupação central da leitura de um romance é aquela que nos leva a uma espera impaciente da evolução dos personagens com que nos familiarizamos, a uma espera do êxito ou fracasso deles. (ND, p. 65)

O caminho que leva ao êxito ou ao fracasso dos personagens é precisamente aquilo que, em sua natureza necessária, nos dá o sentido da necessidade social. Por isso, logo abaixo, nosso autor conclui: “A tensão própria da obra de arte verdadeiramente épica concerne sempre – por conseguinte – a destinos humanos” (ND, p. 65).

Uma vez que a natureza épica da obra não pode prescindir da perspectiva da *práxis* transcorrida, a narração é o recurso necessário ao gênero épico. A descrição não pode partir das ações transcorridas, porque “torna presentes todas as coisas”:

Contam-se, narram-se acontecimentos transcorridos; mas só se descreve aquilo que se vê, e a “presença” espacial confere aos homens e às coisas também uma “presença” temporal. (ND, p. 65)

Mais uma vez, nosso autor insiste que a descrição é alheia a ações e acontecimentos humanos e que o descritível é necessariamente imóvel:

Descrevem-se situações estáticas, imóveis, descrevem-se estados de alma dos homens ou estados de fato das coisas. Descrevem-se estados de espírito ou naturezas mortas. (ND, pp. 65-6)

Os estados de ânimo dos homens, assim como todos os objetos e detalhes das coisas são equivalentes se não se vinculam às ações essenciais dos homens. Desvinculado das ações determinantes dos destinos humanos, qualquer elemento subjetivo ou objetivo é tão importante ou irrelevante quanto os outros. Nesse sentido, a descrição faz perder o “princípio natural da seleção épica”. O escritor que toma esse método tem diante de si, conforme o nosso autor, duas possibilidades: ou bem se propõe a tarefa irrealizável de descrever tudo, ou seleciona os aspectos “mais espontaneamente adaptados à descrição”, que aparecem imediatamente e portanto constituem os aspectos mais superficiais, e correspondem à experiência sensível imediata.

Lukács acrescenta ainda que a representação descritiva e inerte não apenas transforma a vida em natureza morta e nivela todas as coisas, como também acaba por elevar o irrelevante a primeiro plano: “basta o fato de descrever com a mesma insistência os elementos importantes e os elementos inessenciais” para que ocorra “uma inversão de sentido e a passagem do segundo ao primeiro plano”. Nosso autor cita uma longa passagem de Friedrich Hebbel em que ele critica Adalbert Stifter por perpetrar essa inversão, fazendo com que o essencial seja sepultado pelas particularidades

“amorosamente delineadas”. Hebbel conclui o trecho citado com a seguinte imagem: “Em suma, é a vírgula que vestiu casaca e, do alto do seu complacente orgulho, concede um sorriso à proposição – sem a qual, entretanto, ela não existiria” (ND, p. 67). As particularidades, na medida em que “*deixam de ser portadoras de momentos concretos da ação*”, adquirem significado autônomo, e se autonomizam com relação ao conjunto da composição; mas, com isso, a própria composição é despojada de seu significado verdadeiro de conjunto.¹³⁰ Como vimos, os pormenores alcançam ligação entre si apenas por uma idéia abstrata do autor, e se transmutam em símbolo: da mesma maneira, o conjunto da composição adquire um sentido apenas abstrato e simbólico.

No que se refere à representação de homens, observamos já que os romances descritivos tomam apenas personagens medíocres e ordinários, cujos sentimentos e idéias não ultrapassam a superficialidade de toda a composição. Aqui, nosso autor acrescenta que o caráter “presente” da descrição elimina também a onisciência do escritor, de modo que “passa a saber da situação destes [dos personagens] apenas aquilo que eles mesmos vão sabendo a cada passo”. O escritor se situa na perspectiva da psicologia de seus personagens e seu ponto de observação se desloca continuamente de um a outro. Assim como na descrição das coisas e do ambiente somos apresentados a uma sucessão de coisas fetichizadas porquanto extraídas da imediatez, os homens são apresentados por meio de uma sucessão de impressões subjetivas. A falsa objetividade se faz acompanhar de uma falsa subjetividade. Nada disso pode substituir as verdadeiras conexões épicas fundadas nas ações essenciais dos homens, quando muito são, também no plano subjetivo, transmutadas em símbolos:

É assim que desaparecem, no estilo descritivo, todas as conexões épicas. Sobre coisas inanimadas, fetichizadas, perpassa o hálito sem vida de um fugaz estado de ânimo. (ND, p. 69)

Lukács retoma o exemplo de *Naná* para mostrar como os homens descritos são rebaixados no romance “ao nível das coisas inanimadas”. Com efeito, o que distingue os homens dos objetos inanimados é a sua natureza ativa; uma vez que não agem, mas são descritos como seres acabados, em lugar de a ação humana conferir significado aos

¹³⁰ Nosso autor cita até mesmo Nietzsche, esse mestre em decadência, para corroborar a tendência de autonomização das partes e dissolução do conjunto: “A palavra torna-se soberana e salta fora da frase; a frase sai dos seus limites e obscurece o sentido da página, a página adquire vida às expensas do conjunto – e o conjunto não é mais um conjunto. Esta imagem, entretanto, vale apenas para os estilos decadentes. A vivacidade, a vibração e a exuberância da vida se refugiam em estruturas menores, ao passo que o resto fica pobre de vida. O conjunto já não é mais vivo, é um conjunto composto, artificial, um artefato”. (ND, p. 68)

objetos, é antes o caráter inanimado dos objetos que se impõe à representação humana. Nesse sentido, nosso autor escreve sobre Zola:

O verdadeiro centro dos romances é um complexo de coisas: o dinheiro, a mina etc. Tal método de composição tem como efeito o tornar os diversos e determinados aspectos objetivos do complexo de coisas em partes individualizadas dentro do romance. Vimos como em *Naná* o teatro vem descrito: em um capítulo, visto da platéia; em outro, visto dos bastidores. *A vida dos homens, o destino dos protagonistas constituem apenas um tênue fio, necessário para ligar esses quadros, objetivamente acabados em si mesmos.* (ND, pp. 69-70, grifo nosso)

Assim perde-se para o leitor o interesse nos destinos dos personagens, que não chegamos a conhecer porque não tomam parte efetiva na ação, “apenas passeiam, agitados por pensamentos diversos, sobre o fundo objetivo das descrições que constituem o romance” (ND, p. 71).

Se a descrição reduz os homens a coisas inanimadas, a narração, ao contrário, alcança a poeticidade das coisas apresentando-as em seu significado diretamente humano, quer dizer, não apenas como produtos da ação humana, como no significado da sua apreensão e utilização pelos homens. Respondendo à possível objeção dos admiradores do estilo naturalista, Lukács escreve que a “poesia das coisas” não existe dissociada do seu papel nas ações essenciais dos homens, na sua dimensão meramente exterior:

Qualquer coisa que tenha função efetiva na ação de um homem (e desde que tal ação nos desperte um interesse poético) só se torna poeticamente significativa por força do seu nexa com a ação narrada de modo apropriado. (ND, p. 72)

Por essa razão, os escritores verdadeiramente épicos não descrevem as coisas exteriores, mas sim, contam “a função que elas assumem nas vidas humanas”. Nosso autor novamente lança mão da penetração de Lessing nas questões da composição épica e cita uma longa passagem do *Laocoonte* em que ele discute o modo como dois cetros são figurados em Homero, da qual selecionamos o seguinte trecho:

“Ao invés da reprodução da imagem do cetro, Homero nos conta a história dele. Primeiro, foi trabalhado por Vulcano; depois brilhou nas mãos de Júpiter, veio a simbolizar a dignidade funcional de Mercúrio, veio a ser o bastão de comando do guerreiro Pelope, veio a ser o bordão pastoral do pacífico Atreu. /.../ Também quando Aquiles jura pelo seu cetro que se vingará do desprezo com que fora tratado por Agamenon, Homero nos conta a história deste outro cetro. Nós o vemos verdejar no monte, ser separado do tronco desfolhado, polido, adaptado e posto aos serviços dos juízes do povo como sinal da dignidade divina do cargo.” (ND, pp. 73-4)

Assim, Lessing mostra como para Homero a descrição da aparência dos cetros não importa tanto como a história de sua produção humana, que confere o significado humano desses objetos. Aliás, os próprios objetos só aparecem na história com a função de *particularizar* esse significado humano, pois do contrário não teriam motivo para

figurar-se. A própria história – humana – dos cetros só interessa na medida em que especifica uma dimensão da relação estabelecida entre Agamenon e Aquiles. Lessing continua:

“A Homero não importava tanto dar uma descrição dos dois cetros de diferentes matérias e diversas aparências quanto dar uma imagem sensível da diversidade de poderes que tais cetros simbolizavam. Um era trabalho de Vulcano, o outro fora talhado por mão desconhecida nas montanhas; um era antiga propriedade de uma casa nobre, o outro estava destinado à primeira mão que o empunhasse; um brandido por mão sobreposta a muitas ilhas e dominando toda Argos, o outro levado por um grego entre muitos, um grego obrigado à observância das leis como todos os outros. Essa era, na realidade, a distância entre Agamenon e Aquiles, uma distância que o próprio Aquiles, com toda a sua cega ira, não podia deixar de reconhecer.” (ND, p. 74)

Lessing mostra, assim, que não interessa a Homero dar uma imagem pictórica dos cetros, reproduzindo com perfeição os detalhes de suas conformações aparentes. Isso seria relevante “se a descrição devesse servir para fins heráldicos”. Nesse sentido, como Lukács observa, ele antecipa a crítica à “precisão” preconizada pelos “modernos”. Essa finalidade científica que não tem nada a ver com os objetivos da épica é precisamente o que a descrição naturalista procura alcançar. Nosso autor toma uma descrição dos bastidores do teatro em *Naná* para evidenciar que ela não serve, sequer, para a apropriação supostamente científica do teatro:

“Um telão estava sendo baixado. Preparava-se o cenário do terceiro ato, a caverna do Etna. Alguns homens colocavam mastros nos encaixes, outros iam buscar grossas cordas para amarrá-las nos mastros. Ao fundo, para produzir a chama que deveria brotar da forja de Vulcano, um técnico colocava um lampadário provido de globos vermelhos e acendia-os. Era uma confusão, uma aparência de atropelo, na qual, entretanto, os menores movimentos estavam calculados. E, no meio da barafunda, o ponto, para desentorpecer as pernas, passeava a passos curtos.” (ND, p. 72)

Ela não é suficiente para dar a conhecer as técnicas de encenação teatral àqueles que não as conhecem, e aos demais que as conhecem não acrescenta nada de novo. Podemos dizer que se trata de uma pseudo-arte que assume ares de pseudo-ciência, ou vice versa.

A descrição que oferece uma imagem do objeto e rivaliza com a reprodução pictórica do objeto é “absolutamente supérflua” do ponto de vista poético. Mas é ainda mais deletéria quando pretende retratar os homens: “aplicado à representação do homem, o método descritivo só pode transformar o homem em natureza morta”, uma vez que a exterioridade desvinculada da ação é apenas a exterioridade pura e desprovida de significado. A pintura propriamente dita, quando autêntica, tem os meios pelos quais a aparência do homem, o seu corpo etc. expressam qualidades profundas de caráter. Na descrição literária, alcança-se apenas a sombra desse caráter. Lukács comenta que não é por acaso que a tendência à fixação no superficial, própria do período da decadência burguesa, também exerça a sua influência no campo da pintura. A representação

sensível do corpo humano perde a força da expressão do caráter profundo do homem.

Ele escreve:

Os retratos de Cézanne, comparados à plenitude psicológica dos retratos de Tiziano ou de Rembrandt, são puras naturezas mortas, exatamente como ocorre com os personagens dos Goncourt ou de Zola quando confrontados com os de Balzac e Tolstoi. (ND, pp. 74-5)

No romance, a representação corpórea dos homens também adquire significação poética apenas na relação ativa com os demais, “na influência que exerce sobre eles”. Assim, mais uma vez tomando os traços épicos que vinculam Homero aos grandes romancistas realistas, nosso autor aponta o modo como se fazem sentir nas obras a beleza de Helena e de Ana Karenina. Valendo-se mais uma vez da apreensão de Lessing, nosso autor afirma que, tal como Homero caracteriza a beleza de Helena pelos efeitos sobre os homens e a sua influência na ação humana, também Tolstoi figura a beleza de Ana como elemento vivo das relações e destinos humanos:

É mais um ponto onde podemos ver como os clássicos do realismo satisfazem plenamente as exigências da genuína epopéia. Tolstoi caracteriza a beleza de Ana Karenina exclusivamente pelo influxo que ela exerce na ação e através das tragédias que ela precipita na vida dos outros personagens e na vida da própria Ana. (ND, p. 75)

Ao invés de reproduzir a imagem da beleza de Ana, Tolstoi conta a história em que esse elemento influi de maneira decisiva, e portanto nos dá o significado real e humano da sua beleza, que só pode emergir na relação recíproca com os outros homens.

A descrição, ao contrário, elimina da reprodução artística precisamente o “fato fundamental da vida humana” a *práxis*. Fixa o mundo humano, objetivo e subjetivo, em seu momento aparente, em sua superficialidade fetichizada. Não evidencia o complexo de relações pelas quais a *práxis* acaba por produzir a vida humana na forma do fetiche. Eis o que conduz o nosso autor a afirmar:

O método descritivo é inumano. Que ele se manifeste na transformação do homem em natureza morta, como se viu, é só um sintoma artístico de tal inumanidade. (ND, p. 76)

Mas esse sintoma é produto de certa capitulação à aparência fetichizada da realidade e traduz uma concepção do mundo que padece dos princípios da decadência ideológica. Lukács se refere à concepção de homem de Zola. Partindo da intenção de tornar a literatura científica, torná-la em “uma ciência aplicada ou uma sociologia”, a insuficiência de sua concepção acaba por oscilar do objetivismo ao subjetivismo. Vimos já, na crítica lukácsiana aos romances de reportagem, que as tendências decadentes de pensamento conduzem a literatura a um misto de empiria e conceito abstrato, e que, por conseguinte, fazem-na saltar do falso objetivismo a um subjetivismo com bases morais.

Aqui, Lukács reconhece uma relação semelhante quando verifica o salto do objeto inanimado ao símbolo, com a diferença de que observa o seu fundamento no afastamento da práxis definidora do humano. Mas a tendência a conjugar o pseudo-objetivismo e o subjetivismo também se observa, e particularmente no caso de Zola se traduz na concepção da determinação natural, animal, do homem, fundada na hereditariedade. Lukács escreve:

Sabemos que a insistência zoliana no que se refere ao elemento animalesco constitui um protesto contra a bestialidade do capitalismo, cujas leis ele não chega a compreender. Na sua obra, contudo, este protesto irracional leva a uma fixação do elemento inumano, à atribuição de um caráter permanente ao animalesco. (*ND*, p. 76)

A fixação nos momentos superficiais da bestialização do homem no capitalismo, que a descrição acarreta, acaba por naturalizar essa condição inumana, animal, com base na concepção subjetivista da determinação biológica hereditária. É justamente o fato de não compreender os mecanismos complexos da alienação sob o capitalismo que leva à solução subjetivista: nesse caso, a base hereditária:

Os momentos sociais registrados pela observação e representados pela descrição são tão pobres, débeis e esquemáticos, que podem sempre, com rapidez e com facilidade, fazer com que se descambe para o extremo oposto ao do objetivismo: um subjetivismo integral. Este subjetivismo é o da hereditariedade, que as diversas tendências naturalistas e formalistas do período imperialista do capitalismo vêm utilizando em apanágio dos fundadores do naturalismo. (*ND*, pp. 76-7)

Embora predominantes, as correntes de pensamento burguesas, às quais Zola acaba por capitular em virtude da fragilidade de seu protesto contra o capitalismo, encontram a resistência dos escritores realistas que rompem com o pensamento burguês de decadência. Em “O romance como epopéia burguesa”, Lukács ressalta que, conforme se acirram e explicitam as contradições capitalistas, por um lado, e por outro afirmam-se os “anseios revolucionários”, reforçados pelo caráter vitorioso do socialismo na URSS,

os melhores representantes da literatura ocidental rompem as relações com a burguesia, fato esse que abre para a sua criatividade amplas perspectivas também neste campo (Romain Rolland, André Gide, André Malraux, Jean-Richard Bloch etc.). (*REB*, p. 114)

As realizações realistas no mundo cada vez mais dominado pela ideologia da burguesia decadente são aqui reconhecidas nas obras de escritores que romperam relações com a burguesia – embora não necessariamente abracem o socialismo. Em “Nota sobre o romance”, a conclusão do texto afirma esse outro aspecto da possibilidade de realismo, que se abre mesmo sem rompimento radical com a perspectiva burguesa, mas por certo em oposição à sua ideologia de decadência. Essa possibilidade se vincula diretamente à luta contra a barbárie e a dissolução da literatura que ela instaura, em especial no período de putrefação do capitalismo, a sua fase imperialista. Aqui, Lukács se aproxima

da questão que discutimos brevemente no Capítulo I, em torno da perspectiva humanista suficiente para a apreensão da objetividade do mundo em seu caráter essencial, em cujo contexto nos referimos a Thomas Mann. Nosso autor argumenta que a crescente decadência objetiva e ideal se desenvolve como um processo desigual, que, por um lado, leva “à falência mais de um escritor dotado”, mas, por outro, encontra “a forte resistência do melhores representantes da literatura burguesa”. Essa resistência é de natureza *humanista*, como Tertulian observou. Lukács escreve:

A revolta humanista dos melhores escritores contra a desfiguração da literatura, provocada pelo desenvolvimento do capitalismo, inicia-se já antes do período imperialista (Anatole France). A crescente penetração da barbárie na cultura (guerra de 1914, pós-guerra, fascismo), de um lado, conduziu à falência de mais de um escritor dotado, mas de outro, deflagrou entre os melhores uma contra-ofensiva cada vez mais enérgica (Romain Rolland, Thomas e Heinrich Mann etc.). (NR, p. 186)

Novamente, vemos aqui uma determinada conjunção de forças sociais cuja apreensão artística exige, como condição necessária e suficiente, a postura humanista de resistência à barbárie e à desfiguração da literatura imposta pela decadência. Essa postura define as possibilidades de realismo a partir da perspectiva burguesa, e constitui o principal traço do romance burguês contemporâneo. Nosso autor conclui:

Exclusivamente através desta luta violenta entre o humanismo e a barbárie, entre o realismo e a fuga à realidade, o escapismo, a apologética etc., torna-se possível determinar, em seus traços essenciais, a característica do romance burguês contemporâneo. (NR, p. 186)

Assim, no interior do humanismo burguês, as obras romanescas do período desenvolvem a perspectiva realista. Mas, em rompimento radical com o pensamento burguês e a partir da perspectiva do proletariado, o realismo conhece novas aberturas, com teor diverso. No romance, a principal diferença recai no seu caráter épico: o ser social do proletariado e a perspectiva de emancipação humana com relação às contradições capitalistas que ele faz emergir conduzem a uma acentuação do épico por meio da nova possibilidade de emergência do herói positivo. Em “As perspectivas do romance socialista” (REB), ou “As perspectivas do realismo socialista” (NR) Lukács parte da particularidade do *ser social do proletariado*. Uma vez que incorpora objetivamente as possibilidades de superação da forma social do capital, abrem-se à consciência proletária as determinações concretas e motrizes do capitalismo, de modo que essa classe “tem condições de compreender toda a dialética do desenvolvimento capitalista”. Lukács cita Marx para explicitar o sentido da emergência do proletariado como fundamento dessa possibilidade de consciência objetiva. A passagem é extraída de *A sagrada família*:

“A classe possuidora e a classe do proletariado representam o mesmo auto-estranhamento humano. Mas a primeira sente-se completamente à vontade nesse auto-estranhamento, sabe que o estranhamento *é a sua própria potência* e nele tem a *aparência* de uma existência humana; a segunda sente-se aniquilada no estranhamento, vê nele sua impotência, a realidade de uma existência não-humana. Ela, para usar a expressão de Hegel, é na degradação a revolta contra essa degradação, revolta à qual é levada necessariamente pela contradição entre a sua natureza humana e a situação de sua vida, que é a negação clara, firme, absoluta dessa natureza” (REB, pp. 114-15)

Em virtude de sua miséria humana, a classe proletária pode apreender em si mesma a possibilidade de superação da forma social aniquiladora do capital, que ao mesmo tempo acarreta e se fundamenta na apreensão das contradições que movem a sociedade. A emergência dessa classe, que traz consigo a possibilidade de entrever o seu próprio papel emancipatório, engendra para o romance uma transformação principal, que diz respeito à possibilidade do herói positivo e ao aprofundamento da tendência romanesca ao épico. Em “Nota sobre o romance”, nosso autor expõe da seguinte maneira essa nova possibilidade:

A partir da consciência de que o proletariado significa a dissolução revolucionária da sociedade burguesa, a partir das formas da luta de classes proletária, a partir da unidade necessária dos proletários em organizações de classe (sindicato, partido), a partir dos problemas da própria luta de classes – a partir daí surge necessariamente a possibilidade de figurar o operário consciente enquanto herói “positivo”. (NR, p. 186)

A primeira característica épica que se acentua com a perspectiva proletária de superação do capital é o *páthos* do romance. Se o romance burguês fazia derivar seu *páthos* “da luta do homem pela sua existência material e por seu bem-estar espiritual”, dirigida “corajosamente contra a degradação feudal ou capitalista”, esse *páthos* deve intensificar-se na representação da luta proletária porque, aqui, a existência individual e os problemas gerais do proletariado em sua luta de classes mantêm um vínculo inextrincável e *direto*. Lembremos que o *páthos* é alcançado na manifestação individual das lutas sociais, que na épica antiga atingem sua forma acabada. Mas a luta do trabalhador por sua própria existência individual está imediatamente ligada à luta da sua classe pela extirpação das relações capitalistas de produção. Assim, nosso autor argumenta:

O *páthos* dessa luta intensifica-se para o proletariado não somente porque a existência do trabalhador é muito mais insegura no capitalismo, mas também porque a luta contra a eterna ameaça que pesa sobre a existência individual está indissolivelmente ligada às questões gerais de toda a classe proletária e ao grande problema da transformação da sociedade. (REB, p. 115)

Por certo, esse *páthos* só se pode realizar numa forma que se aproxima da epopéia porque a luta proletária se dirige contra toda degradação humana na sociedade e no próprio homem, e não tem vistas à conciliação (como em Hegel), de modo que é

heróica, e seus heróis, “positivos”. Em “Nota sobre o romance”, Lukács salienta que os elementos criticáveis do proletariado não pertencem à sua essência de classe, mas antes aos resquícios herdados da ideologia da classe burguesa, e por isso “a mais severa autocrítica não eliminará aqui o caráter positivo do herói”.

A maior proximidade com a epopéia clássica, que confere forma artística à luta de toda uma forma social contra um inimigo externo, reside na possibilidade de expressar literariamente a luta de uma classe contra toda uma forma social (capitalista), a luta de uma classe contra outra classe que representa essa sociabilidade como um todo. Assim, Lukács escreve que “nos romances burgueses, mesmo nos maiores, os problemas sociais objetivos podiam se expressar somente de maneira indireta pela representação da luta dos indivíduos entre si”; mas, com a emergência do proletariado, as questões decisivas da época adquirem expressão “na organização de classe do proletariado, na luta de classe contra classe, no heroísmo coletivo dos operários” (REB, p. 115). Nos dois textos dos *Escritos de Moscou*, o representante dessa nova forma romanesca é Gorki. Em “O romance como epopéia burguesa, Lukács afirma:

O significado histórico-universal de M. Gorki reside justamente no fato de que ele compreendeu todas essas novas tendências que brotam da situação histórica do proletariado e as soube expressar numa forma artisticamente acabada. (REB, p. 115)

Em “Nota sobre o romance”, nosso autor refere particularmente o romance *A mãe*, nos seguintes termos:

A comunidade de interesses do proletariado na luta de classes, o espírito comunitário e a solidariedade nesta luta oferecem à representação uma amplitude épica e uma grandeza que a representação burguesa da vida burguesa não pode alcançar (*A Mãe*, de Gorki). (NR, p. 186)

Gorki é, pois, a grande referência de Lukács para afirmar o *romance socialista* ou o *realismo socialista*. Portanto, vemos que realismo socialista para ele nada tem a ver com arte de tendência, ou a literatura soviética de glorificação do proletariado, o que os escritos apresentados no capítulo anterior devem ser suficientes para demonstrar, mas que nas discussões seguintes nos textos que ora examinamos, nosso autor também explicita com nitidez. Ao final do texto, nosso autor argumenta em favor das determinações centrais do realismo também para o romance socialista, bem como defende a importância da herança literária para a criação do romance da perspectiva do proletariado.

Contudo, antes de adentrar esses problemas, e com vistas a particularizar as possibilidades do romance no mundo soviético, Lukács passa a indicar perspectivas do romance na sociedade sem classes, em que “O estado somos nós (Lênin)” porque o

proletariado já conquistou o poder. Ou seja, nosso autor primeiro enfoca as condições que a perspectiva proletária como classe revolucionária faz emergir para o romance; em seguida, examina essas mesmas condições numa situação supostamente favorável à edificação da nova humanidade, que se principia no mundo soviético. Duas coisas aqui são interessantes. Em primeiro lugar, Lukács enxerga com grande otimismo o início da “construção do socialismo”. Num prefácio de 1965 à compilação de ensaios de Lukács publicados nos anos trinta, *Marxismo e teoria da literatura*¹³¹, o autor escreve:

Naquele então, os princípios e a falsa estrutura básica da teoria e da prática stalinistas ainda não se tinham revelado inteiramente a nós, a meus amigos e a mim mesmo. Sem dúvida, já então, percebíamos corretamente as consequências perigosas da vulgarização democrática e do enrijecimento da teoria marxista da literatura, mas naquele momento víamos ainda o inimigo principal tão-somente no aparelho, na teoria e na prática dos literatos sectários. O fato de que os métodos de Stalin constituíssem o centro desse estado de coisas só mais tarde se fez claro para nós. Não obstante, isto só influi no tom dos artigos. No que diz respeito à essência, ao contrário, continuo acreditando que, já naquela época, eu compreendia corretamente determinados problemas básicos. (LUKÁCS, 1968, pp. 2-3)

Lukács não se refere aos textos que ora abordamos, que não aparecem nessa coletânea, e sim a outros do mesmo período. Mas a apreensão incompleta do significado prático e teórico do stalinismo pode bem explicar o otimismo com que considerava a sociedade soviética. Em segundo lugar, essa visão otimista transparece no tom do texto, mas, embora se funde numa visão positiva daquele presente soviético, *é dirigida ao futuro*.

Assim, para o nosso autor, “A conquista do poder estatal, a ditadura do proletariado, a transformação socialista sistemática da economia, a destruição das contradições do capitalismo etc.” conduzem a luta contra a degradação humana a um novo patamar. Volta-se diretamente às fontes da degradação humana “separação entre cidade e campo, entre trabalho físico e intelectual etc.”, e se faz acompanhar de “uma luta ideológica contra os resquícios da velha sociedade na consciência dos homens”¹³². A luta após a conquista de poder do proletariado torna-se a luta pelo homem novo, pelo homem “total” (*REB*, p. 116). Em “Nota sobre o romance”, o tom é ainda mais otimista. Mas mantém o sentido de que a nova humanidade ainda não emergiu, uma vez que a sociedade sem classes está “em vias de se constituir”, e permanecem resquícios da velha sociedade na realidade e na consciência dos homens. Nas palavras de Lukács:

¹³¹ LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Trad. Carlos Nelson Coutinho.

¹³² Lukács põe essa passagem entre aspas. Trata-se de uma citação de Stalin, como o autor aponta em “Nota sobre o romance” e referimos logo abaixo.

