

Andréa Pereira Moraes
Belmira Magalhães
Luciano Accioly Lemos Moreira
(organizadores)

ESTÉTICA E CRÍTICA LITERÁRIA
Reflexões acerca do pensamento estético em Lukács e Marx

© do autor
Creative Commons - CC BY-NC-ND 3.0

Arte da capa: Luciano Accioly Lemos Moreira
Diagramação: Luciano Accioly Lemos Moreira
Revisão: Bruno Gonçalves da Paixão
Revisão de português: Sidney Wanderley
Revisão da capa: Liana França Dourado Barradas
Imagem da capa: Pintura de Van Gogh

Catálogo na fonte

Departamento de Tratamento Técnico do Instituto Lukács

Bibliotecária Responsável: Fernanda Lins de Lima

E79 Estética e crítica literária : reflexões acerca do pensamento estético em Lukács

Luciano e Marx / Andrea Pereira Moraes, Luciano Accioly Lemos Moreira, Belmira

Magalhães, (organizadores). – São Paulo : Instituto Lukács, 2017.
368 p.

Inclui bibliografia.
ISBN: 978-85-65999-37-3

1. Georg Lukács, 1885-1971. 2. Karl Marx, 1818-1883. 3. Crítica literária.

4. Estética. 5. Ontologia. I. Moraes, Andrea Pereira, org. II. Moreira, Luciano

Accioly Lemos, org. III. Magalhães, Belmira, org

CDU: 141.82

__Esta obra foi licenciada com uma licença Creative Commons - Atribuição - Não Comercial – Sem Derivados 3.0 Brasil.

Para ver uma cópia desta licença, visite creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/br/ ou envie um pedido por escrito para Creative Commons, 171 2nd Street, Suite 300, San Francisco, California, 94105, USA.

Esta licença permite a cópia (parcial ou total), distribuição e transmissão desde que: 1) deem crédito ao autor; 2) não alterem, transformem ou criem em cima desta obra e 3) não façam uso comercial dela.

1a edição: Instituto Lukács, 2017.

INSTITUTO LUKÁCS
www.institutolukacs.com.br
distribuicaoiteil@gmail.com

Andréa Pereira Moraes
Belmira Magalhães
Luciano Accioly Lemos Moreira
(organizadores)

ESTÉTICA E CRÍTICA LITERÁRIA
Reflexões acerca do pensamento estético em Lukács e Marx

1 edição
Instituto Lukács
São Paulo, 2017

SUMÁRIO

A particularidade como elo de mediação para a esfera estética: uma síntese.....07

Rafaela Teixeira Teófilo
Deribaldo Santos

Crítica literária dialética: do trabalho à particularidade estética em Lukács.....37

Belmira Magalhães
Lígia Ferreira

Ontología e historia en las obras tardías de György Lukács y Siegfried Kracauer.....59

Miguel Vedda

A arte e o artista no capitalismo: da clausura à conquista do mundo.....69

Luciano Accioly Lemos Moreira
Andréa Pereira Moraes

O Debate epistolar sobre *Franz Von Sickingen* entre Marx, Engels e Lassalle: A tragédia moderna.....89

Ana Cotrim

Entre o “decifrado” e o “mal decifrável”: a problemática de narrar ou descrever nos contos “O empréstimo” e “O tesouro”.....109

Ana Laura dos Reis Corrêa

A questão dos gêneros literários em Lukács: notas iniciais para uma aproximação.....139
Hermenegildo Bastos

O realismo crítico no romance socialista. O caso de *O Don silencioso*, de Mikhail Sholokhov.....157
Bernard H. Hess

Una lectura en progreso: la crítica literaria y el lenguaje estético en la lectura lukácsiana de Dostoievski.....175
Martín Salinas

A PARTICULARIDADE COMO ELO DE MEDIÇÃO PARA A ESFERA ESTÉTICA: UMA SÍNTESE

Rafaela Teixeira Teófilo
Derivaldo Santos

1 A Problemática da Particularidade: uma introdução

Os estudos estéticos de Lukács (1967; 1978a) apontam a particularidade como a categoria central da estética, visto que ela é capaz de clarear a natureza específica da arte e a maneira pela qual o reflexo estético se relaciona com o reflexo imanente da realidade. O esteta justifica seus apontamentos indicando que esta categoria permite a captação e a reprodução do *aqui e agora* pela obra de arte. É exatamente sobre os principais contornos que tal categoria ganha nas investigações estéticas do filósofo húngaro que a presente comunicação se consubstancia. Isto é, pretende-se expor, mesmo que em seus traços mais gerais, as determinações genéricas da particularidade e sua relação com as mediações do desenvolvimento histórico da humanidade, recortando o exemplo do reflexo artístico. Para alicerçar o desenvolvimento deste artigo nos debruçamos, principalmente, sobre as elaborações de Lukács (1978a) contidas na *Introdução à uma estética marxista*, e no capítulo 12 *La categoria de la particularidad* da edição espanhola da *Estética*, publicada em 1967 pelas edições Grijalbo. Para ampliar a nossa base teórica, ancoramo-nos em outros textos de Lukács (1967; 1978b; 2012), bem como em alguns de seus interpretes.