Porque, sabe-se, a classe operária ainda está às vésperas de cumprir totalmente com a tarefa grandiosa que “consiste em superar os vestígios do capitalismo na economia e na consciência da humanidade” (Stalin)¹³³. (NR, p. 187)

Em “O romance como epopéia burguesa”, no mesmo sentido de apontar uma realização futura, nosso autor escreve:

Todos esses momentos do desenvolvimento geram no realismo socialista um tipo de romance radicalmente novo. Entretanto, confundiríamos as perspectivas do desenvolvimento com o próprio desenvolvimento se víssemos somente as vitórias de hoje, esquecendo a luta e os obstáculos internos e externos e se, em lugar de caminhos tortuosos, ditados pela dialética objetiva da luta de classes e da edificação socialista, traçássemos uma utópica linha reta. (REB, p. 116)

Precisamente porque permanecem elementos da forma social capitalista e, por conseguinte, a luta proletária deve dirigir-se ainda contra esses elementos, é que o romance socialista não rompe com os elementos essenciais que compõem o realismo instituído pela burguesia ascendente. O romance realista emerge para desvendar e lutar contra a degradação humana feudal e capitalista. O realismo socialista, ainda que numa forma diversa, mantém o sentido da luta contra a degradação humana, os resquícios capitalistas no mundo e na consciência. É nesse sentido que, primeiramente, Lukács salienta, nos dois textos dos *Escritos de Moscou*, que não se trata de uma forma épica acabada, mas de uma *tendência* ao épico, acentuada com relação ao romance burguês. Assim, ele afirma que

a tarefa do romance no período de edificação do socialismo consiste em representar concretamente essa riqueza, essa “astúcia” do desenvolvimento histórico, essa luta pelo homem novo e pela extirpação de toda degradação humana. (REB, p. 117)

O romance desse período se não é, pois, como em Gorki, a representação da luta de uma classe contra outra classe, mas sim da luta da massa dos trabalhadores, preserva, contudo, aspectos centrais do objeto da luta, que se dirige contra os resquícios da velha sociedade, resquícios capitalistas, presentes na “economia” e na consciência dos homens.

Podemos dizer que os supostos “vestígios” capitalistas na consciência dos homens e na “economia” soviética são, na verdade, não resquícios herdados e ainda não-superados, mas sim os efeitos próprios da divisão do trabalho na União Soviética que, como sabemos hoje, não alcançou a forma da *apropriação social* da produção, e com isso nunca chegou a superar a contradição entre produção e apropriação, embora

¹³³ Já referimos, no Capítulo II, às citações protocolares de Stalin. Vale mencionar que, no Prefácio de 1965 em *Marxismo e teoria da literatura*, que citamos acima, Lukács tange esse assunto. Ao afirmar que a forma de expressão dos artigos dessa época certamente difere da que usaria na maturidade, diz que isso ocorre não só, mas também, pelas “imprescindíveis manobras táticas (citações de Stalin etc.)” (p. 2).

essa contradição não tivesse ali a forma capitalista (produção social e apropriação privada), razão pela qual nunca pôde superar a forma político-estatal de organização social. Isso quer dizer que, embora o capitalismo tenha sido eliminado, a forma soviética não extinguiu o capital, que, ao contrário, manteve-se como seu fundamento. Marx define o capital como forma social em que os meios de produção são separados dos trabalhadores: na URSS, ainda que se tenha extinguido a propriedade privada, não se estabeleceu a apropriação social – *a apropriação pelo conjunto dos indivíduos livremente associados* – da totalidade dos meios de produção. Conforme a análise de Chasin, os meios de produção se constituíram ali como propriedade coletiva não-social, ou seja, como capital coletivo não-social, e passaram a ser geridos pelo estado. Assim, preserva-se o capital e a forma político-estatal de gestão social. Por conseguinte, tampouco se alcançou eliminar as classes: desaparece a classe burguesa, mas a classe trabalhadora se mantém *como classe*: os trabalhadores são assalariados, subordinados e vendedores da força de trabalho ao capital coletivo não-social, gerido pelo estado que, portanto, gere também *a mais-valia que continua sendo extraída*. Desse modo, não havia socialismo, nem estava ocorrendo na União Soviética uma transição ao socialismo. A transição já havia sido impossibilitada pelo atraso e isolamento; no lugar dela, cristalizara-se já, ao menos desde a coletivização forçada, uma nova forma, inusitada, de sociedade fundada no capital.

Lukács não aborda esses problemas, e a ausência dessa apreensão explica também, em parte, o otimismo com relação à superação desses “vestígios”. Lembremos que o termo é extraído de Stalin. Embora tenha sido um crítico feroz do stalinismo, cumpre apontar que ele manteve essa incompreensão: como Chasin aponta, nosso autor nunca chegou a apreender a sociabilidade soviética como capital coletivo não-social, tampouco assimilou a crítica marxiana da política. Para o nosso tema central, coloca-se aqui o problema de considerar que na União Soviética estabeleceu-se de fato uma sociedade sem classes e que, por conseguinte, ampliou-se ali a margem de realização da tendência romanesca ao épico. Mas, se a apropriação da produção não é social, preserva-se necessariamente uma divisão em classes, embora não sob a forma da divisão capitalista entre burguesia e proletariado. Preserva-se a classe trabalhadora como classe, e a sua luta deve, pois, dirigir-se contra o *capital*, cuja *persona* deixa de ser a pluralidade dos burgueses para ser o estado gestor. A luta deve dirigir-se contra a degradação causada pelo capital sob essa nova forma inusitada, não contra os *vestígios da velha sociedade*. Lukács não vê a continuidade do capital, por isso afirma que a luta

dos trabalhadores deve dirigir-se contra os supostos resquícios. Esse problema ultrapassa o escopo do trabalho, mas vale deixar como questão a sua proposição segundo a qual o romance soviético pode expressar a luta de toda massa dos trabalhadores contra a degradação capitalista (sem se opor ao capital, ao estado, a uma classe, mas sim aos resquícios), e assim aprofundar a tendência ao épico. Não há nesses textos de Lukács nenhuma referência a um romance que de fato tenha realizado um aprofundamento do épico no sentido aqui tratado. Talvez não seja à toa que a grande referência do realismo socialista para Lukács seja sempre *A mãe*, de Gorki, que enfoca a luta proletária contra a burguesia. Isso não contradiz o fato de que o advento da classe proletária como classe consciente oposta à burguesia propicie matéria objetiva para a criação do herói “positivo”, o que acentua a tendência ao épico, mas sim coloca em dúvida a possibilidade de um aprofundamento ainda maior dessa tendência na União Soviética.

Mas aqui, Lukács encontra na presença dos resquícios capitalistas na sociedade soviética a razão pela qual o “romance socialista” ou o “realismo socialista” não rompe com os aspectos centrais do romance realista da burguesia clássica. Ou seja, não rompe com os elementos que definem o realismo – exigência da totalidade, figuração, tipicidade, ação – mas sim transforma e aprofunda certas tendências presentes no romance burguês realista. Em “O romance como epopéia burguesa”, nosso autor afirma que o romance socialista luta por constituir uma “nova forma artística”, “que se aproxime da majestade da epopéia, mas que conserve também os caracteres essenciais do romance” (*REB*, p. 117). No mesmo sentido, afirma em “Nota sobre o romance”:

E os melhores romancistas do realismo socialista têm razão ao colocar, em primeiro plano, a luta da classe operária pelos restos materiais e ideológicos do capitalismo: é por esta temática, apesar de todas as diferenças formais e conteudísticas e malgrado a sua tendência à épica, que o romance do realismo socialista liga-se estreitamente às tradições do grande realismo romanesco burguês. (*NR*, pp. 187-8)

Ou seja, Lukács mantém que a perspectiva proletária, mesmo com a “conquista do poder” na URSS, não rompe com o realismo, mas antes abre novas possibilidades, tendentes ao épico, de realismo. O aspecto comum das temáticas embasa o vínculo que o romance socialista mantém com a tradição realista burguesa. Como Lukács insistiu, o romance é uma forma tipicamente burguesa, de luta contra a degradação capitalista do homem. Se, na União Soviética, essa forma é preservada como forma épica de expressão da realidade social, é porque a realidade social mantém ainda um limite na forma da divisão do trabalho, a contradição entre a produção social e a apropriação não-

social, que nosso autor não explica. Entretanto, a despeito desse problema, as consequências gerais que ele extrai para o romance soviético – à exceção da acentuação da tendência épica – são corretas, porque se fundam na exigência de expressar a essencialidade humana como luta contra a sua degradação *capitalista*. Ou seja, embora entenda como resquícios capitalistas, percebe que a realidade soviética não superou certos fundamentos da degradação humana determinados pelo capital. E, assim, deriva daí, primeiro, a forma do romance como forma apropriada à expressão da realidade social soviética; e, por conseguinte, a exigência das determinações centrais do realismo. Assim, nosso autor refere a exigência de o romance socialista preservar a tipicidade, por exemplo, com todas as suas determinações. No mesmo sentido, pois, a apropriação crítica da herança literária da burguesia em ascensão é, para ele, uma exigência para a construção do realismo socialista.

Como representativo de avanços em direção ao realismo socialista, nosso autor menciona nos dois textos Cholokhov¹³⁴; em *NR* aponta uma obra sua, *Don Silencioso*; e em *REB* acrescenta outro escritor, Fadeiev¹³⁵. Mas, vale repetir, também é significativo da ligação do romance socialista com a tradição burguesa, na concepção de Lukács, o fato de sua grande referência ser Gorki, cuja temática se centra ainda na luta de classe contra classe. Afirma que esse autor é o “grande mestre e guia” do realismo socialista e constitui uma vantagem histórica para essa nova forma do realismo o fato de que ele seja “um elemento vivo de *mediação* entre as tradições do velho realismo e as perspectivas do romance socialista” (*REB*, p. 117, grifo nosso). Isso porque, na Rússia, a decadência literária burguesa não se interpôs entre a tradição burguesa do realismo e a emergência do primeiro grande representante do realismo socialista. Nesse sentido, ele escreve:

A literatura russa não conheceu a dominação duradoura do decadentismo que se estabeleceu no ocidente nos longos anos de estagnação revolucionária. Máximo Gorki mantinha relações diretas e até mesmo pessoais com os últimos clássicos do velho realismo (Tolstoi). A obra de Gorki é a continuação viva das grandes tradições do romance realista e é, ao mesmo tempo, a sua reelaboração crítica segundo as perspectivas de desenvolvimento do realismo socialista. (*REB*, p. 117)

Observamos que a concepção de Lukács sobre o realismo socialista é, como o termo diz, uma forma do realismo. Por conseguinte, deve dialogar tanto com o realismo da burguesia clássica, como com sua dissolução pela ideologia de decadência. Mesmo

¹³⁴ Mikhail Cholokhov, escritor russo nascido em 1905 e morto em 1984. Sua principal obra é *Don silencioso*, escrito em quatro volumes. Recebeu o Prêmio Nobel de literatura em 1965.

¹³⁵ Alexandre Fadeiev, escritor nascido na Sibéria em 1901 e morto em 1956. Suas principais obras são *A jovem guarda* e *A derrota*.

quando enfoca a perspectiva socialista, nosso autor mantém com firmeza a defesa da herança literária realista da burguesia, de que o romance socialista é um continuador, e, evidentemente, preserva também a oposição à sua dissolução pela dominação da decadência ideológica burguesa.

Em “Narrar ou descrever?”, Lukács acrescenta desdobramentos a essa análise da relação do realismo socialista com a tradição realista burguesa e com a sua dissolução naturalista. Convém apontar que, neste texto, nosso autor não retoma a questão da possibilidade se aprofundamento do épico na literatura soviética. Concentra-se em evidenciar e criticar as influências da ideologia da burguesia decadente nos romances soviéticos. Duas posições de Lukács tornam-se ainda mais inequívocas. Em primeiro lugar, a exigência do *realismo* nos romances de perspectiva proletária ou socialista, no sentido da exigência de suas determinações fundamentais – tipicidade e ação em seu vínculo orgânico (e figuração, narração, totalidade essencial etc.), conforme o seu significado já largamente exposto. Ou seja, a continuidade (crítica) da tradição realista burguesa e a necessidade de romper radicalmente com as tendências da dissolução, em especial com o método descritivo. Em segundo lugar, torna-se evidente que o sentido do “herói positivo” e o aprofundamento da tendência ao épico, independentemente da questão que suscitamos acima a esse respeito, nada têm a ver com a glorificação do proletariado característica dos romances soviéticos, ou aquilo que se tornou ampla e vulgarmente conhecido como “realismo socialista”. Como dissemos, Lukács não volta a esse tema, mas a sua crítica ao formato soviético mostra que ele se afasta da forma épica moderna e se aproxima da sua dissolução pelo naturalismo. É interessante a maneira como, aqui, Lukács retoma a mesma passagem de *A sagrada família*, bem como repete as mesmas referências positivas de realismo socialista: centralmente Gorki, mas também Cholókhov e Fadeiev.

A abordagem dos temas segue o mesmo viés teórico, mas lhes acrescenta novas determinações, especialmente interessantes no que se refere à defesa da centralidade da ação em sua ligação com o típico, e no sentido da sua crítica ao naturalismo. Assim, a mesma passagem de Marx se insere no interior da argumentação a respeito da insuficiência do naturalismo como reflexo da objetividade. Nosso autor propõe a seguinte questão:

É verdade que a nova forma geral de composição é inumana e transforma o homem em acessório das coisas, em ser imóvel, elemento estático de uma natureza morta; mas não é exatamente esta a transformação operada no homem pelo capitalismo real? (ND, p. 81)

Quer dizer, Lukács pergunta se a reprodução inanimada da degradação humana não constitui um retrato adequado, objetivo, da efetiva degradação e bestialização do homem sob o capitalismo. A resposta que oferece é categórica:

O raciocínio é sugestivo, mas nem por isso deixa de incorrer num equívoco básico. Antes de mais nada, convém lembrar que na sociedade burguesa vive também o proletariado. E Marx acentua energicamente a diferença entre a reação da burguesia e a reação do proletariado em face da inumanidade do capitalismo. (ND, p. 81)

Em seguida, reproduz a passagem de Marx já citada em *REB* segundo a qual a alienação da classe burguesa e do proletariado sob a forma social do capital é a mesma, mas a burguesia tem nela a sua potência, enquanto o proletariado a tem como impotência e discerne nela a sua existência inumana. Por conseguinte, o sentido da revolta proletária contra a alienação é bastante diverso do sentido que a burguesia lhe confere. Na expressão literária dessa revolta, a burguesia apresenta uma predileção por certos temas que indicam o seu sentido: nosso autor aponta os temas da desilusão e do desencanto que, embora indiquem a presença de uma revolta, centram-se no seu *fracasso*:

Todo romance do tipo baseado no método descritivo e inspirado na desilusão é a história do fracasso dessa revolta. A revolta aparece, assim, concebida de modo superficial e plasmada sem verdadeira energia. (ND, p. 82)

E podemos acrescentar que essa revolta tem um cunho apenas subjetivo, uma vez que o romance não a faz emergir em sua existência objetiva e concreta; não pretende representar a revolta verdadeiramente existente na sociedade, nos âmbitos da vida da classe que de fato se revolta, de diversas maneiras, contra o estado de coisas existente, mas sim apenas a insatisfação subjetiva e, por conseguinte, impotente. A revolta burguesa que se reflete na literatura tem o significado da revolta impotente porque, como Marx aponta, esse estado de coisas é próprio da sua existência como classe e nele ela sente a sua força e se move, por assim dizer, à vontade.

Muito diverso é o significado da revolta proletária, que carrega no seu próprio ser social a possibilidade e a exigência da emancipação com relação às formas alienantes do capital, e portanto se constitui ontologicamente como classe *agente* da revolta. Assim, a sua expressão literária não pode ser alcançada pelo reflexo morto da degradação, pelo método descritivo, mas sim abraça necessária e espontaneamente os expedientes pelos quais se representa a luta viva que compõe a vida no capitalismo, ou seja, a trama e a narração (por conseguinte, a ação). Lukács escreve:

Quando se quer dar expressão literária a essa revolta, é natural que se queira desembaraçar-se do maneirismo descritivo e das suas naturezas mortas: a necessidade do entrecho e do método narrativo se impõe espontaneamente. (ND, p. 82)

O êxito dos escritores realistas socialistas se explica pelo fato de que não se colocam à parte da sociedade, mas sim em meio à luta de classes, e com isso estabelecem um rompimento espontâneo com a literatura da descrição. Citando o exemplo privilegiado da obra-prima de Gorki, *A mãe*, e de romances do tipo de *Pelle, o conquistador*, de Martin Andersen Nexö, como obras que revelam o rompimento com o maneirismo descritivo, nosso autor insere entre parênteses: “Tais casos se explicam, obviamente, pelo fato de que os escritores citados não tenham vivido em isolamento e sim em contato com a luta da classe operária” (ND, p. 82).

Contrastando o modo de retratar a degradação capitalista do homem nas obras naturalistas e em Gorki, Lukács mostra que o método descritivo, em lugar de revelar a essência histórico-social da desumanização pela qual ela se evidencia em toda a sua crueza, conduz, ao contrário da intenção do autor, à sua atenuação. Para explicitar essa consequência da descrição, nosso autor inicia por distinguir o estado “acabado do capitalismo”, que se estabelece a partir da segunda metade do século XIX, e a ausência de luta. O estado acabado significa que o capitalismo tomou uma forma constantemente reproduzida, que reitera sempre a sua inumanidade. Contudo, não significa que “a luta e o desenvolvimento tenham cessado, ainda que nos fixemos na vida de um só indivíduo”:

O sistema se reproduz ininterruptamente, mas este processo de reprodução é, na realidade, uma série de lutas encarniçadas que se realizam *também no âmbito da vida de um indivíduo dado*, o qual sofre um processo de transformação em acessório desumanizado do sistema capitalista, *mas não é acessório de nascença*. (ND, pp. 82-3, grifos nossos)

O “ponto fraco” dos romances naturalistas é encontrado, por conseguinte, no fato de que eles “registram sem combater os resultados acabados” da realidade capitalista, e não o seu processo constitutivo que se desenrola necessariamente em meio a lutas violentas, “não o caráter histórico-conflitivo, a luta de forças opostas”. Nesse sentido, essas obras não refletem o processo pelo qual a vida sob o capitalismo deforma subjetivamente os homens e os conduz, em concomitância com essa deformação, à sua adaptação ao mundo capitalista. Ao contrário, esses traços são apresentados logo de início, como dados. Assim, o sentimento da degradação perde a sua força e se atenua. Lukács escreve:

Não se narra como um homem chega a se adaptar gradualmente, no curso do romance, ao capitalismo “acabado”, de vez que o personagem revela desde o início traços que só deveriam aparecer nele como resultado de todo o processo. Por isso, o sentimento vem diluído, enfraquecido e abstratamente subjetivado no curso do romance. Não nos vemos em face de um homem vivo que compreendamos e amemos como tal e que no curso do

romance vá sendo espiritualmente deformado pelo capitalismo; vemo-nos, isso sim, em face de um morto que passeia no palco das imagens, as quais são descritas com consciência cada vez mais clara de seu ser morto. (ND, p. 83)

O método descritivo faz perder a capacidade de revelar a “efetiva dinâmica do processo vital” pelo qual a degradação humana se produz no mundo do capital, e com isso suaviza e diminui, na representação, o seu significado:

A humilhação e a mutilação do homem realizadas pelo capitalismo são mais trágicas, e a bestialidade capitalista é mais cruel e mais estúpida do que podem fazer supor as imagens proporcionadas pelos melhores romancistas desse gênero. (ND, p. 84)

Também em “Narrar ou descrever?”, a resistência contra esse tipo de literatura que reflete as tendências da decadência é encontrada na perspectiva humanista, mais especificamente na *revolta humanista*. Entre os escritores que se esforçam por superar as tendências da literatura burguesa posterior a 1848, nosso autor cita Romain Rolland e André Gide; entre os teóricos da literatura, refere alguns ensaios de Bloch. A revolta humanista e resistência à decadência tiveram como impulso, para Lukács, a acentuação do humanismo pela vitória do socialismo na União Soviética e o acirramento da luta contra a barbárie fascista.

Contudo, essa “vitória do socialismo” na União Soviética não conduziu, no campo do reflexo literário da realidade, a um aprofundamento dos lineamentos realistas. No âmbito do romance, as produções soviéticas mantêm-se presas aos princípios da decadência. Lukács escreve mesmo que os desenvolvimentos positivos no interior da União Soviética influenciaram a consciência dos melhores intelectuais do mundo capitalista, mas os próprios escritores soviéticos não ultrapassaram e não caminham no sentido de ultrapassar a ideologia de decadência. Eis os termos do nosso autor:

Na própria União Soviética, tal batalha [contra a decadência] está bem longe de alcançar sua conclusão. Por um lado, o notável crescimento da economia socialista, a rápida extensão da democracia proletária, a emergência de personalidades marcantes de origem popular e o desenvolvimento do humanismo proletário na prática do povo trabalhador e seus dirigentes são todos fatos que exercem poderosa influência revolucionária nos melhores intelectuais do mundo capitalista. Por outro lado, vemos que a literatura soviética ainda não superou de todo os resíduos das tradições da burguesia decadente e tem o seu desenvolvimento estorvado por tais resíduos. Pode-se dizer que alguns escritores ainda não se empenharam com decisão suficiente para trilhar os caminhos que conduzem à superação da decadência. (MDI, p. 85)

Aqui, o contraste entre o otimismo com relação à realidade social da União Soviética e a baixo nível da sua literatura é notável. Também é nítido que Lukács atribui esse baixo nível aos *resíduos* capitalistas, o que também explica aquele otimismo: não se trata da própria divisão do trabalho que está se estabelecendo ali, mas de resíduos superáveis. Com isso, nosso autor não acentua o fato de que, se a decadência encontra ali um

terreno tão fértil, é porque a própria realidade objetiva a sustenta. Mas, novamente, deixamos apenas indicado esse problema, que ultrapassa os limites do nosso trabalho.

A despeito do otimismo e da consideração insuficiente dos resíduos capitalistas, o fato de ele enfocar esses resíduos o conduz a uma apreciação da literatura soviética coerente com a sua teoria do realismo. Aqui, Gorki é apreciado como representante genuíno do realismo socialista, e a sua obra é contraposta à tendência geral que os escritores soviéticos adotaram. Novamente, temos que Gorki é um continuador, ainda crítico e a partir da perspectiva socialista, das tradições do romance realista, e sua obra realiza efetivamente o aprofundamento das tendências épicas do romance, que a perspectiva do proletariado propicia. Contudo, a tendência geral dos escritores soviéticos não constitui um desenvolvimento da linha do realismo socialista instaurada por Gorki, mas antes se vale dos desdobramentos literários da tendência da decadência burguesa, em particular o emprego do método descritivo. A sua influência é centralmente naturalista.¹³⁶ Nesse sentido, a crítica contumaz de Lukács aos romances soviéticos segue no mesmo sentido da crítica aos naturalistas, e enfoca a fixação nos momentos superficiais da realidade, a ausência de ação, o reflexo inanimado e fetichizado do homem rebaixado ao nível dos objetos, enfim, reconhece ali a mesma natureza morta dos romances burgueses da dissolução do realismo. Na sua crítica, nosso autor defende mais uma vez a exigência da *trama individual*, com toda a necessária riqueza de cores e multiformidade, o reflexo da ascendência ativa dos homens sobre os objetos, que só se representa na ação, pela qual os grandes temas humanos se elevam em típicos.

Lukács inicia afirmando que a crítica ao método da observação e descrição dos romances burgueses posteriores a 1848 se aplica para a tendência geral dos escritores soviéticos – embora reconheça exceções, novamente em Cholokhov e Fadeiev. Nos seus termos:

Basta pensar na composição da maior parte dos nossos romances soviéticos: eles concernem o mais das vezes a um ambiente material calcado no modelo naturalista do romance-documentário à Zola /.../. Eles não colocam em primeiro plano experiências

¹³⁶ Lukács ressalta que não se trata de uma influência exclusivamente naturalista, mas sim da perspectiva ideológica que o naturalismo tem em comum com outras tendências formalistas que pretendem se opor a ele. Trata-se da influência da observação superficial e deformadora das grandes questões que envolvem a vida humana. Assim, ele escreve: “A relação entre o homem e a sociedade, entre o individual e o coletivo, é tão deformada e fetichizada no expressionismo e o futurismo como no naturalismo. A corrente pseudo-realista da *neue Sachlichkeit* constitui talvez, com sua tentativa de renovação da literatura-documentário, um empobrecimento ainda mais daninho do velho naturalismo, de vez que o maior domínio das coisas sobre os homens reveste as novas tendências formalistas e pseudo-realistas de formas se possível ainda mais áridas e desumanas” (ND, p. 86).

vividas pelos homens, relações inter-humanas ilustradas na medição das coisas: proporcionam, isso sim, a monografia de um *kolkós*, de uma fábrica etc. Os homens constituem comumente um “acessório”, um material ilustrativo que integra a situação de fato. (ND, p. 86)

É interessante que nosso autor saliente a monotonia desses romances, tal como, páginas antes, ele aponta como traço reconhecido pelo próprio Flaubert. Lukács escreve que Flaubert, quando trabalhava em *Madame Bovary*, lamentou-se diversas vezes do fato de sua obra não conter o elemento do divertimento. Constatava que nos romances da tradição burguesa, a representação significativa de seres humanos em suas tensões e conflitos essenciais se aliava ao divertimento, ao passo que na modernidade os romances são monótonos e aborrecidos. Ali, nosso autor indica que esse fato não provém da falta de talento dos escritores, mas sim do próprio método empregado. Aqui, encontramos a mesma consideração. O método descritivo, na medida em que representa os homens como naturezas mortas, material ilustrativo da “biografia de um complexo de coisas”, também nos romances soviéticos explica o seu caráter tedioso. Nas suas palavras:

Daí a monotonia da composição de tais romances. Mal começamos a lê-los e já sabemos como vão terminar: existem sabotadores em uma fábrica, sucedem-se confusões terríveis, mas no fim a célula do partido ou a GPU descobrem o ninho de sabotadores e a produção volta a florescer; ou, então, o *kolkós* não está funcionando bem por causa da sabotagem dos *kulaks*, mas o operário enviado para fazer uma inspeção consegue eliminar o estorvo e se processa um surto de progresso no *kolkós*. (ND, p. 87)

Vemos pela exposição de Lukács que esses romances reproduzem os problemas presentes nos romances naturalistas burgueses. Contudo, nosso autor observa uma diferença, que não atinge a essência do método, mas sim constitui uma diversidade superficial. Os romances soviéticos apresentam os limites do romance naturalistas com os sinais trocados. Quer dizer, em lugar de enfocarem a vileza do ambiente capitalista, produzem um embelezamento das “conquistas” socialistas. Se a degradação humana aparece naturalizada desde o início nos romances da escola zoliana, nos soviéticos os “representantes da idéia justa são inicialmente vilipendiados ou ignorados, mas no final conseguem vencer”. Por essa razão, nosso autor conclui que

O caminho seguido em ambos os casos é igualmente abstrato e esquemático: a idéia histórica e socialmente justa não chega a ter uma expressão literária convincente. (ND, p. 88)

Tal como nos romances naturalistas, a insuficiência dos romances soviéticos como reflexos da realidade objetiva também se explica pela ausência de uma trama individual, em que os homens se apresentam em suas ações. Uma vez que a fisionomia humana dos personagens só se alcança se for construída pelo conjunto de suas ações, a

falta de um entrecho individual faz os homens aparecerem como “pálidos fantasmas”. O verdadeiro objeto do romance é o ambiente descrito em termos sociológicos, e os homens aparecem apenas como porta vozes de idéias cuja importância para a sua vida individual não se explicita. Ainda que as questões e idéias sejam da maior relevância em si mesmas, o romance não chega a constituir a expressão literária dessa importância porque não as apresenta em conexão orgânica com a vivência de homens verdadeiros. Por essa razão, Lukács escreve:

Objetivamente, é claro que são coisas da maior importância; mas a importância objetiva só pode adquirir vida literária, só pode convencer e comover o leitor desde que sejam representadas em forma individual (isto é, através da ação, dos acontecimentos do entrecho). (ND, p. 89)

A necessidade de a literatura expressar as idéias gerais relativas à realidade social em conexão orgânica com a vida prática, a ações e relações recíprocas dos personagens é longamente discutida por Lukács em “A fisionomia intelectual dos personagens artísticos”¹³⁷, também de 1936. Nos limites deste trabalho, não teremos oportunidade de apresentar os desenvolvimentos centrais a respeito da relação da fisionomia intelectual dos personagens com os demais elementos que compõem o realismo, em especial a tipicidade e a ação. Indicamos em termos mais do que gerais que, nesse texto, Lukács defende que a figuração da fisionomia intelectual dos personagens é necessária para que eles se elevem da “obtusa accidentalidade da realidade cotidiana” à autêntica tipicidade. Contudo, não se trata, por um lado, de conferir aos personagens necessariamente uma “consciência correta” sobre o mundo; por outro lado, e mais relevante para o nosso problema, a sua consciência não deve expressar-se em termos abstratos. Ao contrário, a elevação acima do cotidiano imediato pela fisionomia intelectual deve conservar “a vivacidade da individualidade”. Ou seja, ela pressupõe a caracterização individual dos personagens de maneira ampla, profunda e universal, a fim de que a expressão conceitual da sua consciência adquira um significado concreto. O típico requer uma fisionomia intelectual, mas esta apenas se realiza concretamente e de maneira típica se aliada aos traços individuais ativamente construídos. A apresentação literária das idéias exige a superação da abstratividade, ou seja, requer a construção de uma viva relação entre as experiências pessoais dos personagens e a sua expressão conceitual. Se as idéias que o escritor tem a intenção de transmitir mantiverem uma relação inorgânica com a ação geral do romance e, em cada

¹³⁷ In LUKÁCS, G. *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Trad. Carlos Nelson Coutinho.

personagem, se seu discurso e as suas várias ações aparecerem dissociadas ou, ainda, se o personagem se apresentar apenas por meio do discurso e não da ação, permanecerá o misto de abstração e empiria que caracteriza os romances da decadência burguesa e os soviéticos que sofrem a sua influência.

Em “Narrar ou descrever?”, Lukács enfoca o fato de que nos romances soviéticos os homens são apenas invólucros das idéias e, por conseguinte, não apenas as idéias perdem o seu significado concreto, que emerge em vinculação com a experiência prática individual, como também os próprios homens não constituem mais os objetos do romance, e sim se tornam figuras episódicas que não chegam a inspirar interesse. Nosso autor escreve sobre os escritores soviéticos:

Em suas obras os homens correm, excitados, de um lado para o outro, e discutem animadamente a propósito de coisas cuja importância para eles mesmos e para as suas vivências pessoais o leitor não consegue enxergar. /.../ os homens tendem a se tornar figuras episódicas, inseridas em quadros estáticos: aparecem e desaparecem sem despertar um interesse mais profundo. (ND, pp. 88-9)

Lukács toma o exemplo da fala de Ilia Ehreburg, apresentada no congresso de escritores em Moscou, para mostrar que a defesa da literatura documental como representação mais adequada do “dinamismo” da vida moderna, em oposição à representação de “formas de vida e personagens consolidados”, repete literalmente a defesa de Dos Passos feita por Sinclair Lewis. A questão suscitada, semelhante aos dos colegas naturalistas, é a seguinte: é certo que os homens aparecem como figuras episódicas nos romances, mas não é de fato assim que ocorre na realidade? Nosso autor escreve:

Há homens que são chamados para ocupar certos postos e depois são afastados, há delegações que chegam e partem, realizam-se sessões etc., as relações humanas descritas nos romances de que falamos passam por corresponder, então, à nossa realidade. (ND, p. 89)

Mais uma vez, a sua resposta segue no sentido de afirmar a exigência de o romance elevar-se acima da realidade imediata, a fim de representar figuras humanas autênticas em cuja individualidade vemos combaterem-se os grandes conflitos de sua época. “De fato, a superfície da vida aparece realmente assim, e nunca apareceu de outro modo”; no entanto a literatura não suscitará interesse se apresentar os homens da maneira episódica como aparecem na imediatez. Ao contrário, os escritores realistas não se prendem à aparência imediata, mas criam situações e relações imediatamente sensíveis que não necessariamente se poderiam existir tal e qual na realidade, e, não obstante, representam-na com maior objetividade do que os romances documentais, já que expressam, nessas relações sensíveis, as conexões essenciais da objetividade humana:

Tome-se um simples episódio, tirado à obra de um grande escritor, como a morte de André Bolkonski em *Guerra e Paz*, de Tolstoi: o ferido é operado no mesmo quarto em que se está amputando uma perna a Anatole Kuraghin; depois é transportado para Moscou e hospedado, por coincidência, exatamente em casa de Rostov. A realidade é assim? Sim, ela pode ser feita dessa maneira, desde que o grande escritor se utilize dos casos e acasos da vida para exprimir necessidades humanas dos seus personagens. (ND, pp. 89-90)

Nesse sentido, a trama individual não precisa reproduzir casos, situações e homens extraídos diretamente da realidade observada, mas sim fazer saltar, na sua imediaticidade criada, os conflitos essenciais que explicam a imediaticidade. O entrecho individual tem de constituir uma “*síntese poética*” da relação entre a necessidade social e a superfície da vida. Para isso, é preciso que a compreensão do mundo que escritor transmite na obra ultrapasse a mera observação dos fenômenos superficiais, e isso inclui os fenômenos sociais que os escritores soviéticos pretendem representar em seus romances. Os fenômenos sociais apenas adquirem expressão poética no complexo conjunto de mediações entre as determinações sociais mais gerais e a individualidade dos casos da vida que o escritor recria como totalidade sensível; por conseguinte, não basta que o escritor coloque em relevo os fenômenos sociais em sua abstrata genericidade. Nosso autor conclui:

Para consegui-lo, o grande escritor deve observar a vida com uma compreensão que não se limite à descrição da superfície exterior dela e nem se limite à colocação em relevo, feita abstratamente, dos fenômenos sociais (ainda que tal colocação seja justa): cumpre-lhe captar a relação íntima entre a necessidade social e os acontecimentos da superfície, construindo um entrecho que seja a síntese poética dessa relação, a sua expressão concentrada. (ND, p. 90)

A arte episódica que, como vimos na crítica ao naturalismo, não tem condições de explicitar o fundamento objetivo profundo da degradação humana, tampouco pode representar o homem novo. Sem a figuração do processo ativo pelo qual o homem se torna aquilo que é, a descrição da suposta dinâmica da vida imediatamente observada, por mais que se pretenda constituir como retrato do movimento e por mais que os personagens venham e vão, consegue precisamente o seu oposto, o registro do quadro estático da imediaticidade. Na figuração do homem novo, as ações tampouco podem ser substituídas “nem por uma minuciosa descrição psicológica da sua vida íntima, nem por uma prolixa descrição ‘sociológica’ de situações gerais” (ND, p. 88). Assim, nosso autor defende que, mesmo nos escritores soviéticos que “sentem a necessidade de tornar conhecida a vida íntima dos seus personagens”, esta só se torna significativa “quando ligada ao entrecho de um romance, como premissa, etapa ou consequência de uma ação individual”. Embora a percepção dessa necessidade já consista num avanço com relação

à tendência geral da descrição sociológica, a mera descrição da vida íntima, sem relação com a ação do romance e com as ações dos personagens, não eleva o romance acima da descrição dos objetos e estados de coisas: “Em si mesma, a descrição estática da vida íntima é tão natureza morta como a descrição das coisas” (ND, p. 91). Lukács oferece um exemplo:

Gladkov, por exemplo, transcreve em seu romance *Energia* o longo diário de um personagem. Mas tal personagem não desempenha, nem antes nem depois, qualquer papel importante na ação. No que concerne à ação, portanto, o conhecimento do diário não é indispensável para o leitor: o diário fica sendo um mero “documento”, uma simples descrição de estados de ânimo, e não contribui em nada para elevar o personagem que o redige acima do nível episódico. (ND, p. 91)

O método descritivo, portanto, destrói a possibilidade do épico no romance. Da mesma maneira como nos romances naturalistas burgueses, a vida aparece como uma linearidade rompida com rupturas e soluções improvisadas. Todas as verdadeiras tensões épicas se aniquilam com a descrição. Assim, ao contrário de efetivar a tendência ao épico que a perspectiva do proletariado possibilita e é, para o nosso autor, acentuada pelo “início da construção do homem novo”, esses romances decaem ao mesmo patamar do romance burguês posterior a 1848 e, ao invés disso, acentuam as linhas da decadência.

No método descritivo, essa tensão [épica] não existe. De um ponto de vista genericamente social (isto é, literariamente abstrato), a conclusão é preestabelecida: *não existem, porém, linhas vivas de direção que conduzam a trama ao resultado já conhecido*. Nas diversas etapas, os homens se mostram em geral desorientados em face dos acontecimentos, enquanto a solução aparece “improvisadamente”. (ND, p. 91)

A carência do entrecho individual pelo qual as ações essenciais dos homens são figuradas leva os escritores soviéticos a representarem o oposto diametral de sua intenção. Pretendem defender que no contexto da conquista soviética os homens passaram a dominar de fato as coisas e, por conseguinte, mostrar os homens como dominadores de seu mundo objetivo. Esse objetivo transparece em seus romances pela idéia abstrata que os perpassa; contudo, uma vez que o método empregado impede a figuração dessa conquista ativa, apenas possibilita que os homens sejam representados como naturezas mortas, rebaixados à condição de objetos. Contradizem, assim, o próprio significado que atribuem a esse evento histórico e almejam retratar. Lukács ressalta que somente a representação *concreta*, conforme as *normas épicas*, é capaz de exprimir o domínio humano sobre o mundo exterior. Lukács escreve:

Em lugar de o homem novo aparecer já como dominador das coisas, como pretendem tais romances, ele aparece como acessório delas, como elementos de uma natureza morta, às quais são atribuídas dimensões monumentais. /.../ em todos esses livros se quer afirmar que o homem tenha se tornado o dominador das coisas e se quer descrevê-

lo efetivamente nessa condição; mas do ponto de vista estético essa ambição não se realiza, porque só na representação concreta podem se exprimir as vitórias do homem sobre o mundo externo. (ND, p. 92)

Nosso autor insiste que os romances narrados segundo as normas épicas alcançam efetivamente representar a grandeza humana mesmo quando os personagens sucumbem. Não se trata de embelezar as conquistas ou engrandecer o proletário da maneira deformadora como fazem os romances soviéticos, que exacerbam a positividade. A grandeza humana não se reflete na constante vitória, mas sim na expressão da luta e da capacidade de dominar a vida. Nosso autor toma como contraponto, mais uma vez, Balzac e Gorki, e apresenta um dos traços em comum entre os grandes realistas:

Os heróis de Balzac fracassam, no mais das vezes, no encontro deles com a vida: os heróis do romance gorkiano *A Mãe* são espancados e acabam na prisão: neles, entretanto, se manifesta uma imensa força humana. São personagens como a Mãe, que se mostram capazes de dominar a vida, os personagens aptos a exprimir o domínio dos homens sobre as coisas; ao passo que os personagens fixados através de descrições estáticas estabelecem, no plano artístico, a preponderância das coisas sobre os homens. (ND, p. 92)

Percebemos nessa consideração que a crítica de Lukács no caso dos romances soviéticos não se dirige à descrição apenas como um método literário, deixando intacta a concepção de mundo do escritor. Ao contrário, vemos que, para ele, a própria escolha do método revela já a insuficiência da concepção desses escritores com relação à própria realidade soviética. Embora não o afirme diretamente, observamos nas passagens citadas acima que a pretensão de figurar o homem novo, já dominador das coisas, negligencia os obstáculos e dificuldades e não representa o patamar verdadeiramente alcançado ali. Eis a razão pela qual Lukács afirma que a natureza morta obtida toma dimensões monumentais. Assim, a sua crítica se refere às deturpações da objetividade que o método acarreta e à restrição de consciência que determina a escolha do método. Ao lado disso, nosso autor também assevera que o limite de consciência dos escritores indica que, no mundo soviético, a construção do homem novo ainda não alcançou seu termo, como pretendem os romancistas. Pouco abaixo, obtemos a afirmação inequívoca do limite de concepção desses escritores determinado pelos limites reais da sociabilidade alcançada, novamente determinada pelos resíduos capitalistas na realidade soviética:

Todos os meios de composição de que vínhamos falando são resíduos do capitalismo; e os resíduos presentes na consciência indicam sempre a existência de resíduos no próprio ser. (ND, p. 93)

Tal como na análise de Zola e Flaubert, Lukács atribui à própria posição do escritor em face da vida o fundamento da perspectiva de observador que se encontra nas obras e da escolha do método próprio à apresentação do observado, a descrição. Entre os soviéticos, nosso autor destaca Fadeiev como escritor que busca criar entremos individuais; e menciona Cholokhov como autor que adota um método de composição diverso da descrição. Sobre esse último, ele destaca ainda a posição diversa diante da vida:

E, se examinarmos o fundamento da experiência cujo conteúdo concentrado encontramos em suas obras, veremos que a própria posição destes escritores em face da vida é basicamente diversa da dos outros. Veja-se, por exemplo, a arte e a vida de Cholokhov. (ND, p. 94)

Vemos, portanto, como a crítica ao naturalismo e aos romances soviéticos se funda na ausência de ação, do entremo individual. E percebemos também que as perspectivas para o romance socialista têm em Gorki, como continuador crítico da tradição realista dos romances da burguesia ascendente, a sua grande referência, precisamente porque mantém e aprofunda a natureza épica, o *páthos* que se realiza na ação, o típico.

Tanto nos textos dos *Escritos de Moscou* como em “Narrar ou descrever?”, a determinação da centralidade da ação no romance realista é afirmada em termos inequívocos, na consideração estética do realismo e na análise histórica do desenvolvimento do romance. Reiteramos ao longo da apresentação a relação de mútua dependência de ação e tipicidade. No problema da dissolução da forma romanesca, nosso autor apresenta os termos de ligação da ideologia burguesa em geral com o sentido dessa dissolução. Lukács já havia mostrado nos textos anteriores da década que o domínio de elementos da decadência ideológica burguesa em autores socialistas ou “simpatizantes” do socialismo conduzia à falsa dicotomia de subjetivismo e objetivismo presente nos romances de reportagem. Aqui, entrelaçam-se esses momentos da decadência ideológica burguesa com o problema da ação no romance realista. Nosso autor mostra que a incompreensão própria da ideologia de decadência, que conduz à dissolução da forma artística realista, se inicia no naturalismo precisamente pela tendência de eliminação do elemento ativo do romance – substituído pela descrição de caracteres, estados de alma, fatos e situações. O desaparecimento progressivo da ação no romance implica o desaparecimento do típico, assim como, inversamente, o fato de tomar a “média” como matéria acarreta a eliminação da ação. Também na crítica aos romances soviéticos apreendemos o mesmo eixo argumentativo: na intenção de

representar o homem novo, a carência da ação leva à representação dos homens como naturezas mortas e alcançam o oposto de seu objetivo abstratamente apresentado. Os três textos se constituem, portanto, como concretização do pensamento estético de Lukács com relação aos escritos anteriores da década também no campo da relação entre a decadência ideológica e a dissolução dos elementos específicos do realismo. Além disso, ao evidenciar a vinculação do romance socialista com a tradição, centrada na acentuação da tendência épica do romance pelo advento objetivo da perspectiva proletária, nosso autor também dá um passo além na defesa da herança literária realista da burguesia, que em Lukács tem sempre o sentido da defesa do grande realismo.

Em “Narrar ou descrever?”, notamos que a centralidade da ação no romance alcança se explica ainda pela exigência de refletir a práxis, “esse fato fundamental da vida humana”. A defesa da centralidade da ação, bem como a indicação da sua base objetiva, a práxis, evidenciam um impulso de aproximação aos lineamentos essenciais do pensamento de Marx. Contudo, não podemos deixar de notar que a fundamentação objetiva na práxis não recebe desenvolvimentos significativos, mas é apenas indicada. Em “Marx e o problema da decadência ideológica”, encontramos alguns desdobramentos sobre esse tema, especificamente centrados na questão da formação subjetiva da individualidade criadora. Partimos para a apresentação desse texto, que também lança luzes sobre a relação de Lukács com Marx, em especial no que respeita à decadência ideológica e às determinações sociais da subjetividade.

3. O “triunfo do realismo” sobre a decadência ideológica: questões em torno da individualidade criadora e a defesa do humanismo

Nesta última parte do trabalho, pretendemos apresentar alguns eixos argumentativos presentes em “Marx e o problema da decadência ideológica”¹³⁸ com o objetivo de definir alguns delineamentos finais com relação à aproximação de Lukács a Marx pela teoria do realismo. Não pretendemos esgotar todas as discussões do texto, mas sim enfocar certas determinações centrais. Vimos que, ao longo de toda a década, o problema da decadência ideológica ocupa uma posição determinante na definição das perspectivas estéticas de Lukács. Neste texto, nosso autor parte de Marx para determinar o sentido e a tendência geral da ideologia burguesa de decadência e as razões históricas

¹³⁸ Para referência bibliográfica, título e edição original, ver n. 23 acima.

de seu surgimento. Em seguida, ele estende as determinações da decadência ideológica para além do período que Marx pôde presenciar e mostra o seu aprofundamento. Evidencia-se, aqui, que as posições estéticas tomadas por Lukács, entre as quais a defesa da herança literária da burguesia em ascensão e a crítica aos “novos” formatos da dissolução do realismo, burgueses e soviéticos, fundam-se nas apreciações críticas de Marx, que acompanhou o surgimento da decadência ideológica e a combateu como força viva da reação, distinguindo-a radicalmente da produção teórica e artística da burguesia progressista. Aqui também se evidencia que, tanto nas argumentações reproduzidas de Marx, como no prosseguimento de Lukács, o núcleo social do qual emerge a consciência de decadência é a pequena burguesia filistéia. A ideologia de decadência é tipicamente pequeno-burguesa. Da consideração da consciência decadente como essencialmente pequeno-burguesa, encontramos eco não só nos *Escritos de Moscou* e em “Narrar ou descrever?”, nos quais nosso autor ressalta a base pequeno-burguesa dos romances naturalistas, como também em diversas passagens dos textos anteriores da década, especialmente em “Reportagem ou figuração?”, em que o mesmo núcleo social é apontado como base dos romances de reportagem, embora em termos menos concretos. Esse é o primeiro complexo de problemas do texto que pretendemos apresentar.

A partir dessas considerações, Lukács propõe a questão das condições do “triunfo do realismo” no período da decadência do capitalismo, centrando sua discussão nas possibilidades que se abrem aos escritores *burgueses*. Distingue, assim, as possibilidades de apreensão objetiva da realidade pelos membros da classe burguesa entre os vários domínios da produção espiritual. No interior dessa tematização, defende que a arte ocupa uma posição privilegiada com relação às ciências e à filosofia nesse período. Todos os campos da produção espiritual são desfavorecidos com o avanço do capital, particularmente em sua fase de putrefação, imperialista. A arte não constitui uma exceção, mas por sua própria natureza tem um escopo de florescimento maior do que as demais áreas. Veremos que essa natureza específica da arte se define pela posição central ocupada pelo homem real e vivo, e que o escopo maior de florescimento se define pelo fato de que o artista não precisa romper integral e conscientemente com a ideologia burguesa para alcançar o realismo. Esse é o segundo ponto desse texto que pretendemos desenvolver, particularmente pelas determinações que aponta sobre a própria arte realista.

Mas as questões em torno da arte realista são apresentadas a fim de discutir o problema das condições do realismo nesse período. Por essa razão, a discussão dos elementos definidores do realismo se faz em meio à tematização da individualidade autoral, das condições subjetivas para a criação da arte realista nesse período. Partindo de que a decadência ideológica não pode ser superada em massa pelos membros da classe burguesa, nosso autor se volta às condições de superação individual da tendência decadente *na criação literária*. Assim, discute os efeitos da decadência ideológica na subjetividade, bem como a sua fundamentação na divisão social do trabalho, e as consequências da deformação subjetiva para a criação artística, sempre enfocando o indivíduo burguês. Contudo, embora enfoque sempre a condição burguesa e a submissão do pequeno-burguês à divisão do trabalho para evidenciar a fundamentação social da ideologia da decadência, Lukács procura mostrar que essa ideologia influencia mesmo os indivíduos que se colocam da perspectiva socialista. Salienta que essa influência negativa na subjetividade impede também os escritores socialistas de alcançar o realismo, ou seja, de superar, na criação literária, os efeitos da decadência, a despeito da defesa teórica do socialismo. Aqui, se mostra de acordo com os textos anteriores. Por conseguinte, como resistência a tais consequências, Lukács procura apontar algumas direções para a superação subjetiva da decadência que constituem as condições para a criação realista. Não encontramos a exigência de o escritor abraçar e perspectiva proletária ou o socialismo. Antes, encontramos a defesa do humanismo e o seu significado específico, como fundamento para a apreensão e figuração do homem real. Nessa discussão, novamente, percebemos a ênfase na centralidade da ação, e a consideração de que a criação de uma verdadeira ação possibilita ao escritor superar a decadência no ato da escrita literária. Em estreita vinculação com essa questão, também aqui a ação se mostra como elemento literário pelo qual se alcança a desfetichização. Veremos, pois, que a centralidade do homem real e da ação é determinante nas questões que tangem a individualidade criadora. Esse é o terceiro complexo de questões que procuramos abordar. Conforme indicamos no início do capítulo, essa discussão apresenta problemas pontuais quanto à apreensão da universalidade das consequências da divisão capitalista do trabalho na subjetividade; procuraremos apontá-las retomando algumas apreensões de Marx.

Em “Marx e o problema da decadência ideológica” (doravante *MDI*), Lukács analisa a concepção de Marx sobre a necessária decadência do pensamento burguês e estende a sua análise para formas de pensamento posteriores a Marx, evidenciando

ainda com maior profundidade as determinações sócio-históricas que adentram o problema do reflexo consciente da realidade. A decadência da burguesia como classe e sua conseguinte decadência ideológica tem como marco histórico os eventos de 1848, momento em que “a burguesia domina o poder político e a luta de classes entre ela e o proletariado se coloca no centro do cenário histórico” (MDI, p. 50). Marx viveu os anos decisivos de sua juventude entre as revoluções de 1830, ainda essencialmente burguesa, e de 1848, que estabelece praticamente a perspectiva proletária como oposta à burguesia. Sua primeira atividade política importante é a preparação para as lutas de 1848 na Alemanha. Conforme o nosso autor, uma das questões fundamentais nessa preparação ideológica era a “tomada de posição em face da dissolução do hegelianismo”, a última grande filosofia burguesa, representante da perspectiva progressista dessa classe em ascensão. Assim, na atividade da preparação dessas lutas, Marx realizou a crítica dos teóricos do “neo-hegelianismo” e de Hegel, bem como da decadência prática dos partidos políticos da burguesia. Essas críticas inauguram a produção de uma nova concepção filosófica e científica a partir da perspectiva proletária, que Lukács designa como “materialismo histórico”; no entanto, o desenvolvimento dessa nova ciência dependia também do exame crítico do pensamento da economia clássica, a ciência nova e típica da sociedade burguesa, e das condições de seu surgimento e degeneração. Desse modo, com a crítica do pensamento filosófico da dissolução do hegelianismo, da postura política da burguesia no contexto de 1848 e da decadência da ciência econômica burguesa, Marx acabou por apresentar um quadro crítico multifacetado da decadência ideológica da burguesia, fundada na sua necessidade de se opor prática e teoricamente à perspectiva proletária. Ao passo que reconhece sempre os méritos das concepções burguesas clássicas e aponta os seus limites determinados pelo grau desenvolvimento das lutas de classes, Marx desmascara o falseamento apologético da realidade promovido pelo pensamento burguês que se seguiu aos eventos de 1848. Assim, sobre a degeneração da economia política clássica, Lukács cita uma passagem de *O capital* na qual Marx afirma que a luta de classes entre burguesia e proletariado, trazida à tona e aprofundada pelos eventos de 1848,

“dobrou finados pela ciência econômica burguesa. Agora não se trata mais de saber se este ou aquele teorema é verdadeiro, mas sim se é útil ou prejudicial ao capital, cômodo ou incômodo, contrário aos regulamentos da polícia ou não. Em lugar da pesquisa desinteressada, temos a atividade de espadachins assalariados; em lugar de uma análise científica despida de preconceitos, a má consciência e a premeditação da apologética.” (MDI, p. 50)

O pensamento burguês se torna apologético em razão da mudança de condição objetiva dessa classe. Isso quer dizer que a consciência apologética da burguesia não é arbitrária, provinda de uma determinação puramente subjetiva, mas necessária, diretamente imposta pela sua posição na nova configuração da luta de classes. Nesse sentido, Lukács transcreve uma passagem do *Dezoito Brumário*:

“A burguesia tomava consciência, com razão, de que todas as armas que havia forjado contra o feudalismo voltavam-se contra ela; que toda a cultura que havia gerado rebelava-se contra sua própria civilização; que todos os deuses que criara a haviam renegado.” (MDI, p. 50)

Na posição que a burguesia ocupa na nova dinâmica da luta de classes, em que enfrenta a oposição proletária e se define como representante da manutenção da sociedade de classes, deixa de se constituir como classe progressista e assume definitivamente sua postura reacionária. No “período heróico” da burguesia, em que representava a luta contra a velha sociedade do antigo regime, as melhores realizações do pensamento burguês procuravam compreender e expor honestamente as verdadeiras forças motrizes da sociedade, sem temor de que as contradições pudessem ser esclarecidas. Embora historicamente limitados pela condição de classe, os pensadores burgueses do período progressista apresentavam um materialismo e uma dialética espontâneos, uma vez que se propunham a apreender as determinações próprias do desenvolvimento social, com seus antagonismos inerentes.

Com a guinada à decadência da classe, o pensamento burguês deve esquivar-se de apreender a luta de classes entre burguesia e proletariado, cujo reconhecimento necessariamente apontaria para a explicitação do caráter decadente e retrógrado da classe. Por essa razão, os pensadores burgueses da decadência esquivam-se da realidade e da tentativa de apreender suas forças motrizes, liquidando assim todos os traços de materialismo e dialética espontaneamente presentes nos antigos representantes teóricos burgueses. As contradições são sistematicamente apagadas em suas teorizações, de acordo com as necessidades políticas e econômicas da burguesia. No âmbito político, os representantes dos partidos burgueses, liberais e democráticos “fugiram e se esconderam sob as asas dos vários Hohenzollern, Bonaparte e consortes”, compondo com os representantes políticos da velha sociedade contra a qual lutaram, uma vez que já não podiam pretender incorporar os interesses populares. No âmbito ideal, todos os campos do pensamento passam a ser interpretados de maneira superficial e deformados no sentido do subjetivismo e do misticismo, já que toda apreensão profunda e verdadeira da realidade equivaleria a desmascarar o reacionarismo prático da sua classe.

Lukács expõe as críticas de Marx à capitulação de pensadores de várias áreas do conhecimento, bem como de um historiador, diante da sociedade burguesa, após a emergência da perspectiva objetiva de superação da forma social do capital, com as lutas de 1848. A sua posição de classe, que antes permitia certa objetividade em sua apreensão do mundo, agora os impulsiona necessariamente ao nível rasteiro da apologia mentirosa. Assim, Marx analisa a transformação na concepção do historiador francês Guizot, que acompanhou as mudanças histórico-sociais levadas a cabo no contexto de 1848. Como historiador antes das lutas de 1848, Guizot esteve entre aqueles que descobriram a função da luta de classes na história das origens da sociedade burguesa e foi um dos fundadores da ciência histórica moderna. Contudo, mantendo a perspectiva burguesa, considera que as lutas de 1848 foram um erro e que se deve manter a qualquer custo a monarquia de julho. Para defender essa tese reacionária, reelabora a história da França e da Inglaterra desconsiderando absolutamente as particularidades do desenvolvimento agrário dos dois países e perdendo-se em fraseologias religiosas. Por conseguinte, um pensador antes compromissado com a descoberta e explicitação dos movimentos das lutas de classes na sociedade se torna um apologeta, que se coloca entre a burguesia e os resquícios feudais amparado em formulações místicas.