Ao abrigo da ontologia fundada por Marx, Lukács demonstra que a tentativa de compreender a realidade de modo fragmentado obstrui a consciência de realizar uma compreensão justa ou coesa.

A negação das conexões que os objetos mantêm com a totalidade e a unitariedade histórica da realidade não permite ao processo de conhecimento do mundo se aproximar concretamente do *ser-precisamente-assim* dos objetos. Como a consciência, no processo de efetivação do mundo apenas pode pleitear uma aproximação, mesmo que o mais concreta possível dos objetos, será sempre uma aproximação. Isto porque é inviável para o pensamento abarcar toda a totalidade social, tendo em vista a complexidade da objetividade que se desenvolve movimentando-se dentro de um processo contraditório que se desenrola dialético-historicamente por intermédio de avanços, retrocessos, rupturas e continuidade entre os complexos. Como indica Lukács (2012, p. 13): “a dialética nega que possam existir, em qualquer parte do real, relações de causa e efeito puramente unívocas: ela reconhece até mesmo nos dados mais elementares da realidade complexas interações de causas e efeitos”. Apenas o materialismo histórico estará em condições de acentuar “com particular vigor o fato de que, num processo tão multiforme e estratificado como o é a evolução da sociedade, o processo total do desenvolvimento histórico-social só se concretiza em qualquer dos seus momentos como uma intrincada trama de interações” (LUKÁCS, 2012, p. 13).

A tematização sobre a categoria da particularidade não tem importância apenas para o campo da estética, pois ela é fundamental para qualquer investigação da realidade e, principalmente, para levantar questões necessárias sobre a produção do conhecimento, visto que, como compreende Lukács (2012, p. 26), a “autêntica dialética de essência e fenômeno se baseia no fato de que ambos são igualmente momentos da realidade objetiva, produzidos pela realidade e não pela consciência humana”. Sobre a importância da particularidade para a compreensão do real, Chasin (1987) chama a atenção para o fato de que na crise do capital existe uma crise do pensamento. Para ele, “o leque que vai do império pragmático das diversas modalidades neopositivistas (em sentido amplo e não apenas como mera autodenominação) ao feixe, sempre renovável, das facilidades charmosas ligeiras como a febre alta (ou passa depressa ou mata) de todos os subjetivismos e irracionalismo” (CHASIN, 1987, p. 42), somente pode desembocar em formas distorcidas de se compreender como se desenvolve a sociedade e seus conflitos de classe.

Como evidencia Lukács (2012), a realidade exhibe diferentes estágios. Existem momentos em que apenas se pode registrar o

que é fugaz e epidérmico, aquilo que nunca se repete, o instantâneo, que vem, aparece e desaparece. Por outro lado, mas em dialética com este estágio, “existem elementos e tendências de uma realidade mais profunda, que ocorrem segundo determinadas leis e circunstâncias”. Para usar as palavras do esteta, “aquilo que era uma essência que se contrapunha ao fenômeno aparece, quando nos aprofundamos e superamos a superfície da experiência imediata, como fenômeno ligado a uma outra e diversa essência, que só poderá ser atingida por investigações ainda mais aprofundadas” (LUKÁCS, 2012, p. 26). Para que o leitor não tenha mais dúvidas sobre as razões pelas quais o esclarecimento da particularidade é indispensável, revelando que tal necessidade está posta na concretude atual, repetimos as sintéticas e profundas palavras de Chasin (1987, p. 50-51):

é através precisamente da lógica da particularidade que o processo de concreção [do mundo] pode ter lugar. Sem esta, o pensamento contrapõe abstratamente a empiria à generalidade, à individualidade isolada (abstrata), à humanidade como conjunto abstrato, o que torna impossível a demarcação especificadora do objeto real, colhido em sua totalidade. Ou seja, para exemplificar, sem a lógica da concreção ou da particularidade, cancela-se, à semelhança do que faz todo o pensamento burguês, como Lukács muito bem apontou, precisamente o *ente* por cuja mediação é capturada a individualidade e a humanidade concretas – a classe. É o truque lógico que faz desaparecer, aos olhos da teoria burguesa, o proletariado.

Com base em toda uma tradição filosófica, os estudos estéticos de Lukács (1967; 1978a) constataram, já nos anos de 1950, que os diversos tipos de reflexos exercem diferentes funções na sociedade, produzindo conhecimentos que atendem a diferentes necessidades sociais. Nos meios acadêmicos atuais, vemos, no entanto, nomeando honrosas e memoráveis exceções, de uma maneira geral, um extremo e oposto retrocesso. Nas discussões universitárias contemporâneas, o reflexo científico não se distingue do reflexo cotidiano e, nem mesmo, do reflexo artístico. Um exemplo bem-adaptado ao atual cenário de crise de pensamento – lembrado acima por Chasin – foi dado por José de Souza Martins (2014), quando ilustra que, para determinadas correntes do pensamento filosófico contemporâneo, a literatura deve ser incorporada à pesquisa sociológica, pois a separação da ciência e da literatura nas ciências da sociedade é uma expressão de uma sociologia positivista. Segundo esta perspectiva, conforme observou Brandão, citado aqui por Martins (2014), o próprio Marx escreveu *O Capital* com uma estrutura poética.

Ressaltamos que não nos opomos à interdisciplinariedade entre os diversos complexos no contexto de ensino e, até mesmo, nas investigações científicas, por exemplo. A própria realidade é, ao mesmo tempo, unitária e diversa, porém consideramos que nas interpretações semelhantes a que acabamos de citar, os reflexos desantropomórficos e os reflexos antropomórficos são empregados como se cumprissem a mesma função no processo de reprodução social. Não se pode perder de vista, como certifica Lukács (2010, p. 112), que “a resolução das oposições *teóricas* só é possível de um modo prático, só pela energia prática do homem e, por isso, a sua solução de maneira alguma é apenas uma tarefa do conhecimento, mas uma efetiva tarefa vital que a filosofia [burguesa] não pôde resolver, precisamente porque a tomou apenas como tarefa *teórica*”. A especificidade dos diferentes reflexos da realidade, o modo peculiar de operar na objetividade de cada campo precisam ser bem delineadas e diferenciadas.

Quando há um nivelamento dos complexos sociais (ciência, arte, educação e cotidiano, entre outros) e a defesa de que os mesmos podem cumprir funções análogas no plano das investigações teóricas e da prática social, verifica-se um retrocesso no processo de produção do conhecimento e nos padrões de conhecimento do mundo. O reflexo da ciência possui sua forma propriamente específica de refletir o mundo. Por sua própria natureza, exige que o processo de apreensão dos objetos concretos seja desvinculado das determinações de valores da consciência subjetiva, viabilizando a compreensão *em si* dos objetos, dos fenômenos, das determinações, etc.; enquanto na arte é a subjetividade que cria o próprio ente, a partir de sua dialética com o reflexo imanente da realidade. O desenvolvimento social é unitário. É o florescimento da consciência desantropomórfica que permite, pela prática do trabalho e da ciência, o pressuposto ineliminável do posterior surgimento da atividade artística. Sob este desenvolvimento, em sua forma paulatina, lenta e contraditória, que a sociedade gerou a necessidade da precedente separação dos específicos reflexos de apreensão do real. Como explica Lukács (1967; 1978a), o desenvolvimento do complexo científico cumpre uma função diferente dos demais complexos. Os reflexos cotidiano ou artístico, por exemplo, não podem dar respostas para o desvelamento das leis e determinações mais profundas do *em-si* da realidade. Por esse conjunto de motivos, para que possam ser analisados efetivamente, torna-se preciso que se respeitem suas distinções e especificidades.

Tomando a realidade de forma unitária e compreendendo qual é a função da análise científica, advertimos, juntamente com Lukács (2012), sobre a impossibilidade de apreendermos os fenômenos, mesmo que apenas abstratamente, de modo fragmentado ou absolutamente autônomo. Em relação à análise específica da categoria da particularidade, objeto específico da presente exposição, o esteta adverte que uma pesquisa que se pretenda rigorosa jamais poderá investigar a particularidade desvinculando-a da totalidade social, e, principalmente, das categorias da singularidade e da universalidade, pois as conexões entre as três ocorrem na própria prática e, conseqüentemente, no pensamento dos indivíduos.

2 Singularidade, Particularidade e Universalidade: princípios da diferenciação

Por sobre essa sintética introdução, traçaremos inicialmente alguns apontamentos sobre as três categorias, pois analisadas como complexos isolados chega-se a resultados insuficientes e até ineficazes. Quando tratadas por nós, em determinados momentos, 'isoladas' da totalidade, objetiva-se apenas uma exposição mais compreensiva para o leitor. Quando um homem necessita escolher o melhor tipo de pedra para fazer uma lança destinada à caça, mesmo que esse caso pareça simplista, serve de exemplo para melhor esclarecer nossa questão, pois, enquanto ser singular, ele estabelece uma relação com o objeto a ser conhecido. Isso é feito a partir dos conhecimentos já acumulados por ele no seu contexto particular (produção de machados, polimento de determinados tipos de pedras, experiências anteriores como a caça, etc.). Se este homem tem êxito na sua escolha e a fabricação e o uso da lança potencializam a caça, estabelece-se a possibilidade daquele objeto singular generalizar-se para toda a comunidade. É muito provável, dependendo das mediações sociais que possam ocorrer, que a generalização chegue a vários grupos de diferentes comunidades.