Metodologicamente, a tendência seguida por Guizot é generalizada entre os ideólogos de todos os campos do pensamento decadente da burguesia. Nos termos do nosso autor:

os teóricos evitam cada vez mais entrar em contato com a própria realidade, colocando, ao contrário, no centro de suas considerações, as disputas formais e verbais com as doutrinas precedentes. (MDI, p. 52, grifo nosso)

Entre os ideólogos da burguesia progressista, a análise das doutrinas anteriores era importante, mas como um meio, entre vários, de confrontação com a própria realidade. Nos ideólogos decadentes – os *ecléticos* – “que exaltam a sociedade constituída, a doutrina científica se afasta da vida que deveria refletir”, tanto mais quanto maior seu impulso a falsificá-la. Tomando como exemplo a crítica marxiana aos teóricos neo-hegelianos, Lukács evidencia esse caráter do pensamento da decadência, a tendência a se distanciar da realidade e discutir com a teoria precedente como se esta fosse a própria realidade. Assim, no contexto da crítica a Bruno Bauer, Marx desmascara a postura filosófica geral dos jovens hegelianos:

“A expressão abstrata e celestial que assume uma colisão real, graças à deformação hegeliana, vale – nesta cabeça “crítica” – pela colisão real... A retórica filosófica da questão real é, para ele, a própria questão real.” (MDI, p. 54)

O caráter apoloético das correntes da decadência burguesa se explicita com maior clareza quando confrontadas com um problema real fundamental do próprio desenvolvimento da sociedade de classes: *o caráter contraditório do progresso social*. A contraditoriedade é um traço essencial do progresso social da sociedade capitalista em todos os seus períodos e, portanto, foi confrontada pelos pensadores progressistas da burguesia, tanto quanto dela se esquivam os teóricos da decadência. Essa contradição, que Marx analisou exaustivamente ao longo de toda a sua obra, define-se pela oposição entre o desenvolvimento das capacidades humanas que o capitalismo fomenta, por um lado, e por outro lado a degeneração que impõe aos indivíduos, a alienação. Lukács cita uma passagem dos *Grundrisse* que explicita a natureza desse antagonismo inerente à forma social do capital. Nessa passagem, Marx aponta que o desenvolvimento das capacidades humanas e a conseguinte universalização dessas capacidades constituem condições fundamentais para alcançar a forma social futura, em que os indivíduos desenvolvidos universalmente detenham o controle de suas próprias relações sociais. O grau de desenvolvimento e universalidade das faculdades, por sua vez, é produto do desenvolvimento promovido pela forma social do capital, por mais que tenha como pressuposto e consequência a universalidade da alienação dos indivíduos. Nos termos de Marx:

“Os indivíduos universalmente desenvolvidos – cujas relações sociais, enquanto relações que lhes são próprias e comuns, são igualmente submetidas a seu próprio controle comum – não são um produto da natureza, mas da história. O grau e a universalidade do desenvolvimento das faculdades, que tornam possível essa individualidade, pressupõem precisamente a produção baseada sobre os valores de troca, pois só ela produz a universalidade da alienação do indivíduo para consigo mesmo e para com os outros, mas igualmente a universalidade e omnilateralidade das suas relações e capacidades.” (*MDI*, p. 54)

Como produtos da história, os indivíduos universalmente alienados, mas cujas relações e capacidades são também universais, diferem dos indivíduos das épocas anteriores ao advento do capitalismo. Nas formas sociais anteriores, os indivíduos são mais plenos porque menos desenvolvidos: ainda não alcançaram a universalidade das suas relações, que só pôde ocorrer historicamente sob a forma da alienação. Assim, não desenvolveram a universalidade de suas relações contrapostas a si mesmos e, por isso, os indivíduos singulares são mais plenos. Contudo, a nostalgia por essa condição passada é incoerente com a perspectiva da emancipação humana futura, que tem como pressuposto a universalização das relações. Tampouco a universalização sob a forma da alienação deve ser assumida como possibilidade final da humanidade. Marx continua:

“Em épocas mais antigas de seu desenvolvimento, o indivíduo singular revela-se mais completo, precisamente porque ainda não elaborou a plenitude de suas relações e ainda não as contrapôs a si mesmo como potências e relações sociais que são independentes dele. Se é ridículo alimentar nostalgias por aquela plenitude originária, é igualmente ridículo crer que se deva manter o homem neste completo esvaziamento.” (MDI, pp. 54-5)

Entretanto, a perspectiva da emancipação, a consciência da necessidade de superar a sociedade de classes em que as relações humanas se dão sob a forma da alienação, apenas pode emergir como força real no interior da sociedade capitalista e com a emergência do proletariado como classe praticamente oposta à dominação burguesa. A consciência burguesa jamais poderia produzir a idéia da superação dos antagonismos da sociedade capitalista, de que podia perceber certos elementos, mas não os explicava. Por essa razão, o pensamento burguês nunca pôde ultrapassar a dicotomia entre a afirmação positiva dessa forma social e a sua crítica romântica, voltada a um ideal abstrato do passado. Diz Marx:

“A concepção burguesa não conseguiu jamais superar a mera antítese àquela concepção romântica: por isso, esta a acompanhará como legítima antítese até que chegue a sua hora.” (MDI, p. 55)

Uma vez que a perspectiva da superação do capital é necessariamente exterior às possibilidades da consciência burguesa, a antítese entre a afirmação positiva do progresso e a crítica romântica do capitalismo sempre acompanhará os seus pensadores, “até que chegue a sua hora”. Contudo, com a guinada histórica da burguesia à decadência, essa antítese assume outra forma. O exemplo de Marx a respeito dessa transformação que sobrevém à antítese tipicamente burguesa que aqui o nosso autor desenvolve em mais detalhes é a degeneração da defesa do progresso personificada em Ricardo e do anti-capitalismo romântico representado por Sismondi. Com “o triunfo da apologética”, a linha de Ricardo se degenera em *apologia direta* e vulgar do capitalismo, pela pena de James Mill, e a linha de Sismondi se degenera numa *apologia indireta*, sua defesa pelos “lados maus”, na teoria de Malthus.

Como economista clássico e ideólogo progressista do capitalismo, Ricardo considera o desenvolvimento das forças produtivas como um fim em si mesmo, uma vez que o apreende em sua dimensão positiva como *o desenvolvimento da riqueza da natureza humana*. Essa concepção, não obstante limitada pela condição histórica de seu tempo, consiste numa defesa honesta do progresso. Por essa razão, Ricardo se coloca contra toda classe que obstaculize esse desenvolvimento, até mesmo, se necessário, contra a própria burguesia. Assim, como teórico do progresso que a forma social capitalista promove, Ricardo equipara o proletariado às máquinas, aos animais e às

mercadorias porque é isso que o proletariado é, objetivamente, na produção capitalista. Essa equiparação, diz Lukács, é feita com *cínica franqueza*, na medida em que o cinismo da sua formulação é inerente às próprias coisas. Conforme Marx escreve em *Teorias da mais-valia*, Ricardo pode fazer essa identificação

“porque eles [os trabalhadores], na produção capitalista, são realmente e apenas mercadorias. E isto histórica, objetiva e cientificamente. Sempre que possível, sempre que isso não o leva a pecar contra a própria ciência, Ricardo é um filantropo, o que, ademais, foi na prática.” (MDI, p. 56)

Como se sabe, Marx é crítico radical de Ricardo, e demonstra como a sua concepção, embora acertada na descrição do modo capitalista de produção, apreende-a superficialmente e não pode descobrir a essência de suas contradições. Contudo, defende o caráter científico, legítimo e honesto de seu pensamento, precisamente pela impossibilidade histórica de compreender a essência social da forma capitalista de produção.

No mesmo sentido prossegue a crítica de Marx a Sismondi. Esse pensador ressaltou a negatividade do progresso capitalista, criticando o aniquilamento material e moral dos indivíduos produzido pelo desenvolvimento dessa forma social. Entretanto, foi “obrigado a se refugiar ideologicamente no passado”. Assim, de acordo com Marx, ele pôde descobrir o caráter contraditório do capitalismo e julgá-lo problemático, mas não compreendê-lo, e menos ainda o caminho da sua superação. Nos termos de Marx, Sismondi tem o mérito de ter descoberto

“que a produção capitalista é contraditória... Ele *julga* convincentemente as contradições da produção burguesa, mas não as *compreende*; por isso compreende menos ainda o processo de sua resolução.” (MDI, p. 57)

Marx não pode deixar de salientar criticamente o romantismo de Sismondi, mas, no mesmo sentido em que apreende o caráter científico da teoria de Ricardo, louva em Sismondi a coragem e a honestidade do pensador burguês em descobrir as dissonâncias do capitalismo e pressentir a transitoriedade dessa forma de sociedade.

Com a guinada à apologética, os méritos provindos da natureza antagônica do pensamento burguês desaparecem por completo. A honestidade com que se empenham em apreender verdadeiramente as relações objetivas da realidade dá lugar à necessidade falseá-la, a fim de ocultar a luta de classes entre burguesia e proletariado que se aprofunda e explicita. Assim, a teoria de James Mill aprofunda e degenera a defesa burguesa do progresso em apologia direta do capitalismo e abre o caminho para a ideologia burguesa decair num liberalismo vil. Com o intuito de dissimular a contradição própria da sociedade capitalista, Mill descarta artificiosamente a natureza

antagônica das categorias econômicas de que pretende tratar. Quando se depara com relações econômicas contraditórias que se apresentam numa unidade, uma vez que são contradições de um único e mesmo processo produtivo, destaca apenas o elemento da unidade e descarta a contradição, eliminando-a. Ou seja, o fato de relações antagônicas constituírem a unidade do modo de produção capitalista, razão pela qual, evidentemente, esse modo de produção é contraditório, conduz Mill a considerar que os contrastes são identidades e que, portanto, não há contrastes. Nos termos de Marx:

“Onde as relações econômicas – e, portanto, também as categorias que as expressam – incluem contrastes, contradições, e são precisamente a unidade de tais contradições, ele [Mill] sublinha o momento da unidade e nega os próprios contrastes. Transforma a unidade das contradições em identidade imediata dessas contradições.” (MDI, p. 55)

Essa concepção está a um passo da “exaltação vazia da ‘harmonia’ do capitalismo, aos múltiplos Say, Bastiat, Roccher”. Distanciando-se sempre mais das relações sociais reais que explicam a produção capitalista, Mill se restringe à mera reprodução dos fenômenos econômicos superficiais. Será essa a tendência de toda a economia vulgar, como Marx denomina a descendência bastarda da economia clássica: a fixação nos fenômenos da imediatez, transmutados em pseudo-ciência pela linguagem técnica ou rebuscada com que os cobrem. Marx afirma:

“A economia vulgar acredita ser tão mais simples, natural e de utilidade pública, tão mais afastada de qualquer sutileza teórica, quanto mais, na realidade, não fizer senão *traduzir as idéias corriqueiras em uma linguagem doutrinária*. Por isto, quanto mais alienada for a forma pela qual concebe as formações da produção capitalista, tanto mais ela se aproxima do elemento das idéias corriqueiras, tanto mais, portanto, imerge em seu elemento natural. Além disso, presta ótimos serviços à apologética.” (MDI, p. 56, grifo nosso)

Nada nessa passagem faz lembrar o tom respeitoso da severa crítica que Marx dirige aos clássicos do pensamento burguês, que se evidencia no reconhecimento da honestidade de suas tentativas e méritos de sua realização. A mudança de tom se explica pelo fato de que as teorias vulgares carecem totalmente da natureza científica, embora limitada, inerente às produções teóricas dos clássicos. O pensamento da decadência não pode acrescentar nada ao que a realidade apresenta à apreensão imediata e, portanto, não é possível dizer que apreendam cientificamente a realidade, nem mesmo nos limites das concepções burguesas progressistas. É por isso que Lukács assevera que a decadência *científica* que a produção teórica burguesa pós-1848 representa está estreitamente vinculada com a apologia direta da forma de produção capitalista. Em suas palavras:

A economia se limita, cada vez mais, a uma mera reprodução dos fenômenos superficiais. O processo espontâneo da decadência científica opera em estreito contato com a apologia consciente e venal da economia capitalista. (MDI, p. 55)

Lukács sintetiza o resultado teórico desse esforço apologético como uma *mistura eclética de imediatividade e escolástica*, presente em Mill e em toda a economia vulgar, e que segundo o nosso autor constitui “a chave para uma verdadeira compreensão de muitos pensadores modernos que passam por profundos” (MDI, p. 61).

A degeneração da crítica romântica ao capitalismo em apologia indireta, representada por Malthus, emerge cedo, antes da guinada apologética. Economista britânico morto em 1834, Malthus é um precursor dessa linha da decadência, que se manifesta como expressão ideológica da parcela mais reacionária da burguesia inglesa, em resposta à movimentação dos trabalhadores no início do século XIX, e que só se generalizaria com os eventos de 1848. De acordo com Lukács, essa linha da decadência, designada como apologia indireta do capitalismo,

é mais complicada e hoje, para nós, mais perigosa, já que – da interpretação decadente e vulgar que o anticapitalismo romântico muito cedo já recebera (em Malthus) – surgiu, no curso da decomposição do capitalismo, a barbárica demagogia social do fascismo. (MDI, p. 56)

Lukács afirma que Malthus procura extrair uma apologia do capitalismo das próprias dissonâncias dessa forma social, e por isso convém confrontá-la com as duas linhas clássicas aqui apresentadas. Assim como Ricardo, Malthus defende o progresso capitalista, já que tem como condição *apenas* a miséria de seus produtores. Contudo, conforme a análise de Marx que Lukács apresenta, defende esse desenvolvimento como necessário para sustentar a aristocracia política e religiosa, ou seja, como base material para os representantes dos interesses do feudalismo e da monarquia absoluta. Defende a produção capitalista, portanto, apenas na medida em que não for revolucionária, não representar a suplantação histórica da velha sociedade. Nos termos de Marx:

“Também Malthus quer o mais livre desenvolvimento possível da sociedade capitalista, na medida em que a condição de tal desenvolvimento é tão-somente a miséria de seus principais artífices, as classes trabalhadoras; mas, ao mesmo tempo, ele deve se adaptar às ‘exigências de consumo’ da aristocracia e de suas sucursais no Estado e na Igreja, deve servir ao mesmo tempo de base material para as envelhecidas pretensões dos representantes dos interesses herdados do feudalismo e da monarquia absoluta. Malthus quer a produção burguesa na medida em que ela não for revolucionária não for um momento histórico, mas sim algo que se limite a fornecer uma base material mais vasta e mais cômoda à ‘velha’ sociedade.” (MDI, p. 57)

Assim como o contato de Malthus com Ricardo é superficial e esconde uma posição que lhe é oposta, também com a linha de Sismondi ele mantém um vínculo apenas aparente, e prossegue numa direção contrária. Tal como Sismondi, Malthus não tem interesse em

ocultar as contradições capitalistas. Entretanto, ao contrário de perspectivar uma crítica, mesmo romântica, dessa sociedade, Malthus almeja explicitar suas contradições para demonstrar, por um lado, a *necessidade da miséria das classes trabalhadoras*, isto é, a fatalidade dessa miséria (contra a qual, portanto, não existe luta possível). Por outro lado, “para demonstrar aos capitalistas que um clero eclesiástico e estatal bem nutrido é indispensável a fim de lhes proporcionar uma demanda adequada” (MDI, p. 58).

Percebemos como não apenas a defesa do progresso, mas também a apreensão das contradições capitalistas no interior da perspectiva romântica se degeneram em seu oposto na apologética prematura de Malthus. O reconhecimento da natureza antagônica do capitalismo, que Sismondi julga corretamente, mas não pode explicar, serve em Malthus para justificá-la positivamente e naturalizá-la, e portanto aos esforços apologéticos que, como em Mill, também o afastam de Ricardo. O teor das passagens de Marx evidencia, também aqui, que não há méritos a salientar.

A degeneração que Mill e Malthus representam com relação ao pensamento burguês progressista se presta a ilustrar as tendências da decadência. Lukács aponta também, nessa mesma linha, a degeneração da filosofia burguesa do progresso, representada por Hobbes, Locke, Helvetius e Holbach, em utilitarismo, na obra de Jeremias Bentham. Embora permeados pelas ilusões historicamente necessárias sobre o progresso, e justamente pelo caráter necessário dessas ilusões, a filosofia clássica do progresso pôde apreender momentos importantes do desenvolvimento social real. Em Bentham, a positividade do progresso se transmuda na defesa pura e simples dos interesses pequeno-burgueses, “encarna-se o pequeno burguês capitalista em sua crua tolice filistéia, sem auréolas românticas” (MDI, p. 60). Lukács cita a seguinte passagem de Marx sobre Bentham:

“Com a mais ingênua vacuidade, propõe o pequeno-burguês moderno, particularmente o inglês, como o homem normal. O que é útil a este tipo de homem normal e a seu mundo, é útil em si e para si. Utilizando esta escala, ele mede ainda o passado, o presente e o futuro. Assim, a religião cristã é ‘útil’ porque proíbe, do ponto de vista religioso, os mesmos delitos que o Código Penal condena do ponto de vista jurídico. (Que o leitor se recorde da audácia atéia dos filósofos, de Hobbes a Helvetius. – G. L.) Se eu tivesse a coragem do meu amigo Heinrich Heine, chamaria o Sr. Jeremias de gênio da estupidez burguesa.” (MDI, p. 60)

O utilitarismo evidencia claramente o seu núcleo social pequeno-burguês. No entanto, por trás das “pompas decorativas” com que o encobre, também o anti-capitalismo romântico da decadência tem o pequeno burguês como seu núcleo social, o que Lukács evidencia na decadência de Carlyle no momento em que eclodiram as lutas de 1848. Como crítico romântico da sociedade capitalista, o historiador desmascarou em

suas obras as contradições do progresso capitalista e a mentira de que este servia aos interesses populares, embora tendesse, como Sismondi, a buscar no passado, na nobreza idealizada, a solução das contradições do presente. Com os eventos de 1848, que interpreta como *caos*, prenúncio da total falência da democracia, seu “herói” se desloca da nobreza para os “líderes da indústria”, como “consequência ideológica do pânico provocado em Carlyle pela revolução” (*MDI*, p. 59). Dessa forma, no lugar da idealização do passado conjugada à tentativa honesta de se colocar contra as contradições do desenvolvimento capitalista, encontra-se a apologia da sociedade burguesa. Nisso se evidencia o núcleo pequeno-burguês da degeneração do anti-capitalismo romântico. Lukács conclui:

O conteúdo dessa apologia corresponde já à baixeza mentirosa do apavorado filisteu ordinário, do qual Carlyle distingue-se apenas pelo brilho – agora tornado exterior – do estilo e pelos paradoxos formais. Mas tampouco essa diferença lhe honra. Porque é precisamente através de seu brilho “genial” que este conteúdo pequeno-burguês assume um demagógico poder de sedução. (*MDI*, p. 59)

O núcleo social pequeno-burguês comum a ambas as formas da apologia, direta e indireta, da sociedade capitalista assume a forma científica do ecletismo, a negação das contradições ou, o que é equivalente, a contraposição rígida e superficial de determinações contraditórias da sociedade, sem mediações e sem buscar seus nexos causais. Nesse sentido, o compromisso ideológico com a burguesia obriga seus teóricos a fixarem-se nos elementos imediatamente dados da realidade, muitas vezes opostos, e disporem-nos lado a lado, com ornamentos românticos ou pseudo-científicos, sempre a fim de escaparem-se das relações objetivas que explicam os fenômenos superficiais e conduzem ao desmascaramento do papel reacionário da burguesia nesse período histórico. Ao mesmo tempo, quanto mais vazio, mais esse ecletismo se mascara de “crítico” e “revolucionário” e mais perigoso para as classes trabalhadoras. Nesse sentido, Lukács cita Marx: “A nova época, na qual predomina o gênio, distingue-se da antiga principalmente pelo fato de que o logro imagina ser genial” (*MDI*, p. 59).

Nosso autor insiste que as questões enfrentadas pelos teóricos da decadência burguesa são as mesmas que seus antecessores progressistas enfrentaram, provindas dos problemas suscitados pelo desenvolvimento da forma capitalista de sociedade. Lembremos que o progresso contraditório do capitalismo é apreendido por Hegel como, por exemplo, que é o representante máximo da filosofia da burguesia ascendente, por um lado, a universalização e a individuação humanas e, por outro, ocorrendo sob a forma da degradação filistéia, do prosaísmo. Esse desenvolvimento contraditório é

também a questão que os decadentes pretendem responder, nos vários campos. Mas nas suas respostas reside a diferença: enquanto os ideólogos burgueses clássicos oferecem respostas científicas e sinceras, ainda que limitadas e contraditórias, e não procuram ocultar os conflitos e contradições, os ideólogos da decadência fogem à explicitação da realidade, são acríticos e ecléticos, mantendo-se no nível da imediatividade, e disfarçando sua fuga na roupagem do “cientificismo objetivo” ou da crítica romântica fajuta, já apoiada em subjetivismos e misticismos. O progresso contraditório do capitalismo, problema fundamental que essa forma social apresenta, é assim banalizado ecleticamente pelos teóricos da decadência. Já Marx observa a banalização, a repetição floreada do superficial, quando afirma que o pensamento da decadência consiste num *misto de imediatividade e escolástica*.

O sentido mais significativo que Lukács apreende de Marx nas críticas particulares à decadência que reproduz neste texto é a necessidade apologética de fixar, em suas teorias e representações da realidade, os momentos superficiais isolados da realidade. Nessa fixação, a realidade aparece em sua superficialidade imediata como destino e fatalidade, seja na apologia direta, em que se faz a afirmação dessa fatalidade, seja na apologia indireta, em que o seu retrato se recobre de justificações místicas lamentadas. Observamos ao longo do capítulo que essa apreensão perpassa as análises do nosso autor a respeito da literatura da dissolução. Ali, a imediatividade fixada sob uma forma refinada de exposição é criticada por Lukács como característica de toda literatura da decadência, fundada em princípios da ideologia burguesa do período e tendo como consequência a afirmação, consciente ou não, da fatalidade da degradação.

Lukács procurará mostrar que essa dupla tendência apologética da decadência se acirra conforme se aprofunda a *divisão social do trabalho*, com a progressão capitalista. Vimos na crítica ao naturalismo, em referência particular a Zola, a consequência nefasta desse aprofundamento para o trabalho do escritor. A posição de escritor profissional é um dos fatores que conduzem Zola à posição de observador, cujos efeitos para a sua arte literária já tivemos a oportunidade de expor. Ao tratar do aprofundamento da divisão capitalista do trabalho, nosso autor conduzirá a discussão aos efeitos que ela tem sobre as formas do conhecimento no período posterior a Marx. Procura evidenciar que se trata de um acirramento das tendências nitidamente observadas e criticadas pelo grande revolucionário alemão. Aborda o surgimento da sociologia como ciência autônoma e a autonomização das demais ciências, e alcança a separação de intelecto e sentimentos que constitui a base da falsa dicotomia de racionalismo e irracionalismo.

A divisão social do trabalho se fundamenta na separação de campo e cidade, e se aprofunda pela separação de trabalho material e trabalho espiritual. No desenvolvimento do capitalismo, essa divisão fundamental se acirra vertiginosamente, tanto no âmbito do trabalho material como espiritual. Lukács se volta à subdivisão do trabalho espiritual em vários campos separados, com interesses materiais e espirituais diversos e concorrentes, que criam “subespécies de especialistas”. Referindo uma expressão bem-humorada de Engels, nosso autor diz que, no capitalismo, a divisão do trabalho “também se estende /.../ aos membros das classes dirigentes, cuja ‘especialidade’ consiste em não fazer nada” (*MDI*, p. 63). Ele escreve que a especialização do conhecimento no período da decadência, com a sua subdivisão em inúmeras áreas científicas, foi objeto de “ininterruptas lamentações românticas” pelos teóricos da decadência. No entanto, ao passo que glorificam a universalidade alcançada pelos grandes pensadores burgueses, consideram a especialização necessária e inevitável em seu período histórico. Como é próprio dessa tendência de pensamento, em lugar de indicar as causas sociais da especialização, os seus teóricos, incapazes de entrever seu fundamento na própria contradição capitalista, lamentam o destino inevitável.

O argumento comumente apresentado em favor da inevitabilidade da especialização é a *extensão da ciência moderna*, cuja amplitude impede que um só homem domine “enciclopedicamente todo o campo do saber humano – ou, pelo menos, seus largos setores – sem abandonar o nível científico e cair no diletantismo” (*MDI*, p. 64). Lukács concorda que as tentativas de grandes sínteses levadas a cabo no pós-guerra são de fato diletantes e fundadas em analogias vazias, bem como reconhece que as ciências sociais burguesas se mostraram incapazes de superar a estrita especialização. Contudo, o que explica essa impossibilidade não é a vastidão do saber humano, mas, antes, o modo e a direção do desenvolvimento das ciências sociais burguesas modernas. Conforme o nosso autor, a separação radical das várias áreas científicas, de modo que não mantêm mais nenhum ponto de contato – e “o estudo de uma não serve mais para promover a compreensão da outra” (*MDI*, p. 64) – é precisamente o efeito da sua realização sob a perspectiva ideológica da decadência burguesa.

Lukács propõe um exemplo da especialização causada pela decadência, na figura de Max Weber. Esse célebre pensador era economista, sociólogo, historiador, filósofo e político, conhecedor em todos os campos, pesquisador escrupuloso, mas jamais pode alcançar o verdadeiro universalismo. Para compreendermos as razões disso, cumpre

analisar o estado dessas ciências singulares com que Weber pretendia alcançar um conhecimento universal da história social. Nosso autor parte da nova ciência da época da decadência, a sociologia. Essa especialidade surge como ciência porque os ideólogos burgueses intentavam *estudar as leis sociais separando-as da economia*. A separação das ciências da sociologia e da economia servia perfeitamente aos propósitos apologéticos da burguesia: tratava-se de abordar as relações sociais sem mencionar o problema da luta de classes. Lukács escreve:

Após o surgimento da economia marxista, seria impossível ignorar a luta de classes como fato fundamental do desenvolvimento social, sempre que as relações sociais fossem estudadas a partir da economia. (MDI, p. 65)

Assim, a sociologia emerge como ciência autônoma com o objetivo, explícito ou não, de fugir à determinação fundamental da luta de classes nos estudos das relações sociais, escapar à análise das conexões causais da vida social. Torna-se, portanto, uma “ciência normativa, sem conteúdo histórico e econômico”, e cada vez mais formalista quanto mais avança: “A tendência objetivamente apologética desta orientação não deixa lugar a dúvidas” (MDI, pp. 64-5). Paralelamente, a ciência econômica, a fim de deixar de lado o problema da luta de classes, esquiva-se da análise do processo geral de produção e reprodução e se fixa nos fenômenos superficiais da circulação. Nosso autor compara essa separação das ciências e sua fixação na imediatez com as realizações da época clássica. Nesse período anterior, “havia um esforço no sentido compreender a conexão dos problemas sociais e econômicos”, de modo que a economia e a sociologia apenas se distinguiam metodologicamente *a posteriori*, mas não eram tratadas como campos concretamente apartados. A decadência opera uma separação artificial, rompendo a unidade real e conduzindo, pois, a um falseamento da realidade. A história também sofre uma transformação no mesmo sentido. Enquanto no período clássico a ciência histórica se vincula estreitamente ao desenvolvimento da produção e ao progresso das formações sociais, a decadência a limita à exposição da “unicidade” do decurso histórico, sem vínculo com as leis econômicas e sociais que determinam a evolução e que explicitam as contradições fundadas nas lutas de classe. O mesmo objetivo claramente apologético se evidencia aqui: escapar-se à descoberta marxiana da história como a história das lutas de classes.

A aceitação das ciências artificialmente apartadas é o que impossibilita a Weber alcançar o universalismo social e compreender as reais conexões do desenvolvimento histórico-social. De acordo com Lukács, Weber realizou uma *síntese acrítica* das

ciências assim separadas. A aceitação das ciências tal como divididas e compreendidas pela decadência é reforçada pelo fato de Weber ser também filósofo e seguidor do neo-kantismo. A concepção de que o intelecto humano possui uma “estrutura eterna” sanciona o *isolamento metodológico* das ciências. Além disso, a filosofia neo-kantiana ensina a ausência fundamental de relação entre pensamento e ação, teoria e prática. Em Weber, de um lado, a teoria propõe o completo relativismo, o ecletismo, a igualdade formal de todos os fenômenos sociais, a equivalência de todas as formas históricas, e a conseguinte suspensão de juízo teórico quanto aos fenômenos da sociedade e da história. De outro lado, a ação substancial, ética, é alienada do processo cognitivo e decorre de uma *decisão mística do livre arbítrio*. Vale citar a passagem de Weber que Lukács transcreve para evidenciar a conjunção de relativismo no conhecimento e misticismo na ação, e a separação radical e artificial de teoria e prática:

“Aqui (isto é, na decisão que leva à ação – G. L.) entram em choque deuses diversos, e entram em choque eternamente. É como no mundo antigo, não ainda desencantado de todos os seus deuses e demônios, mas de um modo diverso: assim como o grego oferecia sacrifícios, ora a Afrodite, ora a Apolo e, sobretudo, aos deuses de sua cidade, assim ocorre ainda hoje, depois daquela atitude ter sido despojada de sua mística – mas intimamente verdadeira – plasticidade. Acima desses deuses e de seus conflitos impera o destino, mas de modo algum a ‘ciência’”. (MDI, p. 66)

Vemos que Weber jamais poderia chegar a um verdadeiro universalismo. Esse exemplo demonstra o sentido da transformação que a subordinação acrítica à divisão capitalista do trabalho imprime nas ciências sociais: a fixação nos múltiplos momentos superficiais da realidade, a subordinação ao isolamento aparente dos momentos superficiais da vida capitalista, descritos de maneira formalista, apartados uns dos outros e de suas conexões fundantes, que conduz à cisão de teoria e prática. É certo que o pensamento clássico da burguesia não poderia, como nosso autor demonstra, alcançar a conexão orgânica de teoria e prática que a obra de Marx traz à luz. Contudo, essa limitação estava fundada numa restrição histórica objetiva. O pensamento da decadência, que Weber ilustra a despeito de sua honestidade subjetiva, tem como característica a negligência das descobertas de Marx e o aprofundamento dos limites presentes já no pensamento clássico, mas que o posterior desenvolvimento histórico já não justifica – e explica apenas no sentido da subordinação à apologética da decadência burguesa.

O caráter apologético dessa incapacidade se explicita na posição de Weber em face do socialismo. Embora subjetivamente honesto e escrupuloso, Weber “refuta” a economia socialista, com o argumento de que o “direito aos proventos integrais do

trabalho' é uma utopia irrealizável". Com isso, rebaixa-se "ao nível dos refutadores profissionais de Marx, ao nível dos pequeno-burgueses apavorados pelo 'igualitarismo' socialista". Esse exemplo evidencia que a *divisão capitalista do trabalho deforma a alma de um indivíduo singular*, transformando "num filisteu limitado um homem que, tanto intelectual como moralmente, está muito acima da média" (*MDI*, p. 67). A divisão capitalista do trabalho, portanto, não apenas imprime a sua forma nas divisões e subdivisões das ciências naturais e sociais, que sustentam e são sustentadas pela consciência burguesa de decadência, aniquilando a sua possibilidade de adentrar a objetividade das coisas – como as críticas de Marx à economia vulgar e à filosofia utilitarista evidenciam de maneira inequívoca, e as análises de Lukács vêm complementar; ela também se imprime na subjetividade dos indivíduos.

Lukács adentra o tema da fragmentação subjetiva pela divisão do trabalho sob o capitalismo retomando, antes de mais nada, o seu fundamento objetivo na produção social e apropriação privada, que já referimos anteriormente. A produção social é cada vez mais universalizada quanto mais o capitalismo faz avançar as forças produtivas. Com efeito, as atividades profissionais no interior de um ramo e os vários ramos se vinculam e constituem cada vez mais uma totalidade intrinsecamente interdependente. Contudo, pela contradição central dessa forma social, a apropriação do produto social não é social, mas privada. É o fato da apropriação privada que engendra a aparência de que as atividades especializadas realizadas pelos indivíduos são autônomas com relação ao processo conjunto. E essa aparência é fixada pela ciência da decadência como o "destino eterno dos homens", justamente porque não é capaz de compreender o caráter *contraditório* do processo geral.

Não só a ciência da decadência, mas os indivíduos mesmos assumem subjetivamente essa aparência como dado eterno. Como vimos, o núcleo social da decadência ideológica é o pequeno-burguês; por essa razão, também a fragmentação individual da qual ela parte e que congela sob formas diversas é a fragmentação do burguês médio, a sua postura com relação ao esvaziamento da atividade social e a reclusão no ambiente privado. Lukács toma os efeitos da divisão do trabalho na vida do burguês médio:

Ao burguês médio, sua atividade profissional parece ser uma pequena engrenagem num enorme maquinário de cujo funcionamento geral ele não pode ter a mínima idéia. (*MDI*, p. 67)

Sua própria atividade perde para ele o caráter de atividade social e, por conseguinte, esse gigantesco maquinário, a sociedade como um todo, adquire a aparência de algo que lhe é alheio, incompreensível e o oprime de fora como um poder objetivo, inanimado e fatal, insuperável. Nosso autor salienta que esse sentido está presente mesmo na negação anarquista da sociabilidade implícita na atividade e na vida dos indivíduos. Aqui, a mesma separação entre sociabilidade e vida individual se mantém, mas essa última visão lhe acrescenta “uma orgulhosa fundamentação pseudo-filosófica”. Lukács afirma:

Em ambos os casos, a sociedade aparece como um místico e obscuro poder, cuja objetividade fatalista e desumanizada se contrapõe, ameaçadora e incompreendida, ao indivíduo. (MDI, p. 68)

Uma vez que o pequeno-burguês não compreende a contradição entre produção social e apropriação privada própria da sociedade de classes, bem como não entende a sua atividade como produtora da sociabilidade, esta toma a forma mística de uma fatalidade. Essa argumentação reproduz diversos aspectos que nosso autor já desenvolvera ao explicar a dissolução do realismo no naturalismo. Vimos como a incompreensão da atividade individual como produtora da forma social conduz à compreensão fatalista desta forma, e como a literatura realista tem em seu cerne o desvendamento do mundo como produto da ação humana.

Mas essa concepção acarreta também a oposição entre vida social e vida privada, e a idéia de que a vida privada se desenrola fora da sociabilidade. Fora da ameaça social externa, a esfera privada tem para o pequeno-burguês a aparência agigantada de uma esfera de “liberdade”, em que pode dar vazão aos seus instintos reprimidos. Lukács escreve:

Esse esvaziamento da atividade social tem sobre o indivíduo o necessário efeito ideológico de que sua vida privada se desenvolve – aparentemente – fora dessa sociedade mitificada. *My house is my castle*: eis a forma assumida pela vida de todo filisteu capitalista. O “pobre homem”, humilhado e ao mesmo tempo ambicioso em sua atividade profissional, desfoga em sua casa todos os seus instintos de domínio reprimidos e pervertidos. (MDI, p. 68)

Ora, Lukács argumenta que, evidentemente, a deformação ideológica do vínculo da vida individual com a sociabilidade não pode rompê-lo na realidade. Assim, as várias relações que se estabelecem na vida individual são formas sociais objetivas da existência humana, isoladas apenas na consciência pequeno-burguesa: “Amor, matrimônio, família são categorias sociais objetivas, ‘formas’ ou ‘determinações existenciais’ da vida humana”. Lembremos que, nas argumentações de Lukács que expusemos acima, a literatura realista é capaz de desvendar, tomando o material da vida

privada e enfocando o destino individual, as forças causais que movem a sociedade em determinado período histórico, precisamente pela representação da ação; aqui, nosso autor defende que a ideologia de decadência passa ao largo desse nexos – entre a vida individual, ativa, e o processo histórico de produção e reprodução da vida humana; tal como indicou na crítica ao naturalismo, nosso autor afirma que a incompreensão do caráter social daquelas formas da vida humana, “a imagem distorcida destas formas na alma do filisteu”, “reproduz novamente o falso contraste entre *objetividade morta e subjetividade vazia*” (MDI, p. 68, grifo nosso). Esse é o contraste entre o “destino” fetichizado e mistificado da sociabilidade “exterior” e a “pura interioridade”, derivada da vida sentimental do filisteu incapaz de se exteriorizar em ações. Esse é o modo como o filisteu sente e expressa ideologicamente as contradições da vida capitalista – a limitação individual engendrada pelo antagonismo entre produção social e apropriação privada.

Esse falso contraste se reflete em termos ideológicos na falsa oposição de *racionalismo e irracionalismo*, “em moda nas concepções do mundo destas últimas décadas”. Lukács escreve que a incapacidade de o pensamento burguês superar essa falsa oposição provém do fato de que a divisão capitalista do trabalho tem consequências efetivas e profundamente gravadas na vida dos indivíduos que estão submetidos a ela. Acentua que quando Marx analisa a subordinação do homem à divisão capitalista do trabalho ele “sublinha precisamente o caráter estreito e animalesco desta subordinação”. Com efeito, ao se referir à divisão fundamental entre cidade e campo, Lukács cita uma passagem de Marx em que lemos que essa separação é

“a expressão mais brutal da subsunção do indivíduo /.../ a uma atividade prefixada e imposta: uma subsunção que faz do primeiro um *mesquinho animal urbano* e do segundo um *mesquinho animal rural*” (MDI, p. 62, grifos de G.L.)

Os efeitos da divisão capitalista do trabalho se imprimem nas almas dos indivíduos de uma maneira cada vez mais devastadora quanto mais se aprofunda a divisão, e sempre no sentido da bestialização. No irracionalismo, essa bestialização toma a forma da asserção direta: consiste na justificação floreada da subsunção aos instintos animais, que “os ideólogos de hoje enfeitam com as mais sedutoras cores, evocando as ‘profundidades abissais’” (MDI, p. 69). O racionalismo e o irracionalismo são formas da apologia direta e indireta. Assim, Lukács distingue:

O racionalismo é uma direta capitulação, covarde e vergonhosa, diante das necessidades objetivas da sociedade capitalista. O irracionalismo é um protesto contra elas, mas igualmente impotente e vergonhoso, igualmente vazio e pobre de pensamento. (MDI, p. 69)

Lukács procura argumentar que o irracionalismo, na medida em que “fixa esta vacuidade da alma humana de qualquer conteúdo social”, tanto no que respeita aos sentimentos quanto ao intelecto, se constitui como expressão direta e capitulação diante da barbarização cada vez mais intensa da vida sentimental do homem, engendrada pela divisão capitalista do trabalho. No entanto, conforme o nosso autor, não apenas o irracionalismo expressa a barbarização como também, na medida em que fixa a imagem da barbárie, tanto na filosofia como na literatura, acaba por intensificá-la na alma dos estudiosos e leitores que se voltam acriticamente a essas produções. O que nosso autor defende aqui é que toda literatura e toda filosofia colaboram para conformar a subjetividade dos indivíduos leitores tanto no âmbito intelectual como na vida sentimental. A concepção de mundo irracionalista influencia os indivíduos no sentido de corroborar e aprofundar a degradação subjetiva que o capitalismo estabelecido já se encarrega de promover – pela subordinação à divisão capitalista do trabalho – e que a sua fase imperialista se encarrega de acirrar. Lukács escreve:

Paralelamente à decadência do capitalismo e à agudização das lutas de classe em decorrência de sua crise, o irracionalismo apela – sempre mais intensamente – aos piores instintos humanos, às reservas de animalidade de bestialidade que necessariamente se acumulam no homem em regime capitalista. (*MDI*, p. 69)

Nesse sentido, nosso autor argumenta que a filosofia e a literatura fundadas no irracionalismo promovem objetivamente a bestialização dos indivíduos. Por essa razão, ele relaciona a rapidez e a facilidade com que a demagogia fascista se difundiu nas massas pequeno-burguesas. As “fórmulas demagógicas do fascismo, invocadoras do ‘sangue e do solo’”, encontram um terreno subjetivo para a sua aceitação e impregnação também porque a literatura e a filosofia do irracionalismo acabaram por cultivar, na subjetividade dos indivíduos, os instintos bestiais que se encontram na base dos apelos fascistas. Não se trata, evidentemente, de um objetivo consciente e preconcebido dos escritores que sucumbem a essa tendência de pensamento. Mas isso não altera o fato objetivo da sua influência deformadora. Lukács afirma:

Se as mentirosas fórmulas demagógicas do fascismo, invocadoras do “sangue e do solo”, puderam encontrar uma tão rápida difusão nas massas pequeno-burguesas seduzidas pelo fascismo, é grande a responsabilidade que recai objetivamente sobre a filosofia e a literatura da decadência, que evocam esses instintos nos leitores e contribuem de fato para os cultivar, se bem que, na maioria dos casos, não pensassem sequer longinquamente nas aplicações práticas que deles faria o fascismo, e inclusive – muito frequentemente – chegassem mesmo a rechaçar-las com indignação. (*MDI*, p. 69)

Nosso autor retoma Marx para afirmar que, segundo o grande revolucionário alemão, o caráter animalesco e bestial da subordinação à divisão capitalista do trabalho “se

reproduz em todo homem que não se rebela, *de um modo real e concreto* [e não pelo protesto romântico que caracteriza a apologia indireta do capital] contra essas formas sociais” (MDI, p. 69, grifo nosso).

A difusão da concepção irracionalista do mundo e a sua influência na subjetividade individual também se relaciona com o fato de que a bestialidade vem conjugada a um refinamento. Nosso autor oferece um exemplo aterrador da deformação da subjetividade de um escritor que se reflete diretamente na sua criação literária. Aqui, ele enfoca essa conjunção de “individualidade refinada e bestialidade desencadeada” presente na produção literária de “um dos mais sensíveis e delicados poetas do passado mais próximo: Rainer Maria Rilke” (MDI, p. 70). Antes de mais nada, nosso autor ressalta que um dos traços centrais da “fisionomia humana e poética” de Rilke é a sensibilidade e a indignação diante da brutalidade da vida capitalista. Em virtude desse “espanto”, Lukács afirma que ele propõe como postura do poeta diante da realidade bestial o afastamento do mundo e a solidão:

Numa carta, ele propõe, como modelo da atitude do poeta em face da realidade, o comportamento das crianças, que se retraem num canto solitário e abandonado diante da agitação insensata dos adultos. (MDI, p. 70)

Vemos aqui que a posição de Rilke diante da realidade não é de enfrentamento, mas de isolamento. Vale repetir que, segundo Marx, a bestialidade própria da vida no capitalismo se insere na subjetividade de todos os homens que não se rebelam contra ela *de modo real e concreto*. A postura de indignação e isolamento, conquanto contrária à bestialidade, não é suficiente para impedir essa deformação subjetiva, embora não isenta de contradições. Antes de mais nada, Lukács ressalta que as poesias de Rilke “expressam esse sentimento de solidão com um fascinante poderio no que toca à linguagem poética”.

Contudo, nosso autor procede a um exame mais fino de uma passagem do *Livro das imagens*, em que a barbaridade é expressa com a mais refinada delicadeza, justamente no que tange à linguagem poética, e sob o sentimento de uma melancolia solitária. Neste livro,

Rilke delineia a figura de Carlos XII, rei da Suécia, como personificação lendária de uma similar melancolia solitária em meio ao estrépito de uma vida guerreira. Solitário, o rei aureolado pela lenda transcorre sua juventude: solitário e cheio de tristeza; solitário cavalga em meio à feroz batalha e, tão-somente quando ela termina, brilha em seus olhos um pouco de calor. (MDI, p. 70)

Lukács reproduz uma passagem dessa poesia que apresenta um dos vários momentos líricos da vida do herói, para o qual o poeta “invoca a nossa simpatia” e que tem sempre como cerne “um estado de melancolia solitária”:

E quando a tristeza lhe envolvia,
abrandava uma jovem,
buscando saber quem lhe dera a aliança
e a quem ela dera a sua.
E eis seu noivo
perseguido e dilacerado por cem cães.¹³⁹

A bestialidade da ação do herói, que ele realiza em meio e em virtude de sua solitária melancolia, é chocante. Aqui vemos com clareza a explicitação de uma ação desmentir a delicadeza da alma, que é precisamente o aspecto central que o autor pretende ressaltar e ao qual “invoca a nossa simpatia”. Mas é justamente o enfoque unilateral na sensibilidade da alma que distingue essa função da ação na literatura realista e na poesia de Rilke: o poeta passa ao largo do ato bárbaro do seu herói, como se ele não tivesse a menor influência na constituição subjetiva do personagem. É como se a sua alma não sofresse o efeito da ação animalesca, como se a sua interioridade em nada se alterasse por seu ato tão ou mais bestial do que toda a bestialidade que encontra na realidade e que, conforme o autor faz crer, lhe imprime na alma uma profunda e solitária melancolia. O fato de o poeta expor diretamente a barbárie sem pretender denunciá-la *como* barbárie, sem sequer se dar conta dela, mas, ao contrário, elevando ainda a sensibilidade interior do herói, evidencia-se pela linguagem refinada, melancólica, sensível, delicada com que trata de atos de crua brutalidade. E explicita ainda que o próprio poeta, não obstante a sensibilidade refinada de sua linguagem poética, é na verdade insensível à selvageria.

Mas a linguagem de Lukács é franca e inequívoca, e traz à tona com nitidez o vínculo que o irracionalismo acarreta entre o vazio refinamento de Rilke e a animalidade fascista. Vale reproduzir os termos insubstituíveis do revolucionário húngaro:

Este achado poderia ser de Goering¹⁴⁰, mas a ninguém viria à mente atribuir ao gordo marechal uma encantadora melancolia à Rilke. O que mais choca nesta poesia não é o ato de bestial selvageria, mas o fato de que Rilke – arrastado pela sua profunda simpatia para com a melancolia solitária e a sutil psicologia de seu herói – descambe inadvertidamente nesta bestialidade e *nem sequer se lembre de falar bestialmente de atos bestiais*. Para ele, trata-se de *um episódio inserido no estilizado tapete de episódios vitais que passam ao largo da alma do lendário herói sem tocá-la, e sem tocar*

¹³⁹ *Und wenn ihn Trauer überkam, / So machte er ein Mädchen zahm / Und forschte, wessen Ring sie nahm, / Und wem sie bot – / Und: hetze ihm Bräutigam / Mit hundert Hundem tot.*

¹⁴⁰ Marechal do Terceiro Reich, segundo homem na hierarquia de Hitler.

tampouco o poeta. Real, para Rilke, é tão-somente a disposição melancólica de seu herói. (MDI, p. 71, grifos nossos)

De acordo com o nosso autor, é precisamente o culto irracionalista do refinamento vazio que torna o sensível Rilke insensível ao fato de que essa bestialidade não pode ser própria do humano. O fundamento objetivo dessa insensibilidade se encontra na subordinação à divisão do trabalho e no decorrente sentimento pequeno burguês de que a vida privada é o ambiente em que ele pode “desafogar os seus instintos de domínio reprimidos e pervertidos”. Este é o núcleo social do irracionalismo e sua necessária bestialidade que brota em meio ao refinamento vazio. Lukács ressalta, contudo, que embora o sentimento de vida do pequeno-burguês seja o mesmo expresso aqui por Rilke, há

a diferença de que uma boa parte dos filisteus médios é, em momentos similares, humanamente superior a Rilke, já que desponta neles o pressentimento de que esta bestialidade, no fundo, não é conciliável com o verdadeiro modo de ser dos homens. (MDI, p. 71)

Essa tendência ideológica da decadência, que encontra fundamento nas deformações subjetivas impostas pela divisão capitalista do trabalho, é, por isso mesmo, uma tendência necessária e geral da classe burguesa. No entanto, Lukács parte para explicitar que não se trata de uma exigência fatalista, uma lei universal da qual não é possível escapar. Isso porque o vínculo entre indivíduo e classe não é estanque, mas sim contraditório e dialético na medida em que reflete a contraditoriedade e a dialética da realidade. Nesse sentido, é possível superar individualmente as restrições de consciência que a própria classe impõe. Mas tampouco existem condições para que os indivíduos de uma classe superem os limites da sua classe em massa, a menos que esses limites alcancem um termo objetivo. Uma vez que as determinações da consciência de decadência são objetivas, supor uma superação massiva dessa consciência sem alteração da realidade consistiria num idealismo infundado. Os indivíduos da classe burguesa podem superar “acidentalmente” a ideologia da sua classe na medida em que não estão presos à classe, mas sim diante da realidade como um todo. E, no conjunto da realidade, existe objetivamente a possibilidade de superação dos limites burgueses pelo próprio caráter contraditório: como Lukács afirmou em “Narrar ou descrever?”, “Antes de mais nada, convém lembrar que na sociedade burguesa vive também o proletariado”. Nesse sentido, ele escreve em *MDI*:

Na realidade, o desenvolvimento social é uma unidade de contradições, viva e dinâmica, é a ininterrupta produção e reprodução destas contradições. Acrescente-se a isto que todo ideólogo, não importa de que classe provenha, somente está hermética e solipsisticamente aprisionado no ser e na consciência de sua classe para a sociologia

vulgar; na realidade, porém, está sempre em face da sociedade como um todo. (MDI, p. 72)

Isso quer dizer que a consciência de um indivíduo e a consciência geral de sua classe mantêm uma relação complexa, contraditória e multifacetada, que explica a possibilidade de rompimento integral ou parcial dos escritores burgueses com relação aos limites de sua classe.

A fim de discutir as possibilidades da consciência dos indivíduos da classe burguesa, Lukács cita mais uma vez aqui a passagem de *A sagrada família* que reproduziu nos outros dois textos principais que abordamos neste capítulo, “O romance como epopéia burguesa” e “Narrar ou descrever?”. Apenas para lembrar, nessa passagem Marx define que a burguesia e o proletariado “encarnam a mesma auto-alienação humana”; mas a burguesia vê na alienação a sua potência e para ela alienação assume “*a aparência de uma existência humana*”, enquanto o proletariado percebe toda a sua impotência na alienação e toda a dimensão *inumana* da sua existência alienada. Vimos que nos textos anteriores, a passagem de Marx serve à explicitação da natureza diversa da revolta no interior das duas classes, e à acentuação de que a revolta da perspectiva proletária se dirige diretamente contra as condições *concretas* da inumanidade. Contudo, observamos também, pela crítica aos romances soviéticos, bem como a toda arte de tendência, que essa revolta não emerge, em sua expressão *artística*, diretamente da posição *política ou ideológica* de adesão ao socialismo. Ao contrário, escritores socialistas muitas vezes não alcançam a expressão concreta da revolta. No texto presente, Lukács se serve da passagem de Marx para enfatizar a contradição que os indivíduos no interior da classe burguesa enfrentam. Veremos que também nestes a possibilidade do realismo depende da expressão concreta da revolta, e depende cada vez mais de um posicionamento ideológico correto em face da realidade – e por isso, depende de um rompimento cada vez mais radical com a perspectiva da classe. Contudo, esse rompimento não precisa alcançar a adesão teórica e prática ao socialismo, nem tampouco essa adesão é em si mesma suficiente. Vejamos como nosso autor examina o complexo conjunto de determinações que constituem as condições de “triunfo do realismo” na época da decadência burguesa. Ele inicia afirmando que importa para a discussão presente apreender não apenas a diferença das condições da alienação entre as classes burguesa e proletária, mas também as contradições que emergem no interior de cada uma das classes no que respeita à revolta contra a alienação. E escreve:

A burguesia possui tão-somente a aparência de uma existência humana. Entre aparência e realidade, portanto, deve surgir em cada indivíduo da classe burguesa uma viva contradição; depende, então, em grande parte, do próprio indivíduo se ele deixará que essa contradição adormeça, por efeito de narcóticos ideológicos que sua classe continuamente lhe ministra, ou se ela permanecerá viva nele e o conduzirá a romper inteira, ou pelo menos parcialmente, os véus enganadores da ideologia burguesa. Na esmagadora maioria dos casos, naturalmente, será a consciência burguesa de classe que levará a melhor. Aqui também seu predomínio não é automático, não é isento de contrastes, não se afirma sempre sem luta. (MDI, pp. 72-3)

Lukács afirma aqui que o fato de a existência burguesa ser apenas aparentemente uma existência humana, mas, em verdade, padecer da auto-alienação que é própria da vida sob o capitalismo; e o fato de que os indivíduos de uma classe estão sempre diante da sociedade como um todo e, portanto, a relação do indivíduo com a classe não é estanque, mas dialética, abrem a possibilidade de que os indivíduos burgueses rompam integral ou parcialmente com a ideologia da sua classe. Embora a tendência necessária seja a subordinação da maioria dos indivíduos à consciência burguesa, ela não é automática e não se realiza sem contradições; e as diversas contradições enfrentadas podem conduzir certos indivíduos a romperem, parcial ou totalmente, com a sua classe. É certo que a condição sócio-histórica desempenha aqui um papel central: os momentos de retração do movimento revolucionário e de decadência geral tendem a obstaculizar essa ruptura, mesmo parcial. A revolta da classe burguesa tende a ser apenas aparente e a se desviar para as várias formas da apologia indireta do capital. Lukács escreve:

Na própria vida, essas rebeliões parciais dos indivíduos ocorrem ininterruptamente e em vasta escala, mas necessita-se de uma grande *força intelectual e moral* – notadamente numa situação de decadência generalizada, para operar uma verdadeira ruptura, para desmascarar verdadeiramente como aparência a aparência da existência humana. (MDI, p. 73, grifo nosso)

Nessas condições desfavoráveis, existe uma porta, individual, de saída da decadência. Nosso autor afirma sobre as condições de superação individual da ideologia de decadência no interior da classe burguesa:

Na própria vida, essas rebeliões parciais dos indivíduos ocorrem ininterruptamente e em vasta escala, mas necessita-se de uma grande *força intelectual e moral* – notadamente numa situação de decadência generalizada, para operar uma verdadeira ruptura, para desmascarar verdadeiramente como aparência a aparência da existência humana. (MDI, p. 73, grifo nosso)

Lukács suscita, pois, a questão das possibilidades de consciência dos indivíduos burgueses no período de declínio.¹⁴¹ Numa apresentação esquemática, Lukács afirma

¹⁴¹ É curioso que, aqui, nosso autor insista na necessidade de uma firmeza *moral*. Lembremos o significado que Lukács atribuiu à moral em textos anteriores, quando define que a literatura de tendência, na medida em que não extrai a sua “tendência” das relações concretas dos homens figurados, acaba por transformar essa tendência numa idéia moral inserida de fora. Uma discussão séria sobre esse tema requer o estudo de outros materiais e ultrapassa os limites do nosso trabalho. Mas referiremos adiante essa

quatro possibilidades: o indivíduo pode capitular simplesmente à decadência apologética, seja pelas “formas diretas ou indiretas, aristocráticas ou triviais”. Pode romper integralmente com a sua classe, o que se torna possível aos indivíduos “intelectual e moralmente superiores” da classe: “Este fenômeno, como o *Manifesto Comunista* já havia previsto, torna-se um fato social importante em épocas de crise revolucionária”. O indivíduo pode ainda decair de uma postura honesta à capitulação vergonhosa à medida que as lutas de classes se acirram, e ele “não tem mais condições de enfrentar, nem intelectual nem moralmente” as contradições do desenvolvimento social: Lukács retoma o exemplo de Marx, Carlyle, e, em sua época, suscita o exemplo de Gerhard Hauptmann. Outra possibilidade sugerida pelo nosso autor é mais complexa: trata-se, em primeiro lugar, dos ideólogos honestos que “vivem intensamente as grandes contradições da época”, de modo que entram em conflito com a ideologia da sua classe, e alcançam apreender e expressar as consequências dessas contradições de maneira corajosa, sem hesitar. Mas esse conflito que pode “em determinados casos, permanecer por muito tempo inconsciente e latente”, não necessariamente conduz a uma adesão consciente à perspectiva do proletariado:

O significado da situação aqui criada depende da intensidade com a qual o indivíduo em questão vive e medita sobre as contradições da época, bem como de suas possibilidades – tanto interiores como exteriores – de prosseguir por esta estrada, conseqüentemente, até as últimas instâncias. (*MDI*, p. 74)

Lukács conclui: “Trata-se, portanto, em larga medida, de um problema intelectual e moral”.¹⁴² Desse último caso nosso autor procurará extrair as suas considerações sobre

questão, também em nota, apenas a fim de indicar um possível sentido da “moral” que podemos extrair do texto, que por certo nada tem a ver com o significado que Lukács lhe atribui nos textos da *Linkskurve*.