Lukács (1978a) constatou que os indivíduos se utilizavam das categorias da singularidade, da particularidade e da universalidade no seu cotidiano muito antes do surgimento da intenção de elaboração de reflexões científicas ou filosóficas sobre elas, posto que estas categorias são inerentes à realidade, são pressupostos para compreensão do real. Antes mesmo de surgir a própria necessidade de compreensão utilitária para a vida objetiva, elas são necessárias às práticas das atividades humanas vitais. Para usarmos

o mote da *Estética* lukacsiana – retirado de Marx –, não o sabem, porém o fazem!

Para exemplificar, o filósofo húngaro diz que na “idade da pedra”, no período em que o homem já procurava e escolhia pedras para determinadas utilizações cotidianas, era preciso um intento de reflexo do real, pois para transpor um reflexo puramente subjetivo e, assim, garantir que a seleção das rochas fosse adequada a cada atividade em que eram aplicadas, era vital (mesmo que pequeno) determinado nível de abstração e de generalização das experiências vindas das atividades de trabalho. Foi Marx, aprofunda Lukács (1978b), quem compreendeu o reflexo do real como uma conquista consciente do mundo externo, o modo como a realidade concreta é refletida de forma abstrata pela consciência humana. Para a doutrina marxiana, a gênese da teleologia emergiu causalmente pelo trabalho, e “todo evento social decorre de posições teleológicas individuais”; assim, o reflexo consciente constitui-se numa singularidade humana substancial para todos os processos sociais (LUKÁCS, 1978b, p. 12).

Para o caso da estética, as concepções de Lukács (1967; 1978a) sobre a particularidade são ainda mais esclarecedoras, visto que esse campo, mesmo sendo constituído em articulação com a totalidade, tem, no caso específico da arte, uma forma peculiar de reflexo que é incapaz de ser assimilado no plano teórico isolado de suas determinações sociais essenciais. Isto é, o reflexo artístico apenas pode ser captado adequadamente no marco da função que ele exerce no processo de reprodução social. O conhecimento do “*Ser-precisamente-assim*” das categorias da singularidade, da particularidade e da universalidade, e o reconhecimento da unidade, diversidade e identidade destas categorias, como sustenta Lukács (1967), pode aclarar evidentemente o complexo da estética. Por meio da análise da particularidade é possível entender a realidade de modo mais concreto, pois é esta categoria que realiza a mediação dialética entre os âmbitos da singularidade e da universalidade e efetiva as determinações objetivas que interferem nos dois extremos. Por esse conjunto argumentativo, a análise da particularidade é substancial para se desvelar as determinações que perpassam a exteriorização do reflexo da arte.

Como as três categorias se constituem em diferentes tipos de reflexos da realidade, para apreender adequadamente as principais características da particularidade, torna-se necessário delinear os traços gerais da singularidade e da universalidade em

suas movimentações orientadas pela mediação da particularidade. O movimento dialético de organização e purificação que a categoria da particularidade faz entre os extremos é base para que o homem se posicione perante o mundo que o circunda, visto que, como sublinha Lukács (1967, p. 200), os “destacados rasgos esenciales de los objetos de la realidad objetiva, de sus relaciones y vinculaciones, sin cuyo conocimiento el hombre no puede ni orientarse en su mundo circundante, por no hablar ya de dominarlo y someterlo a sus fines”. Contudo, adverte o autor, não é suficiente estabelecer que a natureza objetiva do mundo imponha a distinção entre a singularidade, a particularidade e a universalidade; torna-se necessário entender que a afirmação humana dessas categorias é uma determinação dada pela objetividade.

Ao estudar a elaboração hegeliana do “ser-reconhecido”, Lukács (1967) constata que o filósofo alemão utiliza tal categoria como demonstração da seguinte tese: para se conhecer qualquer objeto é necessário um determinado estágio de desenvolvimento das generalizações. Assentado por sobre a crítica ao idealismo de Hegel, Lukács (1967) percebe que o ato de generalizar se apresenta como uma determinação que é inerente à essência dos objetos mundanos, uma vez que a possibilidade de conhecê-los se apresenta quando seus traços são comparados com outros objetos diversos e, ao mesmo tempo, comuns. Dessa reflexão, o esteta magiar conclui que a universalidade é ineliminável do processo de conhecimento de um objeto singular. Isto é,

un objeto singular percibido no puede presentársenos como conocido más que si no nos limitamos a comprobar espontáneamente sus rasgos comunes con otros objetos análogos, sino que, además, inferimos – aunque, desde luego, no en la forma de un razonamiento consciente – que esos objetos diversos, pero parecidos, tienen propiedades comunes que indican su conexión objetiva, cósmica, y que, por tanto, esos objetos pertenecen todos al mismo grupo (LUKÁCS, 1967, p. 200-201).

Será o ato do trabalho que vai exercer maior influência no processo de universalidade, visto que tal processo exige a apropriação da realidade e dos objetos que nela estão. Quanto mais esta apropriação se aproximar da imanência dos objetos, quanto mais ocorrer uma correta captação da objetividade, mais se potencializam as possibilidades de desenvolvimento da cultura humana.