¹⁴² Aqui podemos aventar o exemplo privilegiadíssimo do próprio Lukács, cuja trajetória constitui um caso singular que ilustra diversos aspectos da superação da ideologia burguesa – no seu caso, um rompimento radical. Em primeiro lugar, é preciso reconhecer que a sua posição na juventude e a sua produção teórica até 1917 fazem transparecer uma honestidade intelectual: como ele mesmo afirma, sempre manteve, desde a infância, um ódio e uma aversão profundos pelo capitalismo. Ainda com o arcabouço teórico burguês, procurou se aproximar de uma crítica ao prosaísmo e à degradação da época capitalista moderna, que a preservação da perspectiva burguesa por fim o levou a abraçar o anticapitalismo romântico e a se utilizar da “primeira teoria da decadência”, a ironia do romantismo alemão. A revolução de 1917 lhe propiciou as condições para abraçar o movimento proletário e a perspectiva socialista. Mas isto por si só não foi suficiente para superar, de imediato, os preconceitos burgueses: sua obra teórica subsequente preservava o idealismo e o hegelianismo sob diversas formas, entre elas a do ultra-esquerdismo. Apenas após dez anos de inserção prática no movimento revolucionário (lembramos da importância do enfrentamento de problemas concretos na Hungria) e do estudo da obra de Marx, bem como o estopim da descoberta de um texto *novo*, ainda desconhecido, de Marx, puderam conduzi-lo a uma nova compreensão do ser social, agora a partir da autêntica perspectiva proletária (marxiana), e *somente aí* ele pôde realmente “passar de uma classe social a outra”. (E vemos, assim, como a sua “viragem ontológica”, para usar o termo de Vedda, e a passagem de uma classe a outra designam um mesmo fenômeno da trajetória de Lukács.)

as possibilidades da literatura realista, pelos escritores burgueses, ainda sem um rompimento radical e consciente com a sua classe.

A fim de debater essas possibilidades, suscita questões sobre a própria natureza artística, isto é, enfoca as determinações do próprio objeto. Ele escreve: “as próprias possibilidades oferecidas pelos singulares campos de atividade ideológica são, a este respeito, muito diversas entre si” (*MDI*, p. 74). Na concepção do nosso autor, o conteúdo objetivo define a forma de sua apreensão e exposição, que é distinta não apenas nos diversos campos científicos, como também nas diversas formas de apropriação subjetiva – a ciência, a filosofia, a arte. Assim, ele explicita as diferenças de possibilidades de objetividade, de apreensão concreta do objeto, nos vários campos específicos da atividade ideal no período da decadência. As particularidades dos diversos campos são apresentadas aqui em geral, e Lukács prosseguirá com a explicitação da relação entre essas condições particulares e aquelas possibilidades que se abrem aos indivíduos burgueses.

As ciências sociais constituem o campo mais desfavorável à apreensão objetiva nessa fase do capitalismo. Isso porque a compreensão das reais contradições da vida torna inevitável uma ruptura imediata e radical com a classe burguesa:

A aberta adesão ao materialismo filosófico; o reconhecimento da teoria da mais-valia, com todas as suas implicações, em economia; uma concepção da história que veja na luta de classes a força motriz do desenvolvimento e no capitalismo uma forma social transitória etc.; tudo isto conduz a uma ruptura imediata e radical com a burguesia. (*MDI*, p. 74)

Ou seja, a apreensão concreta da realidade humana, no campo das ciências sociais, pressupõe ou acarreta uma ruptura radical com a consciência burguesa. Sem esse rompimento, com base nas tradições apologéticas, o trabalho dos teóricos das ciências sociais se restringe à coleta de novos materiais e a uma originalidade apenas restrita ao modo da apresentação do pensamento. Mas é esse o destino da maioria dos teóricos, mesmo os melhores da classe, diante da força da decadência que a divisão social do trabalho vem corroborar:

Dado que a seleção ocorre aqui de acordo com um princípio moral extraordinariamente rigoroso, não é de surpreender que mesmo os melhores representantes da ideologia burguesa capitulem diante das diversas tradições apologéticas. (*MDI*, pp. 74-5)¹⁴³

No campo das ciências naturais, as possibilidades são diversas. Em primeiro lugar, a burguesia tem necessidade de desenvolvimento da técnica, o que leva à necessidade do desenvolvimento das ciências naturais. Por essa razão, mesmo no

¹⁴³ Novamente, aqui, vemos a ênfase de Lukács num princípio *moral*.

período da decadência burguesa e sem rompimento com as ideologias dessa classe, as ciências naturais contaram com um amplo escopo para a sua realização, ao menos em seu sentido *puro*. Entretanto, uma vez que a natureza suscita problemas verdadeiramente dialéticos, as descobertas importantes e as teorias científicas que as expressam pressionam contra a concepção mecanicista e mística do mundo. Assim, o impedimento que a ideologia decadente impõe ao desenvolvimento das ciências da natureza recai precisamente sobre as generalizações das teorias científicas em concepções filosóficas que explicitariam as conseqüências materialistas e dialéticas das descobertas científicas. Conforme Lukács,

O terrorismo filosófico da burguesia atual intimida o materialismo espontâneo de importantes cientistas e os obriga a meditar e a expressar as conseqüências materialistas de suas descobertas apenas de um modo vacilante, hesitante, diplomático. (*MDI*, p. 75)

Paralelamente, os problemas dialéticos suscitados pelas pesquisas naturais são conduzidos, *pelo predomínio da filosofia decadente*, a soluções relativistas e idealistas, o que, conforme Lukács, Lênin expôs exaustivamente em *Materialismo e Empiriocriticismo*. Dessa maneira, as generalizações filosóficas que esclareceriam os conceitos e métodos fundamentais das ciências, espontaneamente materialistas já que constituem uma apreensão justa da objetividade, perdem-se com a predominância ideológica da decadência burguesa.

As conseqüências do contexto ideológico desse período sobre a ciência natural contrastam nitidamente com a relação que o pensamento burguês progressista estabelecia entre ciência da natureza e filosofia.

Basta recordar, como contraste, o período anterior à decadência: era um período no qual, de Nicolau de Cusa a Hegel, de Galileu aos cientistas da primeira metade do século XIX, filosofia e ciências naturais fecundavam-se mutuamente de uma maneira incessante. (*MDI*, p. 75)

Os cientistas faziam grandes generalizações filosóficas e os filósofos encorajavam o desenvolvimento das ciências naturais e da matemática, em decorrência direta de suas análises. Ao lado disso, nosso autor aponta nesse período que

no período de ascensão, as grandes descobertas científicas – de Copérnico a Darwin – foram importantes momentos de transformação revolucionária da consciência das massas. (*MDI*, p. 676)

No período da decadência, ao contrário, as descobertas científicas chegam às massas por meio do “filtro da filosofia reacionária”, deformadas no sentido relativista e idealista, que se evidenciam, por exemplo, na luta contra o princípio de causalidade, substituído pela probabilidade estatística, e no “desaparecimento” da matéria. De acordo com

Lukács, “tudo isso é utilizado em larga escala visando a difundir um relativismo niilista e um misticismo obscurantista”, em oposição à tendência espontânea do desenvolvimento das ciências naturais. Assim, também nas ciências naturais o pensamento burguês tende a fixar-se na imediatez e, quando realiza alguma generalização, tende a distorcer a realidade no sentido do relativismo e do misticismo filosófico.

Nessa argumentação, observamos a vinculação orgânica entre reflexo consciente da objetividade e perspectiva de classe (partidarismo) e, portanto, a ligação direta de teoria e prática, que só pode ser deixada de lado no reflexo distorcido que a ideologia decadente promove. Na arte, contudo, a relação entre reflexo da realidade e tomada de posição se define de uma maneira diferente. Pelo caráter particular da apreensão e configuração *artística* da realidade, a influência da decadência se dá de um modo diverso: a arte e literatura ocupam uma posição particular e privilegiada com relação à filosofia e às ciências sociais no período da decadência burguesa. Não significa absolutamente que a predominância da ideologia apologética seja propícia ao desenvolvimento da literatura – tal como em todos os campos da produção espiritual, também sobre a escrita artística ela tem um efeito negativo. Entretanto, a diferença reside no fato de que a apreensão e configuração artísticas da realidade não requerem como condição e não conduzem necessariamente à ruptura radical com a classe burguesa e a adesão à perspectiva proletária, exigência fundamental para a apreensão científica da sociabilidade. A apreensão artística autêntica e sincera é possível sem essa ruptura. Essa possibilidade existe, antes de mais nada, em virtude da peculiaridade do reflexo artístico. Lukács define como se segue o caráter particular da configuração artística:

A literatura é, do ponto de vista imediato, a representação de homens singulares e de vivências singulares, que se devem referir às relações sociais da época apenas em última instância, e tampouco devem revelar necessariamente uma conexão direta com o contraste entre burguesia e proletariado. (*MDI*, p. 76)

Ou seja, a arte tem um campo maior de expressão autêntica sem rompimento total com a ideologia burguesa porque, do ponto de vista imediato, é a *representação de seres humanos e vivências singulares*. Por essa razão, as relações sociais da época e o contraste entre burguesia e proletariado não precisam e não devem revelar-se *diretamente* na obra artística.

O caráter indireto, mediado pelo *homem*, por vivências singulares – estas sim imediatamente sensíveis na obra – conduz ao fenômeno da utilização de obras realistas

pela apologética burguesa. Sempre que a oposição entre burguesia e proletariado não aparece diretamente nas obras, ou como Lukács afirma, nos pontos em que “o escritor carece de idéias claras sobre a sociedade ou não leva até as últimas instâncias o seu pensamento”, a burguesia se utiliza da obra com finalidades apologéticas. Lukács dá o exemplo de Tolstoi, de cujas obras a burguesia russa fez uso no período posterior à revolução de 1905.¹⁴⁴

Lukács insiste também aqui, tal como em todos os textos analisados do período, que as grandes questões da época, as contradições capitalistas e as lutas de classes, pertencem essencialmente à produção literária. A margem de liberdade à escrita literária realista no período de decadência não deve acarretar que essa definição de literatura implica numa abstenção de tomada de posição sobre os conflitos sociais da época por parte dos escritores. Nosso autor escreve:

O reconhecimento dessa particular margem de liberdade, concedida à evolução de importantes escritores realistas num período de decadência geral, não deve todavia ser interpretado no sentido de que a definição da literatura dada mais acima (segundo a qual ela representa imediatamente apenas homens e vivências singulares, as grandes contradições sociais só aparecendo nela em última instância) implique numa abstenção geral da tomada de posição desses realistas em face dos conflitos sociais da época. (MDI, p. 77)

Ao contrário, quanto mais profundo o seu conhecimento da realidade social, maior é a importância que os escritores atribuem aos conflitos sociais centrais, tanto ideologicamente como na literatura. Lukács exemplifica, novamente, com a apreensão de Zola:

Talvez tenha sido Zola quem expressou essa sensação da maneira mais intensa: “Todas as vezes que agora me concentro sobre um assunto, esbarro com o socialismo.” (MDI, p. 77)

De maneiras diversas, “de acordo com as individualidades, com as condições sociais, com as concretas lutas de classe”, outros escritores tomaram contato com os problemas fundamentais:

¹⁴⁴ E podemos nos referir aqui ao destino da obra de Machado de Assis: a uma leitura minimamente objetiva e honesta, ninguém poderia dizer que o maior escritor brasileiro foi um apologeta; contudo o seu grande realismo apresenta sempre de maneira indireta, sempre pela *mediação do homem vivo*, as grandes questões e contradições da época. Isso, e apenas isso, possibilitou que ele fosse aclamado pelas classes dominantes – foi um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras e eleito o primeiro Presidente, foi condecorado Oficial da Ordem da Rosa por decreto imperial, e seus romances aceitos e interpretados conforme os interesses da burguesia local. Para mencionar um exemplo óbvio, suscitemos a apreciação positiva dos “heróis” de *Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, que subverte completamente o seu verdadeiro significado. Mas o teor revolucionário dos seus romances só pode ser questionado ou omitido pela deturpação ideológica que, nos dias de hoje, assume as formas próprias da apologia indireta, a ambigüidade insolúvel, o relativismo, o ceticismo – mesmo depois de estudos significativos que indicam a ausência de fundamento dessa interpretação.

os Tolstói e os Ibsen, os Anatole France e os Romain Rolland, os Shaw e os Barbusse, os Thomas Mann e os Heinrich Mann esbarraram também no complexo das contradições fundamentais.¹⁴⁵ (MDI, pp. 77-8)

O complexo conjunto de determinações que influenciam na capacidade de expressar, *na criação artística*, as contradições sociais fundamentais, sem que essa expressão assuma também no escritor uma forma diretamente consciente, se relaciona com a natureza *artística* do reflexo. Retornemos à definição lukácsiana segundo a qual a literatura é, *do ponto de vista imediato, a representação de homens e vivências singulares*. É dessa peculiaridade artística do reflexo da realidade que Lukács extrai as condições que para que o artista individual possa alcançar uma representação realista da realidade, em especial na condição de predominância da decadência. As tendências da decadência, de fixação na imediatez, separação das diversas “esferas” da vida, particularmente de vida social e vida interior, e de intelecto e sentimentos, acarretam o baixo nível geral das tendências dominantes da literatura no período. Por um lado, o baixo nível das idéias gerais apresentadas na obra; por outro, a bestialidade na representação dos sentimentos. Como dissemos anteriormente, a imagem congelada da degradação humana não pode trazer nada de novo: a novidade sempre reiterada da literatura realista é precisamente o fato de apreender e figurar o essencial. Lukács mais uma vez retoma Marx para explicitar o que é o novo e essencial:

O que é este algo novo e essencial? É o homem. “Ser radical – diz o jovem Marx em sua crítica a Hegel – significa tomar as coisas pela raiz. Ora, para o homem, a raiz é o próprio homem”. O imenso poder social da literatura consiste precisamente em que, nela, *o homem surge sem mediações, em toda a riqueza da sua vida interior e exterior*; e isto de um modo tão *concreto* que não pode ser reencontrado em nenhuma outra modalidade do reflexo da realidade objetiva. (MDI, p. 84, grifos nossos)

Nosso autor afirma aqui que o reflexo literário da realidade apresenta o homem em sua máxima concretude e de maneira viva, *na riqueza de sua vida interior e exterior*. Vimos já nas críticas às formas literárias pseudo-científicas – os romances de reportagem e o naturalismo objetivista – as diferenças dos reflexos artístico e científico da realidade. Aqui, acentua-se o caráter concreto e vivo em que o homem aparece na literatura, sem a mediação do conceito, bem como a sua elevação acima dos casos singulares da imediatez. Nesse sentido, a literatura é para Lukács uma forma diversa de conhecimento da realidade, cuja matéria e forma não podem substituir-se mesmo pelo melhor conhecimento científico e filosófico. Com efeito, a literatura não

¹⁴⁵ Desnecessário referir a profunda apreensão e explicitação desse complexo de contradições fundamentais na obra de Machado de Assis, sem que com isso tenha afirmado *diretamente* a perspectiva proletária ou socialista, nem de maneira expressa, nem na sua obra literária. Contudo, cumpre reconhecer que, em sua obra, Machado rompeu definitiva e radicalmente com a ideologia burguesa.

rivaliza com as demais formas do conhecimento, mas traz novas noções sobre a realidade que as demais não podem trazer. Todas as formas do reflexo consciente da objetividade, quando genuínas, apreendem as lutas e os conflitos da vida social. Também a literatura as apreende e evidencia, mas absorve-as sob um modo particular de sua manifestação: ela mostra como *homens reais* vivem, sentem e pensam essas contradições. Essa é a matéria específica da literatura, que as formas filosóficas e científicas não podem tomar por objeto. Marx e Lênin já insistiram nesse caráter essencial e específico do conhecimento literário do mundo. Lukács escreve:

A literatura pode representar os contrastes, as lutas e os conflitos da vida social tal como eles se manifestam no espírito, na vida do homem real. Portanto, a literatura oferece um campo vasto e significativo para descobrir e investigar a realidade. Na medida em que for verdadeiramente profunda e realista, ela pode fornecer, mesmo ao mais profundo conhecedor das relações sociais, experiências vividas e noções inteiramente novas, inesperadas e importantíssimas. Sobre essa possibilidade, Marx insistiu repetidamente a propósito de Balzac e Shakespeare, e Lênin a propósito de Tolstoi e Gorki. (MDI, p. 84)

Também em “O romance como epopéia burguesa” nosso autor indica, ao tratar de Balzac, o “conhecimento criativo” das contradições sociais. Essa característica central da arte, o conhecimento das contradições e lutas sociais tal como vividas pelos homens é o que define a sua natureza “microcósmica e antropológica”, nos termos aqui empregados pelo nosso autor. Tivemos já a oportunidade de indicar que esse traço essencial da arte constitui aquilo que se designará mais tarde como a sua essência *antropomórfica*. Aqui, como também indicamos, nosso autor designa a posição central ocupada pelo homem real e vivo pelos dois termos acima, colocados entre aspas. Ele escreve: “Esta posição central ocupada pelo homem na literatura, cuja essência é portanto ‘microcósmica’ e ‘antropológica’ /.../” (MDI, p. 85). E acrescenta que essa determinação essencial é o que possibilita, por um lado, o realismo, a expressão sensível e viva dos conflitos vitais; e, por outro lado, se restringido pela apreensão da imediatricidade fetichizada da vida capitalista, também propicia o esvaziamento da literatura, afastando-a da vida que constitui o seu material próprio. Ele escreve, continuando a passagem anterior, que a posição central ocupada pelo homem

torna possível tanto o grande realismo quanto, ao contrário, um rápido agravamento de todas as manifestações próprias da época de decadência. Ambos os casos derivam da importância da posição que o homem vivo e real assume na literatura, da imediatricidade com a qual é figurado. E isto porque, se tal imediatricidade serve para ressaltar os conflitos vitais da época, dela decorre algo de grandioso, novo, essencial, algo que tão-somente a literatura realista está em condições de expressar. (MDI, pp. 87-8)

Mas, se a imediatividade figurada se prender à imediatividade fetichizada e mistificada, serve ao esvaziamento do conteúdo literário, e “a literatura se transforma num campo de experimentações formais”, próprias da capitulação à decadência.

A essência antropomórfica da literatura subentende a centralidade da ação. Tal como apresentado nos textos que abordamos acima, a ação é aqui entendida como o único meio pelo qual a essência humana *viva* pode emergir. A fixação na exterioridade rígida, própria do naturalismo, ou na interioridade imediata, própria do subjetivismo que caracteriza a decadência, congelam a aparência fetichizada da realidade capitalista. Os efeitos degradantes do humano que a autonomização e a liberdade total conferida aos sentimentos subjetivos acarreta à literatura, e que Lukács procurou exemplificar com a passagem da poesia de Rilke, apenas podem ser ultrapassados pela criação de um enredo e uma verdadeira ação. Lukács escreve:

Se a literatura decadente exclui cada vez mais de sua estética a ação e o enredo, considerados como “anacrônicos”, isto ocorre a fim de que possam ser defendidas as tendências próprias da decadência. E isto porque a realização de um enredo, de uma verdadeira ação, conduz inevitavelmente a fazer com que experiências e sentimentos sejam submetidos à prova do mundo exterior, sejam pesados na balança de sua ação e reação sobre a realidade social e assim considerados pesados ou leves, genuínos ou espúrios; enquanto isso, a introspecção psicológica ou surrealista dos decadentes (pouco importa que se trate de Bourget ou de Joyce) oferece à vida interior, em sua superficialidade, uma esfera de liberdade que nada pode limitar ou criticar. (*MDI*, p. 86)

Assim, tal como na crítica ao naturalismo, em que os efeitos da decadência se fazem sentir precisamente pelo fato de que a realidade é apresentada em sua superfície fetichizada, pela ausência da ação, de modo que o homem decai ao nível das coisas inanimadas, também a falsa liberdade da subjetividade fixa e afirma o homem na condição bestial da degradação capitalista, precisamente porque a interioridade não se expõe, *pela ação*, à prova da realidade social. Nos dois casos prevalece a imagem fetichizada do homem. Mais uma vez, pois, em conformidade com o desenvolvimento presente nos textos anteriores, a ação é o recurso central de que a literatura deve dispor para alcançar uma ruptura com a fetichização, e assim elevar-se acima do imediato e desvendar a essencialidade social.

Esse traço próprio da literatura realista é necessário à sua função desfetichizadora aponta para a exigência fundamental que o escritor enfrenta. Lukács deriva da característica própria da arte as determinações necessárias à individualidade criadora. A faculdade própria do escritor realista é a sua capacidade de criar uma verdadeira ação, em que a aparência fetichizada do mundo se dissolva em sua essência ativa verdadeira. Nos termos do nosso autor:

A profundidade da intuição estética, da aproximação realista à realidade, é sempre constituída – qualquer que seja a concepção de mundo formulada pelo escritor em termos de pensamento – *pelo impulso a nada aceitar como resultado morto e acabado e a dissolver o mundo numa viva ação recíproca dos próprios homens*. Portanto, todo realismo verdadeiro implica na ruptura com a fetichização e com a mistificação. (MDI, p. 85, grifo nosso)

Vemos que a exigência que o escritor deve satisfazer é diretamente determinada pelo seu objeto. A exigência subjetiva para a criação artística é a condição própria à criação do objeto artístico. Aqui se manifesta com clareza a objetividade e consistência do pensamento estético de Lukács: enquanto o reflexo teórico, filosófico ou científico, do mundo humano requer e acarreta, pela sua própria natureza, no período da decadência capitalista, a superação consciente dos limites da ideologia burguesa e o rompimento radical com a classe, *o reflexo artístico impõe uma exigência diversa*. As condições do triunfo do realismo na era da decadência são definidas pela centralidade do homem vivo, da ação. É nesse sentido que nosso autor insiste que a concepção do mundo formulada pelo escritor em termos de pensamento não determina a sua capacidade criadora.

Contudo, a concepção do mundo deve ser tal que não impeça a dissolução da sociedade humana nas ações recíprocas dos homens. Nosso autor escreve:

Quando os preconceitos da sociedade classista são tão radicados em um escritor que chegam a tornar impossível esta dissolução da sociedade nas mútuas relações humanas, ele cessa de ser um realista. (MDI, p. 85)

Existe, pois, uma relação complexa entre a apreensão intelectual e o conhecimento artístico do mundo humano. Trata-se de determinar as circunstâncias em que essa apreensão artística se faz possível.

Lukács parte de Marx e Engels. Primeiramente, aventa o significado do triunfo do realismo que Engels desenvolve quando examina Balzac, cuja consciência burguesa não impediu a criação de sua obra verdadeiramente realista. Nosso autor escreve que, para o grande revolucionário alemão, o triunfo do realismo é “um triunfo da representação realista, do reflexo literariamente exato e profundo da realidade, sobre os preconceitos individuais e classistas do escritor” (MDI, p. 78). Também em Marx o nosso autor encontra uma formulação em que ele desvenda um momento realista no interior de uma obra problemática cujo autor apresenta uma concepção intelectual do mundo igualmente problemática. Lukács escreve que, na *Sagrada família*, Marx

submete Eugène Sue [*Os mistérios de Paris*] a uma desapiedada crítica em toda a sua linha, mas não esquece todavia de indicar que a representação de Fleur de Marie, na primeira parte do romance, é verdadeiramente realista. (MDI, p. 78)

Vale reproduzir a passagem de Marx :

“Apesar da sua delicadeza, Fleur de Marie dá logo provas de coragem, energia, serenidade, flexibilidade de caráter, isto é, de qualidades que são as únicas a poder explicitar seu desenvolvimento humano em uma situação desumanizada /.../ Desde então, vemos Fleur de Marie em sua autêntica forma. Eugène Sue elevou-se sobre a sua estreita concepção de mundo. Ele dá uma bofetada nos preconceitos da burguesia.” (MDI, p. 78, grifo nosso)

Aqui vemos um exemplo em que Marx descobre e afirma a possibilidade de triunfo do realismo sobre a concepção burguesa do autor. Percebemos também, tanto na formulação de Engels como no caso exposto por Marx, o caráter de certo modo espontâneo desse triunfo, e o fato de que, nessa espontaneidade criativa, a concepção do mundo fica intocada.

É nesse sentido que Lukács procura explicar alguns aspectos da condição individual e subjetiva que permite a criação realista ainda sem transcender integralmente a concepção burguesa. Nosso autor define: “A capacidade de atingir um tal conhecimento íntimo do homem é o triunfo do realismo” (MDI, p. 84). Essa capacidade pode ou não advir da concepção de mundo do escritor. No caso dos escritores realistas burgueses, a sua apreensão profunda da essência humana se expressa na criação literária a despeito dos limites não superados da consciência. No entanto, também aos escritores revolucionários não é suficiente o seu conhecimento teórico das contradições sociais, a sua consciência intelectual. Lukács toma uma passagem de Gorki em que o escritor russo reconhece os limites da literatura soviética e aponta as suas causas não na insuficiência de conhecimento teórico, mas sim na discrepância entre a apreensão intelectual do mundo e o desenvolvimento da “cultura dos sentimentos”. Para Gorki, a cultura dos sentimentos se encontra na base da escrita literária. Ele salienta que, na União Soviética, a classe trabalhadora, os leitores, alcançaram um patamar de desenvolvimento subjetivo no que tange a essa cultura superior ao dos escritores.¹⁴⁶

Lukács transcreve a passagem em que o realista russo fala dos trabalhadores, em carta a Vsevelod Ivánov:

“O seu conhecimento do mundo – uma emoção que precede o conhecimento do mundo próprio da lógica intelectual – conduzir-lhes-á, naturalmente, a se apropriarem da lógica das idéias que estão na essência das coisas. Nossos escritores são pessoas incultas, ou pouco cultas, no que diz respeito aos sentimentos, mesmo quando leram os livros de Lênin. Estão familiarizados com as idéias, mas estas estão *suspensas no vazio* e não têm uma base nos sentimentos. A meu ver, é a diferença que existe entre o escritor e o leitor de nosso tempo. Com esta diferença, explico todas as deficiências de nossa literatura atual.” (MDI, p. 82, grifos nossos)

¹⁴⁶ Nessa separação entre os escritores e os leitores, a massa do povo trabalhador, encontramos também uma visão essencialmente positiva da União Soviética e a consideração de que os limites dos escritores se devem aos resquícios capitalistas na sua consciência.