A descoberta do fogo no período paleolítico e sua utilização no nosso cotidiano contemporâneo pode ilustrar claramente a

evolução de uma universalização. Quando vemos uma chama acesa, na maioria das vezes não refletimos que o processo de se produzir fogo foi se complexificando continuamente; depois de milhares de anos de evolução, chega-se ao que se tem hoje. No início, os indivíduos observaram o surgimento ocasional do fogo, em seguida descobriram como mantê-lo aceso (que tipos de materiais perduravam por mais tempo queimando, etc.); numa etapa mais desenvolvida, viram que era possível produzir o fogo, pois com o atrito entre dois pedaços de madeira – ou de sílex – e o sopro (vento) poderiam fazer chamas. Para alcançar tais resultados os indivíduos tiveram que experimentar diferentes tipos de materiais e efetivar diversas analogias, comparações e tentativas que ocasionaram erros e acertos. Lukács (1967, p. 201) destaca que, para uma atividade deste nível ser exitosa, é necessária “una expresión más exacta que recoja precisa e inequívocamente las determinaciones específicas del objeto de que se trate, pero abarcando al mismo tiempo las conexiones, relaciones, etc., que son imprescindibles para la ejecución del proceso de trabajo”. Sem estas reflexões e analogias que surgem na consciência dos indivíduos singulares e se generalizam, não seria viável uma elaboração conceitual.

Um potente exemplo é o processo de surgimento da linguagem. Este complexo social desdobrou-se a partir da atividade do trabalho e, em princípio, era realizado por meio da imitação e da mímica, com o avanço das forças produtivas a comunicação foi complexificando-se e tornando-se cada vez mais mediada; o que acarreta um gradativo afastamento do conteúdo da realidade e seu modo de transmissão da imediaticidade. Em outras palavras, há um deslocamento para um patamar superior de abstração, onde são criados conceitos para representar os objetos utilizados cotidianamente. A generalização da linguagem, como argumenta Lukács (1967), eleva as palavras ao patamar do conceito, o que cria, por seu turno, conexões entre elas e suas conceitualidades. Para que não haja mal entendidos, o desenvolvimento de generalizações e o surgimento de novas atividades humanas, como a linguagem, a arte e a educação, por exemplo, não são mais do que consequência do desenvolvimento da divisão social do trabalho, que proporciona a apoderação do ambiente do mundo pelo homem, transformado-o em relação dialética com a transformação da natureza.

Para esse autor, a singularidade já carrega o requisito da sua generalização, pois a subjetividade humana, com a intenção de se

orientar adequadamente em seu entorno, obriga-se a refletir corretamente a natureza, a qualidade e a quantidade das vinculações que se formam a partir do sujeito com o mundo (LUKÁCS, 1967). Como sintetiza o autor, não somente a receptividade, mas todo o processo de apreensão dos mesmos objetos são produtos da divisão social do trabalho. É obvio que a matéria existe em si, independentemente da consciência humana, bem como de sua evolução social. Porém, é necessário que se processe a atividade dessa evolução, transformadora da consciência, o que possibilita, por sua vez, que os objetos naturais sejam apreendidos pelo reflexo científico, transformando-se de objetos em-si em objetos para-nós. O processo de universalização é, portanto, determinado porque ocorre em conexão com as necessidades materiais e espirituais de cada momento histórico-social. Tal processo, por sua vez, determina que a cada carência suprida pelas novas elaborações-respostas, irrompam necessidades mais complexas potencializadoras do trabalho, assim como dos demais complexos sociais. Por intermédio dessa dialética, nada mecânica, há a transformação contínua das capacidades dos sujeitos. Com efeito, esse contínuo e progressivo intercâmbio aprimora, também progressivamente, os sentidos humanos.

É nesse processo que são produzidos progressos concretos que se tornam cada vez mais numerosos. Lukács (1967) demonstra que o ato de generalizar é bem mais antigo que o próprio reconhecimento dado pela posição intelectualmente consciente da universalidade, uma vez que aquele ato é uma propriedade da natureza essencial da coisa, pois quando a consciência os percebe converte-os em objetos do pensamento. Tais processos se tornam conscientes ao aparecerem nos problemas da particularidade, das relações desta com a universalidade e a singularidade. São exatamente essas diferenciações que – partindo do particular se movimentam de um extremo singular ao outro extremo universal – favorecem a captação da especificidade da particularidade. Não é oneroso repetir que, inicialmente, no ato da prática, ou seja, em reflexões da imediatez sobre a prática, já há os elementos dessa distinção. Como é possível de se perceber, portanto, os atos singulares e heterogêneos se convertem constantemente em universalidades (LUKÁCS, 1967).