Percebemos que Gorki reconhece a separação entre mundo do intelecto e dos sentimentos que nosso autor desvendou como consequência da decadência ideológica. Também aqui podemos ver como a decadência ideológica atinge igualmente os escritores do mundo soviético. Nosso autor insiste em que o rompimento da unidade entre vida sentimental e intelectual do homem é própria do período de degeneração capitalista e que, ainda na fase ascendente da burguesia, essa unidade prevalecia. Assim, o apelo de Gorki, para o nosso autor, não traz algo de substancialmente novo, mas sim “renova as melhores tradições da evolução da humanidade nas condições particulares da construção da cultura socialista”. Criticando a deturpação que a decadência imprime no pensamento iluminista, para a qual o período das luzes foi uma época “intelectualista”, Lukács escreve que Gorki retoma as tradições do passado porque

o que é aqui chamado de “cultura dos sentimentos” é algo que as antigas épocas de progresso – a seu modo, dentro de seus necessários limites sociais – possuíam também, e que só se perdeu no curso da decadência burguesa. (MDI, p. 83)

A cultura de sentimentos de que fala Gorki não é, para o nosso autor, uma idéia abstrata, e sim possui um conteúdo determinado. Trata-se, antes de mais nada, de uma riqueza subjetiva que só se pode desenvolver *no confronto com as forças objetivas da degradação*. Vejamos como nosso autor define o seu conteúdo específico: “Esta subjetividade artística já é rica e madura tão-somente porque o contraste com a vida provoca nela *um verdadeiro amor pela vida e pelos homens*” (MDI, p. 88). O amor pela vida e pelos homens não significa a consideração positiva do homem sob o capitalismo. Ao contrário, o confronto entre o amor pelos homens e a consciência da sua degradação está presente, segundo o nosso autor, em toda a história da sociedade dividida em classes, e se agrava na época de crise do sistema capitalista. Lukács continua: “Esse amor é tão mais contraditório, difícil e paradoxal quanto mais se ampliam e agravam os horrores do capitalismo em declínio” (MDI, p. 88).

Tampouco o amor pelos homens e pela vida impede ou obstaculiza o desvendamento e a denúncia dos horrores da vida sob o capitalismo. Nosso autor procura mostrar que, antes, é o amor pelos homens que possibilita tal desvendamento, porque apenas essa intuição da verdadeira humanidade pode constituir o contraponto para explicitar a degradação *como* degradação, e a *aparente fatalidade* da desumanidade *como aparência*. Lukács contrapõe dois casos diversos extraídos da tradição realista burguesa, a fim de evidenciar que, em ambos, o amor pelos homens é condição da explicitação da miséria humana. No primeiro, refere a *Moll Flanders*, de Defoe.

Que se recorde os horrores da época da acumulação capitalista na Inglaterra. Defoe, grande realista, descreveu, com amplo e profundo realismo, no admirável *Moll Flanders*, a vida dos homens triturados por esse processo. O seu realismo traz o calor de seu grande amor pelo homem; a têmpera indomável de sua contraditória mas heróica protagonista só poderia nascer de um similar amor pela vida, que não se deixa ofuscar pelos horrores da sociedade. (MDI, p. 89)

Neste exemplo, a heroína, com todos os seus traços humanos e a sua “têmpera indomável”, aparece como contraponto da desumanidade, e perspectiva a partir da qual a desumanidade aparece como tal. No segundo exemplo, o contraponto do verdadeiramente humano é figurado de maneira bem diversa. Lukács refere as *Viagens de Gulliver*, de Swift:

Aparentemente, Swift é o oposto de Defoe; com efeito, muitos leitores lamentam a sua desapiedada frieza, notadamente na última parte das *Viagens de Gulliver*, tão terrível e desconsoladora. Contudo, lendo-se esta obra-prima com inteligência atenta, é impossível não perceber o caloroso amor pela vida e pelos homens que era necessário para que Swift pudesse conceber a dissolução interior e exterior do homem, causada pela acumulação capitalista, do seguinte modo: os homens como animais repugnantes e nojentos em oposição aos sábios e bondosos cavalos da última parte, personificação grandiosamente satírica da verdadeira humanidade. (MDI, p. 89)

Neste exemplo, nosso autor ressalta que mesmo o retrato satírico mais mordaz da miséria humana, requer, na medida em que é realista, a figuração do contraponto do verdadeiramente humano. Na figuração artística da degradação humana, o contraponto da verdadeira humanidade tem de aparecer para que a degradação se mostre como tal. E esse contraponto do humano requer do escritor o que Lukács denominou aqui como o amor pelos homens e pela vida. Mais uma vez, não se trata de um sentimento de amor abstrato, porque, uma vez que enfoca a verdadeira humanidade, inclui o ódio correspondente pela sociedade de classes, pela vida no capitalismo. Nesse sentido, o amor pelos homens se relaciona com a concepção de mundo do escritor de maneira complexa e dialética: se não o conduz a romper definitivamente com a classe burguesa e abraçar o socialismo, ao menos acarreta uma apreensão das conseqüências nefastas da sociedade de classes e o ódio ao capitalismo. No escritor socialista, a concepção de mundo vem impulsionar o sentimento de amor pelos homens; contudo, cumpre reiterar que, se a sua concepção não o impulsiona a alcançar a riqueza subjetiva centrada nesse sentimento, a sua expressão meramente conceitual e intelectual não promoverá a escrita realista. Por conseguinte, Lukács encontra nesse sentimento uma exigência central do realismo:

Sem um tal amor pela vida e pelos homens, amor que implica necessariamente o mais profundo ódio pela sociedade, pelas classes e pelos homens que os humilham e ofendem, não pode surgir hoje no mundo capitalista um realismo verdadeiramente grandioso. Este amor, bem como o ódio que lhe é complementar, levam o escritor a descobrir a riqueza das relações da vida humana e a representar o mundo do capitalismo

como uma incessante luta contra as forças que destroem e matam essas relações humanas. (MDI, pp. 89-90)

Em sua complicada relação com a concepção do mundo do escritor, o amor pelo homem nada mais é do que o humanismo,¹⁴⁷ que Tertulian salienta. Contudo, é possível perceber que a perspectiva humanista não ocupa em Lukács a posição intermediária entre a concepção burguesa, capitalista, e a posição socialista. Toda a argumentação de Lukács vem demonstrar que a posição humanista não se define pelas idéias do intelecto apenas, mas sim constitui uma postura subjetiva geral, também calcada no sentimento, que impulsiona no sentido da superação da degradação humana imposta pela sociedade de classes, pela divisão capitalista do trabalho. Apenas nesse sentido insistimos anteriormente que o humanismo é uma postura *suficiente* para a criação realista: não requer que o escritor assuma a perspectiva proletária em termos de pensamento. Com isso, existe uma possibilidade maior de que o indivíduo burguês alcance o realismo artístico do que a expressão científica ou filosófica das contradições capitalistas. No entanto, tampouco a posição política socialista se faz suficiente: aqui, Lukács mostra que a postura humanista é não apenas suficiente, mas *necessária*. Os escritores que sucumbem aos princípios da decadência, ao anti-realismo, manifestam em suas obras, a despeito da posição que professam no discurso, a ausência desse amor pelos homens, a carência do verdadeiro humanismo. A literatura de decadência manifesta o anti-humanismo precisamente porque recria a degradação humana em sua imediatez visível e fetichizada, sem o contraponto necessário do verdadeiramente humano para ultrapassar a sua aparência mistificada.

O humanismo é condição para a figuração do homem real. O escritor que alcança figurar o homem real rompe a casca fetichizada do capitalismo e desmascara a degradação. Desse modo, reflete concretamente em sua obra uma revolta contra a desumanização capitalista, sem necessariamente ter consciência plena disso. Nisto está resumido o verdadeiro *partidarismo* da arte. Na passagem seguinte, nosso autor vincula

¹⁴⁷ Na exigência de um amor pelos homens e pela vida encontramos o que nosso autor definiu antes como a necessidade de uma força *moral* do escritor. Isso porque, ao concretizar as determinações da condição subjetiva para o triunfo do realismo, nosso autor especifica o significado da força moral do escritor como a necessidade da perspectiva humanista. Portanto, a exigência moral, aqui, nada tem a ver com aquela idéia abstrata que Lukács critica na arte de tendência (cf. n. 141 acima). Antes, constitui a força de oposição à degradação subjetiva imposta pela decadência no sentido de alcançar apreensão do homem real, e adquire contornos concretos diretamente determinados pela inserção ativa do indivíduo na vida social. Repetimos, contudo, que não deixa de ser estranho designar como moral a condição subjetiva do humanismo. Mas deixamos esse problema apenas indicado porque, como dissemos, uma discussão fundamentada sobre esse problema ultrapassa os limites do nosso trabalho.

as questões do humanismo espontâneo do escritor com a missão desfetichizadora da arte realista:

Insistimos, anteriormente, do ponto de vista da estética geral da literatura, sobre a posição central da figuração do homem. Podemos agora aduzir que esta representação constitui em si, por força de sua própria lógica, um desmascaramento tão mais enérgico da desumanidade do capitalismo quanto mais esta inumanidade se explicita e generaliza no curso da crise geral do sistema capitalista. *O escritor que figura homens reais pode ter apenas consciência parcial, ou ser inteiramente inconsciente, do fato de que a representação de homens reais em conflitos reais constitui já um princípio de revolta contra o sistema dominante.* (MDI, p. 91, grifo nosso)

Mas a condição subjetiva capaz de abarcar o humanismo depende, antes de mais nada, da superação dos efeitos subjetivos que a divisão social do trabalho impõe aos indivíduos, sobretudo no período do declínio burguês. Lukács afirma que “Autoconhecimento e conhecimento do mundo são inseparáveis”. Entretanto, a superação não se pode realizar apenas no gabinete de estudos, nem tampouco pela auto-análise:

Não se trata nem de uma pura “introspecção”, de uma pura vivisseção interior, nem tampouco uma crítica social meramente “objetiva”. Tão-somente o auxílio recíproco destas duas linhas de autocrítica permite alcançar as fontes da vida. Precisamente aqui evidencia-se a verdade da frase de Marx: “... a verdadeira riqueza espiritual do indivíduo depende inteiramente da riqueza de suas relações reais”. (MDI, p. 85, grifo nosso)

Lukács defende aqui, com Marx, que a riqueza subjetiva necessária à criação realista depende *inteiramente* da riqueza das relações reais do indivíduo. Daí decorre o caráter *espontâneo* do realismo de muitos escritores burgueses: o seu íntimo conhecimento do homem deriva do conjunto de suas experiências e relações *reais*, do modo como se inserem *ativamente* na vida social. Vimos em “Narrar ou descrever?” como a posição de *observador* da realidade social, na vida real dos escritores, impõe um obstáculo para a criação de uma verdadeira ação e, com isso, para a figuração do homem real. Aqui, Lukács insiste na exigência fundamental da riqueza subjetiva que sempre advém da riqueza das relações e experiências reais; por conseguinte, ele enfatiza a necessidade de o escritor submeter à prova da realidade social os seus sentimentos e impressões subjetivas, como caminho para procurar superar em si mesmo os efeitos da decadência, do acirramento das contradições sociais. Mais uma vez, Lukács encontra na *práxis* humana o critério exclusivo para a verificação e avaliação dos sentimentos e impressões subjetivas; mas aqui, indica também que a tentativa de fazer converter esses sentimentos e impressões em *práxis* constitui o caminho para a superação, na própria subjetividade do escritor, da aparência cristalizada da superfície capitalista, do fetiche. Em seus próprios termos:

Isto implica /.../ a exigência de uma autocrítica que permita destruir a aparência capitalista na própria psique do escritor. É necessário que ele submeta suas próprias experiências e movimentos do espírito à prova, examinando sua gênese e sua possibilidade de se converterem em práxis humana. (MDI, p. 86)

Por conseguinte, a inserção ativa dos escritores na vida social é determinante para a formação da verdadeira riqueza subjetiva, para o desenvolvimento daquele humanismo que Lukács designa como amor pelos homens e o ódio complementar à vida capitalista, que constituem as condições da criação artística realista. Mais uma vez, vale reiterar que toda a exigência subjetiva para a criação realista é definida pela própria natureza do realismo. E aqui retornamos ao tema central do nosso trabalho. A posição central que o homem vivo ocupa na literatura realista, o seu caráter “antropomórfico”, determina, antes de tudo, a centralidade da ação. Recordemos a passagem em que Lukács define o realismo como dissolução do mundo “numa viva ação recíproca dos próprios homens”. Assim, a exigência da inserção ativa do escritor no sentido de destruir em si mesmo a aparência fetichizada da vida capitalista, de alcançar a unidade de intelecto e sentimento centrada na perspectiva humanista vem responder à exigência do realismo: figuração da essência ativa do homem. O êxito dos escritores nessa luta contra os efeitos da decadência em sua própria subjetividade se mede, portanto, pela capacidade de criar uma verdadeira ação, um enredo genuíno. Na síntese do nosso autor:

Portanto, o escritor atinge uma verdadeira subjetividade, rica e madura, humana e artisticamente, apenas quando *faz uso do próprio eu* e quando supera os limites machianos das impressões puramente subjetivas. Isto pressupõe uma grande riqueza de experiências, a possibilidade de controlar as próprias impressões em seus conflitos com as forças objetivas da vida social. Mas, repetimos, *a pedra-de-toque da autenticidade e da profundidade de uma tal subjetividade só pode consistir na invenção e na concretização de um verdadeiro enredo.* (MDI, p. 88, grifo nosso)

Concluimos, assim, a apresentação da concepção do nosso autor a respeito das condições do triunfo do realismo no período da decadência burguesa. Cabe, contudo, indicar alguns problemas que esse texto suscita. Lukács parte, com Marx, da explicitação da decadência burguesa a partir de seu núcleo social pequeno-burguês. Com efeito, as idéias da decadência são, para Marx como para o nosso autor, uma universalização da concepção de mundo do filisteu, e servem às finalidades apologéticas. Na concepção de Marx, a decadência é o pensamento da burguesia decadente, e seu conteúdo expressa o núcleo social filisteu, já que, com o fim de sua função objetivamente progressista, a burguesia se tornou essencialmente filistéia. Contudo, essa concepção de mundo da decadência se estende como tendência de

pensamento dominante não apenas aos membros da classe burguesa, mas também à classe proletária: trata-se de uma tendência de pensamento dominante para toda a humanidade do período. Para Marx, “As idéias dominantes são as idéias da classe dominante”¹⁴⁸. Essas idéias, que no período de declínio do capitalismo se constituem pelo pensamento da burguesia em declínio, são *a expressão ideal da dominação real*. Como vimos, Lukács explicitou que o fundamento objetivo da fragmentação subjetiva própria do período de decadência é a subordinação à divisão capitalista do trabalho. Ali, ele enfocou a maneira como o burguês médio se subordina à divisão do trabalho e, uma vez que não luta, de um modo real e concreto, contra as bases dessa forma social, sucumbe subjetivamente aos seus efeitos deformadores. Assim, nosso autor se referiu a Marx para mostrar que o caráter animalesco e bestial da subordinação à divisão capitalista do trabalho “se reproduz em todo homem que não se rebela, *de um modo real e concreto* [e não pelo protesto romântico que caracteriza a apologia indireta do capital] contra essas formas sociais” (*MDI*, p. 69, grifo nosso).

Ao tratar da formação subjetiva do filisteu, Lukács faz derivar sua argumentação diretamente das formulações de Marx. Contudo, em Marx, os efeitos da divisão capitalista do trabalho sobre a individualidade não se restringem aos membros do seu núcleo social próprio. Ao contrário, sempre que se refere às conseqüências deformadoras da divisão do trabalho, refere-se também, e principalmente, aos indivíduos da classe proletária, e sempre com vistas a indicar que a superação da divisão capitalista do trabalho, da forma social fundada na propriedade privada, é condição para o desenvolvimento das potencialidades humanas individuais. Marx enfoca, pois, a classe trabalhadora. Os próprios membros da classe proletária, na medida em que não se revoltam, “de um modo real e concreto” contra as bases objetivas da degradação, sucumbem também individualmente aos seus efeitos deformadores. Marx afirma, como vimos, que a riqueza subjetiva de um indivíduo depende *inteiramente* da riqueza de suas relações reais. Também isso se aplica não apenas aos membros da classe burguesa, mas igualmente ao proletariado. Assim, os elementos próprios da concepção burguesa de decadência predominam também na consciência dos indivíduos da classe proletária.

O proletariado tem, no próprio ser social da sua classe, como classe objetivamente revolucionária, a condição de superar em massa a consciência burguesa na medida em que carrega em si a possibilidade da luta efetiva e concreta contra os

¹⁴⁸ *A ideologia alemã* – Feuerbach.

fundamentos da dominação. Contudo, tal como ocorre no interior da classe burguesa, em que a consciência reacionária não se imprime mecanicamente no espírito dos indivíduos, mas, antes, os indivíduos mantêm uma relação contraditória e complexa com a sua classe, também no interior da classe proletária a consciência revolucionária não é mecânica e automática. Insistimos, com Marx, que sem a oposição concreta e real aos fundamentos da degradação humana, mesmo os indivíduos da classe proletária sucumbem aos efeitos deformadores da divisão capitalista do trabalho, dos quais as formas da decadência constituem a expressão ideal. Ora, nem sempre a massa do proletariado está em luta. Por conseguinte, supor que seus membros possuam em massa, em qualquer momento da história – inclusive os períodos de retração revolucionária – uma consciência oposta à burguesa é incorrer em idealismo, já que significa supor uma determinação da consciência sem fundamento na realidade objetiva, e ignorar as conseqüências efetivas do fetichismo sobre a consciência do proletariado. E nem precisaríamos, aqui, voltar a Marx: basta uma rápida espiada na realidade em torno para verificar que os efeitos do fetichismo na consciência atingem a maioria dos membros de ambas as classes. Ao contrário, nos momentos revolucionários, a consciência revolucionária aflora socialmente, e o proletariado tende a abraçá-la em massa, não sem luta.

A importância que Lukács confere à questão da possibilidade de criação realista por membros da classe burguesa, em especial a consideração da *possibilidade de realismo sem superar integralmente a consciência burguesa*, bem como a afirmação de que a mera perspectiva socialista por si só não é suficiente para a criação realista, indicam que ele concebe o problema da decadência ideológica como um problema geral do período de declínio do capitalismo. Quer dizer que a consciência burguesa não se fecha hermeticamente no interior da classe burguesa, mas se estende para os membros de ambas as classes. A sua argumentação evidencia em diversas análises particulares a influência da ideologia decadente nos membros das duas classes. Nos textos abordados neste capítulo, toda a consideração dos romances soviéticos segue no sentido de afirmar a influência da ideologia decadente nos indivíduos que assumem a perspectiva socialista. E, quando dirige uma crítica aos romances de Willi Bredel, escritor proletário revolucionário, por exemplo, no seu exame transparece a relação complexa, contraditória e multifacetada que existe entre a consciência de um indivíduo e a consciência geral de sua classe, o que explica a influência da ideologia burguesa de decadência mesmo nos mais bem intencionados escritores da classe proletária.

Contudo, Lukács não faz decorrer das suas análises particulares o sentido geral que Marx enuncia quando escreve que “As idéias dominantes são as idéias da classe dominante”. Com efeito, Lukács não se refere a essa apreensão marxiana. É possível dizer que, no sentido geral da argumentação, e especialmente nos casos específicos que ele analisa, nosso autor *pressupõe implicitamente* a universalidade da degradação subjetiva sob a divisão capitalista do trabalho: mas não encontramos a expressão direta e inequívoca presente na obra de Marx.

Em verdade, Lukács não se refere às condições da formação subjetiva dos indivíduos proletários. As únicas referências que encontramos nos textos quanto a esse problema enfocam a “massa” dos trabalhadores na União Soviética, e não a classe trabalhadora no mundo capitalista. Com relação ao mundo soviético, encontramos sempre que a massa dos trabalhadores alcançou um nível de desenvolvimento humano maior do que os seus escritores. Lukács atribui sempre essa diferença à influência da ideologia de decadência nesses escritores, entendida como *resquício capitalista* na sua consciência. É certo que, em *REB*, ele indica tais resquícios também na “economia”. Mas não deriva dos limites reais da condição de vida dos trabalhadores, a divisão social do trabalho a que estão submetidos na URSS, os limites de consciência expressos na produção dos seus escritores. Lembremos que, fundado em Gorki, Lukács assevera que a massa dos trabalhadores na União Soviética conta com um nível mais elevado da “cultura dos sentimentos” do que os seus escritores. Ainda que isso seja verdade, porque, a julgar pelas obras, não é difícil acreditar no grande realista russo, nosso autor não aponta os limites subjetivos dos trabalhadores gerados pela sua subordinação à divisão do trabalho. Aqui, *dois problemas se entrelaçam*: em primeiro lugar, o otimismo com que enxergava a construção do socialismo no mundo soviético, e a consideração de que os problemas soviéticos advêm da permanência de resquícios não superados do capitalismo, mas da não sua própria conformação social – em que ainda se mantém a dominação do capital (e o assalariamento, a apropriação não-social); e, em segundo lugar, o fato de não desenvolver, em geral, o problema da determinação objetiva, pela subordinação à divisão capitalista do trabalho, da fragmentação subjetiva dos trabalhadores, tanto no mundo capitalista como na forma social soviética.

Esses problemas justificam, em certa medida, a incompreensão que Brecht expressa em seu *Diário de trabalho*¹⁴⁹ a respeito do problema da decadência ideológica.

¹⁴⁹ BRECHT, B. *Diário de trabalho, Volume I – 1938-1941*, Rio de Janeiro: Rocco, 2002. As posições de que estamos tratando são extraídas das passagens de julho de 38 e 18-8-38.

Para ele, a decadência ideológica burguesa se fecha hermeticamente no interior da classe, e não influencia a sociedade como um todo. Brecht se dirige diretamente contra o texto de Lukács de 1938, com o intuito explícito de defender uma arte de “tendência”, em que a perspectiva socialista e de oposição expressamente afirmada é suficiente para definir a ausência da influência da concepção burguesa. No contexto da crítica ao realismo como “mera” reprodução da realidade, ele escreve:

O escritor realista /.../ numa “era de declínio” (a nossa época, sim; no início alguns murmúrios sobre a “era do declínio burguês”, depois simplesmente “era do declínio” – a coisa toda está dando com os burros n’água, e não só a burguesia) /.../ está desobrigado da necessidade de ser um materialista dialético. (BRECHT, 2002, pp. 5-6)

É evidente que o dramaturgo não compreendeu, ao menos nesse momento e teoricamente, as determinações essenciais do realismo tal como desenvolvidas por Lukács, e em suas asserções sobre a arte contrapõe-se diretamente não apenas ao revolucionário húngaro, como também às considerações estéticas de Marx, Engels e Lênin.¹⁵⁰ Não pretendemos enfocar esse tema: voltamo-nos à sua incompreensão da universalidade da influência do pensamento de decadência e a relação dessa incompreensão com o próprio limite do texto de Lukács. Brecht não entende a necessidade da oposição efetiva à decadência ideológica da burguesia porque não assimila a sua influência geral, bem como não distingue o pensamento burguês progressista da ideologia de decadência. Também nesse ponto sua posição corre no sentido contrário às formulações marxianas. Contudo, a lacuna que procuramos mostrar no texto do próprio Lukács abre a possibilidade dessa interpretação errônea, na medida em que ele apenas pressupõe, mas não sublinha a sua influência universal, com base nas deformações impostas pela divisão social do trabalho (que Brecht não dá mostras de compreender). De fato, a consideração de Lukács enfoca inicialmente o seu núcleo social burguês, e pressupõe, corretamente, que o declínio da burguesia é o declínio capitalista em geral. Contudo, na medida em que não explicita essa relação, em especial porque não menciona a deformação subjetiva dos trabalhadores, dá margem a esse tipo de equívoco presente no comentário de Brecht. Tal como as passagens de Marx

¹⁵⁰ Referimos aqui a insistência dos revolucionários alemães na necessidade de a arte reproduzir as determinações essenciais da realidade objetiva, a sua crítica à arte de tendência, à afirmação de Engels segundo a qual muitas vezes a concepção de mundo correta do escritor socialista obstaculiza a criação artística, na medida em que ele procura inserir essa tendência como posição subjetiva, as questões em torno do triunfo do realismo etc. Ademais, Brecht não menciona em nenhum momento a questão central da prioridade da ação, que é o cerne das críticas de Lukács à arte “nova”, e das críticas de Marx e Engels a Lassalle. Tampouco leva em consideração as críticas de Lênin às novidades artísticas, que para ele são típicas da decadência burguesa ocidental, e contra a qual define a si mesmo, positivamente, como um “bárbaro”!

indicam, a generalização que Lukács pressupõe é correta: não pretendemos aqui dar razão à crítica de Brecht, cuja incompatibilidade com o pensamento de Marx é patente. Mas a lacuna do texto de 1938 – a ausência de consideração da subjetividade dos indivíduos proletários – explica em parte a incompreensão que a crítica de Brecht demonstra com respeito ao texto lukácsiano, embora tanto nessa crítica como em outras dirigidas à concepção do nosso autor sobre o realismo, o seu pensamento se distancie, por si só, da concepção marxiana da decadência e da arte.

Esses limites do pensamento de Lukács que aparecem em “O romance como epopéia burguesa” e em “Marx e o problema da decadência ideológica” não interferem na sua teoria *geral* do realismo. Como indicamos anteriormente, um problema que emerge em sua concepção *estética* como decorrência da avaliação equivocada a respeito da forma social da União Soviética é a concepção de que a natureza épica do romance tem essa tendência acentuada pela conquista do poder pelo proletariado. Em *REB*, ele explica a acentuação da tendência ao épico pela emergência da classe proletária como classe oposta à burguesia, na medida em que abre objetivamente a possibilidade do herói “positivo” – e refere à obra de Gorki, *A mãe*, como exemplo central da emergência desse herói. Contudo, em seguida, acrescenta que essa tendência ao épico se aprofunda ainda mais na URSS porque o proletariado tomou o poder e, com isso, o romance pode expressar não mais a luta proletária contra a burguesia, mas sim a luta de toda a massa de trabalhadores contra os “resquícios” capitalistas. Como apontamos, isso é bastante estranho: antes de mais nada, a própria explicação que nosso autor oferece para a preservação da forma romanesca na sociedade soviética reflete essa estranheza: sendo uma forma literária que emerge como expressão da luta contra a degradação capitalista da vida humana, própria da sociedade de classes, o romance se mantém na suposta sociedade sem classes na medida em que ali permanecem resquícios capitalistas. Cabe novamente reiterar, a favor de Lukács, que ele sempre projeta para o futuro a construção do homem novo, justamente em virtude dos resquícios da velha sociedade. Entretanto, a condição social soviética favorece o épico, porque, para ele, trata-se agora da luta de todo um povo contra os vestígios da degradação capitalista. Mas, repetimos, a grande referência nunca deixou de ser Gorki.

Conforme indicamos acima, essas insuficiências em seu pensamento não interferiram na teoria geral do realismo. Apesar da sua consideração otimista da União Soviética, em nenhum momento Lukács manifestou um sectarismo literário: ao contrário, manteve com firmeza a defesa do realismo, fundado na criação de uma

verdadeira ação, na tipicidade, bem como preservou a defesa da herança literária da burguesia ascendente e a herança artística de toda a história da humanidade; manteve, igualmente, a exigência da perspectiva humanista, concretamente avessa à degradação capitalista, na relação complexa que mantém com as idéias do intelecto, e tanto para aqueles que abraçam o socialismo como para aqueles que não rompem radicalmente, em termos de pensamento, com a concepção burguesa. Essa exigência se deriva, para Lukács, da natureza da arte realista.

Assim, também a sua teoria do realismo alcançou aqui, a despeito desses problemas, um patamar superior aos textos anteriores da década, e *definitivo*. Significou, pois, um outro *passo dado*, entre 1934 e 1935, em direção à concretização da sua apreensão do realismo. Esse novo patamar, como procuramos apresentar ao longo deste capítulo, consiste especialmente na descoberta da relação orgânica entre ação e tipicidade, como condição para a figuração *viva* do homem real. Essas definições do realismo vêm responder à função própria da arte no mundo capitalista, a sua missão desfetichizadora, que Lukács descobre e revela como efeito objetivo da prática da criação literária realista.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos apresentar ao longo do trabalho o caminho de Lukács rumo à aquisição da teoria do realismo artístico, enfatizando os momentos de inflexão, isto é, os momentos de apreensão definitiva de determinações centrais da composição geral da sua teoria. Procuramos indicar também que esses momentos de inflexão no interior da teoria do realismo significam uma aproximação, no campo da estética, a lineamentos fundamentais do pensamento de Marx. Assim, a guinada de início dos anos trinta, cujo teor geral tangencia as questões da superação marxiana do pensamento moderno e sua apreensão original do ser social, institui uma compreensão estética fundada em lineamentos que são próprios dessa apreensão marxiana original do ser social.