3 Os Caminhos de Lukács até a Especificidade da Particularidade: o materialismo histórico-dialético como filtro

Para chegar a compreensão sobre a categoria do particular, Lukács (1978a) percorre um caminho que vai de Kant, passando por Schelling, Hegel, até chegar em Goethe. O esteta húngaro chega a conclusão que no primeiro filósofo ocorre uma espécie de idealismo subjetivista agnóstico, embora reconheça a importância de Kant por ter sido o primeiro pensador a colocar, de forma clara, o problema da particularidade. Quem consegue relativo avanço sobre as teses deste filósofo é Schelling, visto que quebra a rigidez metafísica presente em Kant. Com a quebra dessa rigidez, aquele filósofo, no que se refere à estética, avança ao propor uma relação dialética entre universal e particular. Apesar desse avanço, Schelling, motivado por seu ecletismo idealista objetivo, tende ao irracionalismo.

Vai ser com Hegel, segundo Lukács (1978a), que a categoria do particular recebe uma consistente tentativa de solução. O filósofo alemão é o primeiro a expor no centro de sua lógica a questão das relações entre singularidade, particularidade e universalidade. Este autor entende que, de acordo com a análise hegeliana, a particularidade está intimamente vinculada com o ato de determinar. Já o processo pleno de universalização é uma determinação; o processo de universalização, por sua vez, é determinado e, na medida em que se torna consciente para os indivíduos, converte-se em pensamentos. Essa processualidade determinante-determinada, no entanto, não acarreta uma diminuição da autonomia relativa da particularidade ou uma anulação da substantividade como categoria. Para melhor esclarecer esta questão, Lukács (1967, p. 202) se apoia em Hegel para esclarecer o seguinte:

en la medida en que [lo general] tiene en sí la determinación, ésta no es sólo la *primera* negación, sino, además, la reflexión de la misma en sí misma. Con aquella primera negación tomada por sí misma, lo general es *particular*...; pero en esa determinación sigue siendo esencialmente general...[...] lo general tiene, según esto, una *particularidad* que tiene a su vez su disolución en una generalidad superior. Y no pierde su carácter de generalidad por el hecho de ser sólo relativamente general.

Desta afirmativa, Lukács (1967) destaca duas questões fundamentais: a primeira se refere à negação que se reflete em si no ato da determinação, já a segunda é a fronteira de transição com sua gama de gradação ou relativização que a determinação impõe à universalidade. O avanço de Hegel, como atesta Lukács (1967), está exatamente no fato de ele perceber a necessária conexão entre a determinação (como negação) e sua conexão com a determinação categorial da particularidade. Para justificar o

surgimento, no processo histórico de complexificação social, cujas determinadas circunstâncias demandam que a particularidade se torne tão ampla a ponto de se converter numa generalidade; ou ao contrário, que o geral se altere e se transforme em particularidade, Lukács (1967) observa que podem ocorrer casos em que a universalidade absorva as particularidades, as aniquile ou mesmo apareça em interação com novas particularidades. Há, ainda, o caso em que uma particularidade pode se desenvolver até se constituir em uma universalidade. Do mesmo modo, é possível que esta se desenvolva e se constitua naquela (LUKÁCS, 1967). Dessa tematização com a filosofia de Hegel, o esteta de Budapeste sintetiza que a particularidade não é mais que a universalidade determinada.

Em nossas relações cotidianas com a realidade esbarramos continuamente com as determinações mais singulares, por isso temos a impressão de nos defrontarmos de modo mais frequente e direto com a singularidade. As certezas sensíveis que o mundo exterior nos revela cotidianamente é imediatamente, e sempre, algo singular, ou uma conexão única de singularidades: é sempre um aqui e agora singular (LUKÁCS, 1967). Quando Hegel analisou a dialética da certeza sensível explicitou que as certezas imediatas dos indivíduos se diluem por elas mesmas, o que exige questionamentos sobre as próprias reflexões. Esse é o contexto em que os indivíduos se perguntam: que coisa é esta? O que eu estou pensando? Porém, torna-se impossível contestar tal exigência. Hegel, segundo Lukács (1967), alça importantes problemas lógicos em que a singularidade exerce uma função fundamental. Segundo o pensador magiar, Hegel defende que há “[...] una indecibilidad de lo singular, manifiesta ya en el hecho de su inaccesibilidad para el language” (LUKÁCS, 1967, p. 204). No entanto, essa correta análise perde força pelo fato de que o filósofo alemão, em seu racionalismo idealista, estigmatize como o não-verdadeiro, o irracional, o meramente pensado dos fatos que em sua acertada descrição chamava de inexpressíveis (LUKÁCS, 1967).

Desse diálogo, Lukács (1967) compreende, todavia, que a problemática posta por Hegel tem, também, um efeito positivo, pois apesar de se ancorar no idealismo objetivo, tem fundamentos no real. O que aparecia ao indivíduo como um fato incompreensível torna-se para o pensamento um objeto de permanente aproximação. O materialismo histórico-dialético estabelece um esclarecimento ainda mais preciso, uma vez que a singularidade, a particularidade e a universalidade são encaradas

como reflexos da *naturalaleza* objetiva de toda sociedade. Neste discernimento, “la indecibilidad de lo singular en su inmediatez” não representa uma falsa consciência ou um “signo de una existencia falsa e irracional”, como está posto em Hegel (LUKÁCS, 1967, p. 204).