Destacamos, como um momento central, a prioridade da objetividade, que se reflete na teoria estética pela afirmação da possibilidade e efetividade da apreensão subjetiva da objetividade em seu caráter essencial, em seus nexos causais profundos; a própria obra artística como construção objetiva, cujo significado se extrai da sua própria tessitura, e não das possíveis intenções autorais; a exigência de a obra refletir, em sua construção objetiva, a objetividade real, em seu caráter *concreto*; a conseguinte objetividade da forma e a mútua transmutação de forma e conteúdo. A partir desses lineamentos coerentes com a concepção geral de Marx, Lukács extrai dos estudos estéticos e literários os elementos mais importantes para que a obra artística alcance a representação da objetividade essencial: a exigência da figuração, da trama e personagens individuais, da superação da imediatez real pelo caráter típico da imediatez criada, a obra literária como mundo fechado etc. Lukács situa ainda o caráter concreto e essencial da objetividade nas lutas de classes, que constituem as suas forças motrizes, e portanto encontra aí o fundamento da exigência do verdadeiro partidário na arte. Todos esses elementos são apontados como necessários para a expressão artística da essencialidade social, que vem cumprir a função própria da arte, entendida como o desvendamento da aparência fetichizada da realidade como aparência e sua dissolução nos processos reais, nas efetivas relações entre os homens.

Tratou-se, assim, de uma superação radical, no campo da estética, do idealismo presente em sua concepção juvenil sobre a arte. Percebemos que essa ruptura com o pensamento anterior, no domínio da estética, se fundamenta nos desenvolvimentos de Marx acerca do ser social, cuja originalidade se revelara a Lukács a partir do contato com os recém-descobertos *Manuscritos econômico-filosóficos*. Indicamos também que

o caráter concreto e justo das apreensões estético-literárias do nosso autor nesse período não se traduz nas apreensões diretamente filosóficas: nas esparsas passagens em que o tema da atividade humana sensível auto-conformadora emerge, nosso autor apresenta limites ainda idealistas. É sintomático desses limites o fato de que nas discussões desses temas, bem como das questões em torno da formação subjetiva, nosso autor não mencione as noções presentes nos *Manuscritos* de Marx, que tanto o entusiasmaram no início da década de trinta e que, conforme as suas próprias formulações autobiográficas da década de sessenta, encetaram um novo começo. Isso indica, como procuramos mostrar, que a penetração do revolucionário húngaro nos problemas particularmente estético-literários é mais profunda e concreta do que as suas generalizações em termos filosóficos.

Tampouco nos textos selecionados escritos a partir de 1934-35 Lukács menciona os *Manuscritos* de Marx. Nestes, nenhuma formulação diretamente filosófica é dedicada aos temas que envolvem a definição do estatuto ontológico da obra marxiana e sua ruptura com Hegel. Assim, nosso autor não apresenta considerações filosóficas que indiquem a superação, em seus próprios termos, desses problemas presentes nos textos anteriores. No entanto, ainda no que se refere às questões filosóficas mais gerais, chama a atenção a diferença de tratamento que nosso autor dispensa, nos dois momentos do decênio, a um problema que se vincula às determinações gerais do ser social: o problema da formação subjetiva. Sem diminuir a relevância do fato de que, ao abordá-lo, nosso autor não retome as formulações dos *Manuscritos*, em que Marx desenvolve essas questões nos seus termos próprios e inequívocos, é possível distinguir, nesse tema, um processo de concretização. A fim apenas de ilustrá-lo, podemos comparar duas formulações específicas. De um lado, a consideração presente em “Arte e verdade objetiva”, fundada em Lênin, sobre a mediação da dialética na mútua relação que as faculdades subjetivas estabelecem entre si; de outro, as considerações concretas sobre a determinação objetiva, histórico-social da subjetividade em “Marx e o problema da decadência ideológica” e sobre a inserção ativa do indivíduo criador na vida social como condição subjetiva para a escrita realista, em “Narrar ou descrever?”.

Nos dois casos, a perspectiva de classe ocupa uma posição central. Entretanto, no primeiro, a perspectiva proletária consiste na apreensão da dialética, capaz de vincular as várias faculdades subjetivas que, sem a sua mediação, operam separadamente. A perspectiva proletária é caracterizada, em termos de conhecimento, pela mediação organizadora da dialética entendida em termos abstratos como a unidade

dos contrários, que engendra uma relação entre as faculdades subjetivas e abre a possibilidade de apreender a dialética real do mundo. No segundo caso, toda a discussão é colocada em outros termos. A fragmentação da subjetividade em compartimentos estanques é compreendida como consequência direta da subordinação individual à divisão capitalista do trabalho, e própria do período de declínio do capitalismo. As possibilidades de superação da fragmentação subjetiva são examinadas com base nas condições concretas abertas pela perspectiva de classe e na inserção prática do indivíduo na vida social, em sua posição objetiva diante da luta de classes. Nisso se fundamentam, por conseguinte, as condições para a apreensão subjetiva da realidade, que nosso autor analisa também em relação às especificidades das matérias e formas dessa apreensão, distinguindo os campos das ciências e da arte. Nada em sua consideração indica a necessidade da mediação da dialética para a superação da fragmentação subjetiva e penetração na objetividade social, em nenhum dos campos. No domínio artístico, Lukács mostra que a criação realista exige que o escritor submeta seus próprios sentimentos e movimentos do espírito à prova da realidade avaliando a capacidade de se objetivarem em práxis humana, por meio da sua inserção ativa na vida social. Novamente, nada indica a exigência de uma abstrata dialética. Na análise desse problema específico vemos, pois, que Lukács alcança uma maior concretização e aproximação à concretude do pensamento de Marx – a determinação objetiva, histórico-social, e ativa, da subjetividade humana. Contudo, não podemos desconsiderar os limites que apontamos ao longo do trabalho, bem como o problema crucial de que, ao tratar dessas questões, nosso autor não se fundamenta nos textos em que Marx as aborda diretamente, notadamente os *Manuscritos de Paris*.

Mas, por essas razões e pelo fato de que a arte literária constitui o seu objeto central, é precisamente na aquisição da teoria do realismo que encontramos o sentido de sua aproximação a Marx. Indicamos que os próprios desenvolvimentos estéticos nos textos selecionados escritos até 1934 mantinham certo grau de abstração na medida em que as relações entre o individual e o necessário na obra artística, e por conseguinte a própria tipicidade, se definiam apenas como dialética, e não encontravam o elemento literário concreto e central pelo qual essa relação efetivamente se realiza na obra artística. Embora fosse suscitada em discussões particulares, Lukács não apreendia a ação como necessária à realização do típico. Nos textos escritos a partir de 1934-35, a centralidade da ação, em seu vínculo orgânico com a tipicidade, constitui o cerne literário pelo qual a literatura satisfaz a exigência da figuração viva do homem real. Pela

ação pode a arte cumprir a sua missão desfetichizadora, na medida em que *dissolve o mundo numa viva ação recíproca dos próprios homens*. Essa apreensão passa a constituir o eixo fundamental de suas análises, e inaugura também a designação da objetividade literária como *realismo*. Por conseguinte, nesse momento, Lukács assimila e desenvolve, a partir das suas análises estético-literárias, traços essenciais da literatura realista que compreendera antes somente na medida em que expunha o pensamento de Marx e Engels, no contexto da sua crítica a Lassalle. Assim, a apreensão da natureza realista da arte, com todas as suas determinações, eleva a concepção estético-literária do nosso autor a um patamar de maior concretude.

Com isso, antes de mais nada, Lukács se aproxima das idéias estéticas de Marx e Engels. Mas não se trata apenas disso. Procuramos mostrar que a inflexão no pensamento de Lukács em 1934-35, a partir dos textos analisados dos *Escritos de Moscou*, que constitui a aquisição das determinações centrais da teoria do realismo, avança no sentido de uma maior coerência com relação às idéias fundamentais de Marx. Isso porque, *no interior do campo estético-literário*, as suas proposições apresentam maior concretude, deixam de lado alguns elementos de unilateralidade idealista e adquirem maior consistência com o princípio fundante da objetivação, ou a determinação ativa do ser social. Emerge também que essa maior consistência do pensamento estético de Lukács com a concepção marxiana original do ser social se realiza não a partir de uma melhor compreensão de Marx, mas sim de uma melhor compreensão dos problemas *estético-literários*.

A mudança de perspectiva engendrada no início na década de 1930, a passagem de Lukács de uma classe social a outra, a sua guinada marxista ou “viragem ontológica”, traz a possibilidade de superar o idealismo e apreender a arte a partir das suas determinações objetivas. Mas é o processo de aproximação ao objeto estético-literário que, fundada naquela perspectiva, aprofunda e concretiza uma apreensão *marxista* dos problemas estético-literários.

ANEXO¹⁵¹

Textos estético-literários de Georg Lukács publicados entre 1931 e 1942

Seguem os textos de Georg Lukács organizados por ano de publicação, com indicação das revistas em que foram editados. Essa lista foi organizada e publicada por Juan Flores em LUKÁCS, G. *Marx y El problema de La decadência ideológica*, México, D.F.: Siglo Veintiuno Editores, 1981. A ela fizemos complementações, extraídas em parte de “La vida de Georg Lukács – Una crónica”, de Johanna Rosenberg, publicado em MITTENZWEI, W. (org.), *Diálogos y controversias con Georg Lukács*, Madrid: Akal Editor, 1975. Alguns acréscimos também provieram de informações encontradas nas próprias publicações. Nem todas as informações sobre os escritos foram encontradas, por isso alguns figuram sem o título e/ou edição original.

Adicionamos à lista as referências bibliográficas das edições que pudemos encontrar dos textos em português, prioritariamente, e em espanhol, inglês e francês, mas parte dos textos não foi encontrada.

1931

Über den Dostoievskij Nachlass (As obras póstumas de Dostoievski), in **Moskauer Rundschau**

Willi Bredel Romane (Os romances de Willi Bredel), in **Die Linkskurve**.

“The Novels of Willi Bredel”, in *Essays on Realism*. Cambridge: MIT Press, 1981. Trad. David Ferbach.

1932

Gegen die Spontaneitätstheorie in der Literatur (Contra a teoria da espontaneidade na literatura), in **Die Linkskurve**

Publicado como segunda parte de “The Novels of Willi Bredel”, in *Essays on Realism*. Cambridge: MIT Press, 1981. Trad. David Ferbach.

Tendenz oder Parteilichkeit? (Literatura de tendência ou literatura de partido?), in **Die Linkskurve**

“‘Tendency’ or Partisanship?” in *Essays on Realism*. Cambridge: MIT Press, 1981. Trad. David Ferbach.

Reportage oder Gestaltung? Kritische Bemerkungen anlässlich des Romans von Ottwalt (Reportagem ou figuração? Observações críticas sobre um romance de Ottwalt); *Aus der Not eine Tugend* (Da necessidade, virtude), in **Die Linkskurve**

“Reportage or Portrayal? Critical remarks à propos a novel by Ottwalt; A virtue of necessity”, in *EOR*, 1981.

¹⁵¹ A pesquisa que resultou nessa lista anexa foi realizada em conjunto com Daniel Fonseca.

Gerhart Hauptmann, in Die Linkskurve

Goethe und die Dialektik (Goethe e a dialética), *in Der Marxist*

Zur Frage der satire (Sobre o problema da sátira), *in Internationale Literatur*

Kritik der Literaturtheorie Lassalles (Crítica da teoria da literatura de Lassale), *in Der rote Aufbau*

1933

Die Sickingendebatte zwischen Marx-Engels und Lassale, in Internationale Literatur. Escrito entre 1930 e 1931.

“O debate sobre o ‘Sickingen’ de Lassale”, *in Marx e Engels como historiadores da literatura*. Porto: Editora Nova Crítica, 1979. Trad. (da edição francesa) Teresa Martins.

Mein Weg zu Marx, in Internationale Literatur

“Meu caminho para Marx”, *in Marx Hoje* Vol. I. São Paulo: Editora Ensaio, 1988. Cadernos Ensaio – Série grande formato. Trad. (da edição italiana) Luiza L. S. Sakamoto, Thereza Calvet de Magalhães e M. Dolores Prades.

Velicie i padenie’ ekspressionizma, in Literaturnyj kritik, publicado em alemão sob o título *Grösse und Verfall des Expressionismus, in Internationale Literatur*, em 1934.

“Grandeza y decadencia del expressionismo”, *in Problemas del realismo*, México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1966.

1934

Arte e verdade objetiva, publicado originalmente em russo, *in Literaturnyi kritik*, e apenas em 1954 em alemão sob o título *Kunst und objektive Wahrheit*.

“Arte y verdad objetiva”, *in Problemas del realismo*, México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Nota sobre o romance, ou Rapport sur le Roman, in Moskauer Schriften - Écrits de Moscou (1974)

In NETTO, J. P. Lukács. Col. Grandes cientistas sociais. São Paulo: Ática, 1981. Trad. José Paulo Netto e Carlos Nelson Coutinho.

Realizm v sovremennoj nemeckoj literature (O realismo na literatura alemã atual), *in Literaturnyj kritik*

1935

O romance como epopéia burguesa, in Enciclopédia Literária – vol. IX Moscou, ou Le Roman (Moskauer Schriften - Écrits de Moscou – 1974)

In CHASIN, J. (org.), Ensaios Ad Hominem, Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999. Trad. (a partir da edição italiana (Einaudi, 1976) e francesa (Editions Sociales, 1974) Zini Antunes.

Balzac: Les Illusions Perdues

“Balzac: *Les Illusions Perdues*”, in *Ensaio sobre literatura*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. Trad. Luís Fernando Cardoso.

A polêmica entre Balzac e Stendhal

In *Ensaio sobre literatura*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. Trad. Luís Gazzaneio.

Hölderlins Hyperion, in Internationale Literatur

“El Hyperion de Hölderlin”, in *Goethe y su Época*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968. Trad. Manuel Sacristán.

Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Aesthetik, in Internationale Literatur

“Nietzsche como precursor de la estética fascista”, in *Aportaciones de la historia de la estética*, México, D. F.: Grijalbo, 1965. Trad. Manuel Sacristán.

1936

Erzählen oder Beschreiben?, in Internationale Literatur

“Narrar ou descrever?”, in *Ensaio sobre literatura*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. Trad. Gisele Vianna Konder.

Die intellektuelle Physiognomie der künstlerischen Gestalten, in Das Wort

“A fisionomia intelectual dos personagens artísticos”, in *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Trad. Carlos Nelson Coutinho.

Friedrich Engels als Literaturhistoriker und Literaturkritiker, in Internationale Literatur

“Friedrich Engels como teórico e crítico da literatura”, in *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Trad. Carlos Nelson Coutinho.

Os sofrimentos do jovem Werther

“Los Sufrimientos del Joven Werther”, in *Goethe y su Época*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968. Trad. Manuel Sacristán.

Thomas Mann über das literarische Erbe (Thomas Mann sobre a herança literária), in Internationale Literatur

“Thomas Mann on the Literary Heritage”, in *Essays on Thomas Mann*, Nova York: Grosset’s Universal Library, 1965. Trad. Stanley Mitchell.

Gorkij der Befreier (Gorki, o emancipador), in Internationale Literatur

1937

O romance histórico

***La Novela Histórica*. México, DF: Ediciones Era, 1977. Trad.: Jasmin Reuter**

Arnold Zweig: Erziehung von Verdun (Frente a Verdún, de Arnold Zweig), in **Internationale Literatur**

Schillers Theorie der modernen Literatur, in **Internationale Literatur**

“La Teoría Schilleriana de la Literatura Moderna”, in *Goethe y su Época*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968. Trad. Manuel Sacristán.

Die tragödie von Heinrich von Kleist, in **Internationale Literatur**

“La Tragedia de Heinrich von Kleist”, in *Realistas Alemanes del Siglo XIX*. Barcelona: Grijalbo, 1970. Trad. Jacobo Muñoz.

Heinrich Heine als nationaler Dichter, in **Internationale Literatur**

“Heinrich Heine como poeta nacional”, in *Realistas Alemanes del Siglo XIX*. Barcelona: Grijalbo, 1970. Trad. Jacobo Muñoz.

Der faschisierte und der wirkliche Georg Büchner, in **Das Wort**

“Georg Büchner, el falsificado por el fascismo y el auténtico”, in *Realistas Alemanes del Siglo XIX*. Barcelona: Grijalbo, 1970. Trad. Jacobo Muñoz.

Maxim Gorkij – der proletarische Humanist (Máximo Gorki, humanista proletario), in **Deutsche Zentral-Zeitung**

Die “menschliche Komödie” des vorrevolutionären Russlands (A “comédia humana” da Rússia pré-revolucionária), in **Internationale Literatur**

“The Human Comedy of Pre-Revolutionary Russia”, in *Studies in European Realism*, Nova York: Grosset’s Universal Library, 1964. Trad. Alfred Kazin.

1938

Es geht um den Realismus!, in **Das Wort**

“Trata-se do realismo!”, in MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998. Trad. Carlos Eduardo J. Machado.

Marx und das problem des ideologischen Verfalls, in **Internationale Literatur**

“Marx e o problema da decadência ideológica”, in *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Trad. Carlos Nelson Coutinho.

Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Aesthetik, in **Das Wort**

“El ideal del hombre armonioso en la estética burguesa”, in *Problemas del realismo*, México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, in **Deutsche Zeitung**

“El epistolario Schiller-Goethe”, in *Goethe y su Época*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1968. Trad. Manuel Sacristán.

Der Kampf zwischen Liberalismus und Demokratie in Spiegel des historishen Romans der deutschen Antifaschisten, in **Internationale Literatur**

“La lucha entre liberalismo y democracia a la luz de la novela histórica de los antifascistas alemanes”, in *Problemas del realismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Über Tolstoj (Sobre Tolstoi), in **Deutsche Zeitung**

Diderot und die Problemen der Theorie des Realismus (Diderot e os problemas da teoria do realismo), in **Deutsche Zeitung**

Leo Tolstoj und die Entwicklung des Realismus (Leon Tolstoi e a evolução do realismo), in **Internationale Literatur**

“Tolstoy and the Development of Realism”, in *Studies in European Realism*, Nova York: Grosset’s Universal Library, 1964. Trad. Alfred Kazin.

“Tolstoi y la evolución del realismo”. in *Ensayos sobre el Realismo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1965. Trad. Juan José Sebreli.

Heinrich Manns “Die Jugend des Königs Henri Quatre” (“A juventude do rei Henrique IV”, de Heinrich Mann), in **Das Wort**

Unveröffentlichtes aus Tolstojs Nachlass (Inéditos da obra póstuma de Tolstoi), in **Das Wort**

Der plebeische Humanismus in der Aesthetik Tolstojs (O humanismo plebeu na estética de Tolstoi), in **Das Wort**

1939

Ein Briefwechsel zwischen Anna Seghers und Georg Lukács, in **Internationale Literatur**

“Correspondencia entre Anna Seghers y George Lukács”, in *Problemas del realismo*, México: Fondo de Cultura Económica, 1966.

Schriftsteller und Kritiker in **Internationale Literatur**

“O escritor e o crítico”, *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Trad. Carlos Nelson Coutinho.

Wilhelm Meister Lehrjahre, in **Internationale Literatur**

“Os anos de aprendizado de Wilhem Meister”, in *GOETHE, J. W. Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Editora Ensaio, 1994. Trad. Nicolino Simone Neto.

Gottfried Keller, in **Internationale Literatur**

“Gottfried Keller”, in *Realistas Alemanes del Siglo XIX*. Barcelona: Grijalbo, 1970. Trad. Jacobo Muñoz.

1940

Volkstribun oder Bürocrat?, in **Internationale Literatur**

“Tribuno do povo ou burocrata?”, in *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Trad. Carlos Nelson Coutinho.

Eichendorff, in **Internationale Literatur**

“Eichendorff”, in *Realistas Alemanes del Siglo XIX*. Barcelona: Grijalbo, 1970. Trad. Jacobo Muñoz.

Wilhelm Raabe, in **Internationale Literatur**

“Wilhelm Raabe”, in *Realistas Alemanes del Siglo XIX*. Barcelona: Grijalbo, 1970. Trad. Jacobo Muñoz.

“Les paysans”, de Balzac, publicado em húngaro em Új Hang

“Balzac: ‘Los campesinos’”, in *Ensayos sobre el Realismo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1965. Trad. Juan José Sebrelli.

Para o centenário de Zola, publicado em húngaro em Új Hang

“Para El centenário de Zola”, in *Ensayos sobre el Realismo*. Buenos Aires: Ediciones Siglo Veinte, 1965. Trad. Juan José Sebrelli.

A arte épica de Gorki, publicado em húngaro em Új Hang

1941

Faust-Studien I: Zur Entstehungsgeschichte (Estudos sobre o Fausto I: a gênese do Fausto), e *Faust-Studien II: Das Drama des Menschengattung* (Estudos sobre o Fausto II: o drama do gênero humano), in **Internationale Literatur**.

“Estúdios sobre el ‘Fausto’”, in *Realistas Alemanes del Siglo XIX*. Barcelona: Grijalbo, 1970. Trad. Jacobo Muñoz.

Heine und die ideologischen Vorbereitung der 48.er Revolution (Heine e a preparação ideológica da revolução de 48), in **Kommunistische Internationale**

Johannes R. Bechers “Abschied” (“A licença”, de Johannes R. Bechers), in **Internationale Literatur**

1942

Die verbrannte Poesie (A poesia queimada), in **Internationale Literatur**

Das innere Licht ist die trübste Beleuchtungsart (A luz interior é a pior fonte de iluminação), in **Internationale Literatur**

BIBLIOGRAFIA

Primária:

LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000. Trad. José Marcos Mariani de Macedo.

_____. “O debate sobre o ‘Sickingen’ de Lassale”, in *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Porto: Editora Nova Crítica, 1979. Trad. (da edição francesa) Teresa Martins.

_____. “The Novels of Willi Bredel”, in *Essays on Realism*. Cambridge: MIT Press, 1981. Trad. David Ferbach. [EOR, 1981]

_____. “Meu caminho para Marx”, in CHASIN, J. (org.). *Marx Hoje* Vol. I. São Paulo: Editora Ensaio, 1988. Cadernos Ensaio – Série grande formato. Trad. (da edição italiana) Luiza L. S. Sakamoto, Thereza Calvet de Magalhães e M. Dolores Prades.

_____. “‘Tendency’ or Partisanship?” in *EOR*, 1981.

_____. “Reportage or Portrayal? Critical remarks à propos a novel by Ottwalt; A virtue of necessity”, in *EOR*, 1981.

_____. “Arte y verdad objetiva”, in *PDR*, 1966.

_____. “Nota sobre o romance”, in NETTO, J. P. *Lukács. Col. Grandes cientistas sociais*. São Paulo: Ática, 1981. Trad. Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto .

_____. “O romance como epopéia burguesa”, in CHASIN, J. (org.), *Ensaio Ad Hominem*, Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999. Trad. a partir da edição italiana (Einaudi, 1976) e francesa (Editions Sociales, 1974) Zini Antunes.

_____. “Narrar ou descrever?”, in *Ensaio sobre literatura*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965. Trad. Gisele Vianna Konder. [ESL, 1965]

_____. “Marx e o problema da decadência ideológica”, in *MTL*, 1968.

_____. “Prefácio de 1962” à reedição de *A teoria do romance*. In *A teoria do romance, op. cit.*

_____. “Posfácio de 1967” à reedição de *História e consciência de classe – estudos de dialética marxista*. Lisboa: Publicações Escorpião, 1974. Trad. Telma Costa.

Secundária:

LUKÁCS, G. *História e consciência de classe – estudos de dialética marxista*. Lisboa: Publicações Escorpão, 1974. Trad. Telma Costa.

_____ “Grandeza y decadencia del expressionismo”, in *Problemas del realismo*, México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1966. Trad. Carlos Gerhard. [PDR, 1966]

_____ “Balzac: *Les Illusions Perdues*” in *ESL*, 1965. Trad. Luís Fernando Cardoso.

_____ “A fisionomia intelectual dos personagens artísticos”, in *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. Trad. Carlos Nelson Coutinho. [MTL, 1968]

_____ “Trata-se do realismo!” in MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora da Unesp, 1998. Trad. Carlos Eduardo J. Machado

_____ *La Novela Histórica*. México, DF: Ediciones Era, 1977. Trad.: Jasmin Reuter.

_____ “Correspondencia entre Anna Seghers y George Lukács”, in *PDR*, 1966.

_____ *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. Trad. Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder.

_____ *Écrits de Moscou*, Paris: Editions Sociales, 1974. Trad. e org. Claude Prevost.

ARISTÓTELES, *Arte Retórica e Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. Trad. Antônio Pinto de Carvalho.

BLOCH, E. *et al.* *Aesthetics and Politics*. Londres – Nova York: Verso. Trad. Ronald Taylor.

BRECHT, B. *Diário de trabalho. Volume I – 1938-1941*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. Trad. Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo.

_____ “O debate sobre o expressionismo”, in MACHADO, 1998.

_____ “Sobre o caráter formalista da teoria do realismo”, in MACHADO, 1998.

_____ “Observações sobre um ensaio”, in MACHADO, 1998.

_____ “Notas sobre uma teoria formalista do realismo”, in MACHADO, 1998.

_____ “Observações sobre o formalismo”, in MACHADO, 1998.

_____ “Sobre o realismo”, in MACHADO, 1998.

_____ “O caráter popular da arte e o realismo”, in MACHADO, 1998.

CHASIN, J. *Estatuto ontológico e resolução metodológica*. Publicado como Posfácio de TEIXEIRA, F. J. S. *Pensando com Marx – uma leitura crítico-comentada de O capital*. São Paulo: Ensaio, 1995.

COUTINHO, C. N. “O Realismo como Categoria Central da Crítica Marxista”, in *Literatura e humanismo*, São Paulo: Paz e Terra, 1967.

ENGELS, F. “As guerras camponesas na Alemanha”, in *A revolução antes da revolução*. São Paulo: Expressão Popular, 2008. Trad. Eduardo L. Nogueira e Conceição Jardim.

FREDERICO, C. *Lukács – um clássico do século XX*. São Paulo: Moderna, 1997.

_____. *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica*. Natal: Editora da UFRN, 2005.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética* Volumes II e IV. São Paulo: EDUSP, 2000. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle; Cons. Victor Knoll.

KINDER, H., HILGEMANN, W. *Atlas Histórico Mundial – De los Orígenes a La Revolución Francesa*. Madrid: Istmo, 1970. Trad. Carlos Martín Alvarez e Antón Dieterich Arenas.

KIRÁLIFALVI, B. “The Brecht-Lukács Disagreement”

_____. “Brecht or Lukács?”, in *British Journal of Aesthetics*, 1985.

_____. “Lukács’ views on artistic freedom”, in *British Journal of Aesthetics*, 1981.

KONDER, L. *Lukács*. Porto Alegre: LPM, 1980.

MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: Debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

MARX, K. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Lisboa: Edições 70, 1964. Trad. Artur Morão.

MARX, K.; ENGELS, F. *A ideologia alemã – Feuerbach*. São Paulo: Martins Fontes, 1988. Trad. Luis Cláudio de Castro e Costa.

_____. *A sagrada família*. São Paulo: Boitempo, 2003. Trad. Marcelo Backes.

_____. *Cuestiones de arte y literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1975. Seleção: Carlo Salinari. Trad. Jesús López Pacheco.

_____. *Literatura e arte*. Lisboa: Editorial “A Comuna”, 1976. Trad. Eduardo Saló.

_____. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Global, 1986. Trad. Olinto Beckerman.

MITTENZWEI, W. *et al. Diálogos y controversias con Georg Lukács – La controversia de los escritores socialistas alemanes*. Madrid: Akal Editor, 1979. Trad. Matilde Moreno.

POSADA, F. *Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. Trad. A. Veiga Fialho.

TERTULIAN, N. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: Editora da UNESP, 2008. Trad. Renira Lisboa de Moura Lima.

VEDDA, M. *La sugestión de lo concreto – estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla, 2006.