Na compreensão marxiana, que superou a lógica hegeliana, o que se apresenta como inefável na singularidade é entendido por Lukács (1967) como um itinerário a ser desvelado na busca dos caminhos e das mediações que transportam a singularidade para a particularidade ou para a universalidade. É justamente pelo fato de existir como objetividade, como “esenciales de lo individual [...] la inefabilidad de éste no es metafísicamente absoluta, sino que se supera de modo determinado con la superación de la inmediatez”. Isto é, a ultrapassagem da imediatez da individualidade, ou da singularidade, supera a mera aparência da realidade, deslocando o reflexo da consciência sensível para uma compreensão mais profunda e superior do mundo, com uma nova aparência imediata mais elevada, porém uma superação que carrega em si, como movimento dominante, o momento da preservação. Para Lukács (1967, p. 205), Hegel suprimiu idealisticamente

el ser del individuo, y que Feuerbach se ha quedado sensualísticamente en la inmediatez y la mudez de ese ser. La tesis de la ineliminabilidad de la individualidad sensible inmediata, formulada por Feuerbach con criterios sensualistas, no puede resolverse adecuadamente sino desde un punto de vista estético.

Para o filósofo húngaro era imprescindível superar Hegel e Feuerbach, uma vez que “la dialéctica materialista reconoce evidentemente un problema muy real también en la inmediatez sin superar de lo individual”, pois, sem sombra de dúvidas, os pressupostos marxistas tomam as determinações que projetam os indivíduos como necessidades objetivas instauradas na realidade (LUKÁCS, 1967, p. 205). Nesse sentido, as legalidades genéricas e particulares que determinam o *ser-precisamente-assim* são exigências para a humanização e suas relações sociais, e podem ser abstraídas quando a imediatez é transcendida. “Sólo la inevitable abstracción propia de toda relación inmediata del sujeto con la realidad oculta por de pronto esa situación, la elimina de este nivel” (LUKÁCS, 1967, p. 205).

Desse debate, o esteta húngaro consegue sintetizar que para se realizar um conhecimento mais profundo da realidade em que o singular se transforme em objeto do conhecimento, passível de um processo de aproximação incessante, sendo preciso superar a aparência cotidiana. De acordo com Lukács (1967, p. 205), “ahí se

manifiesta por su aspecto formal-estructural el parentesco y la copertenencia lógicas de los dos extremos, la singularidad y la generalidade”.

Depois de realizar esse sintético percurso da categoria do particular, Lukács (1978a) submete seu objeto ao método materialista dialético. Iluminado com a teoria certificada por Marx e Engels e exemplificada aqui por Lênin, o esteta utiliza o método como filtro para clarear a categoria do particular. Partindo, portanto, de abstrações universais para elaborar determinadas relações, retorna dessas abstrações de caráter simples à totalidade concreta, real. Apenas depois desse movimento é que se pode conhecer a realidade autenticamente concreta (MARX, 2008). Como o concreto é a soma de múltiplas determinações, a unidade do múltiplo, ele aparece no pensamento em forma de síntese como um resultado, nunca como um ponto de partida. Lukács (1978a) arremata, ainda com Marx, que Hegel cai na armadilha do pensamento acreditando conceber a realidade como automovimento do pensamento que, em si mesmo, é apenas e tão somente o modo como o próprio pensamento apreende o concreto, reproduzindo-o como se fosse realmente algo concreto. Com efeito, de modo algum é o próprio concreto, apenas a imagem dele no pensamento. Com essa crítica, o filósofo húngaro acredita ter a possibilidade de avançar sobre a importância do particular para estética.

Ao contrário de Hegel que trata as categorias como formas lógicas primárias que, de algum modo, se “aplicam” à realidade, o materialismo dialético põe-nas de pé. Sendo assim, Lukács (1978a, p. 75), embasado em Marx, inverte o idealismo objetivo de Hegel passando a considerar as categorias como “reflexos de situações objetivas na natureza e na sociedade, que devem ser confirmadas na práxis humana a fim de se tornarem – através de um posterior processo de abstração, que todavia jamais deve perder o contato com a realidade e com a práxis objetiva – categorias lógicas”.

Mas não é só isso!

A crítica de Marx a Hegel demonstra os limites do idealismo objetivo deste último, convertendo o que é falso nas indicações do que é justo do ponto de vista político e social. Disso decorre, conseqüentemente, “um esclarecimento lógico e metodológico das categorias” (LUKÁCS, 1978a). Evidentemente, não é um acaso, conclui Lukács, que a crítica de Marx a Hegel se concentre sobre o problema do universal.

Não só porque se trata de uma categoria do pensamento científico (e o marxismo, que funda um novo tipo de ciência qualitativa superior, deve necessariamente determinar com exatidão os conceitos centrais da ciência e eliminar qualquer possibilidade de ser confundido com a pseudociência do idealismo e da metafísica), como também porque a definição errônea da categoria da universalidade tem uma função importantíssima na apologia do capitalismo (LUKÁCS, 1978a, p. 84).

Como forma de lapidar a relação entre universal, particular e singular, Lukács (1978a, p. 102) recorre a Max e a Engels, visto entender que na dedução dialética da forma do valor naquele quanto a interpretação da teoria hegeliana do juízo em Engels há uma aspiração que leva do singular ao universal com a mediação do particular. Contudo, se essas considerações forem tomadas de forma unilateral, de modo formal, sem considerar devidamente o movimento dialético que leva da realidade para uma consciência aproximativamente adequada, o resultado será falseado. Não é demais ressaltar que no materialismo autêntico todos os conceitos formados no pensamento, todos os processos mentais têm seus pontos de partida fincados na realidade objetiva (natureza e sociedade) independente da consciência; não obstante, também, consequentemente, pela substância lógica. Portanto, a universalidade não pode ser jamais uma criação autônoma do pensamento.

No livro *Dialética da natureza*, escrito por Engels, há uma boa ilustração da importância do particular no debate científico. Leiamos o importante trecho desse livro, reproduzido pelo esteta que considera estar presente em Engels, de forma clara, as consequências lógicas de tais considerações sobre a história da ciência.

Podemos conceber o primeiro juízo como juízo singular: registra-se o fato singular (o fato de que o atrito gera calor). O segundo juízo como particular: uma particular forma de movimento, a mecânica, mostrou a propriedade de transformar-se, em particulares circunstâncias (por atrito), em uma outra particular forma de movimento, o calor. O terceiro juízo é o universal: toda forma de movimento revela-se apta, aliás obrigada, a se transformar em qualquer outra forma de movimento (ENGELS *apud* LUKÁCS, 1978a, p. 102).

Para Lukács, Engels enxerga com finura a linha fundamental do movimento do pensamento dialético na relação universal, particular e singular; a forma da universalidade é a síntese dos muitos finitos no infinito, uma vez que aquele filósofo se limita a um exemplo retirado deste pensador. Para Engels, todo conhecimento efetivo, completo, consiste que o sujeito com seu pensamento eleva “o singular da singularidade à particularidade e

desta à universalidade”. Quer dizer: há o reencontro, o estabelecimento do infinito no finito, o eterno no caduco (ENGELS *apud* LUKÁCS, 1978a, p. 102). Disso se conclui que não se pode divinizar o pensamento universal, isto é, o conhecimento é e será sempre uma aproximação. Para o materialismo dialético, mesmo que isso tenha ocorrido com pensadores importantes para o marxismo, como Aristóteles e Hegel, não se pode jamais fixar um coroamento definitivo do conhecimento. Cada etapa exprime sempre uma aproximação, mesmo que ela seja o mais alto grau de generalização obtido até tal nível da evolução.

Com esse debate, Lukács (1978a, p. 104) se sente em condições de melhor sintetizar como a autêntica dialética materialista, ao contrário do idealismo e do materialismo mecanicista, apresenta-se em condições de, na medida em que opera e desenvolve a “aproximação à realidade objetiva conjuntamente ao carácter processual do pensamento como meio para esta aproximação, pode compreender a universalidade em uma contínua tensão com a singularidade, em uma contínua conversão em particularidade e vice-versa”. Destarte, como entende o filósofo, “a concreticidade do conceito universal é purificada de qualquer mistificação, é concebida como o veículo mais importante para conhecer e dominar a realidade objetiva” (LUKÁCS, 1978a, p. 104). Como diria Engels, relembra o esteta húngaro: abstrato e concreto!

As bases plantadas pelos clássicos do marxismo garantem a Lukács enfrentar a contínua tensão existente entre universalidade e singularidade. Essa base permite ao filósofo perceber a mediação que a particularidade exerce em tal tensão. Se se considerar, rigorosamente, as análises postas por esses clássicos, chega-se a compreensão de que é possível à unicidade como singularidade de uma tal situação ser elevada à clareza teórica. Disso se desprende que as leis universais se especificam no particular, uma vez que esta situação característica, jamais repetível por princípio, “pode ser compreendida na relação total recíproca de leis conhecidas, universais e particulares” (LUKÁCS, 1978a, p. 105).

4 A Particularidade como Categoria Central na Estética: Goethe como elo nodal de compreensão

Com o método posto sobre os pés do materialismo histórico-dialético, Lukács, assim, pode iniciar o debate com Goethe, autor cuja síntese sobre a relação que se estabelece entre o particular, o

universal e o singular é especialmente apreciável para a esfera estética. Com a advertência sobre o atraso da teoria estética em relação à práxis artística, isto é, “a compreensão teórica do que foi até então realizado na arte é primitiva, esquemática ou mesmo errônea” (LUKÁCS, 1978a, p. 123), o filósofo passa em revista alguns nomes do Iluminismo, a exemplo de Diderot, Hurd, Lessing, entre outros que puseram a problemática da relação universal, particular e singular em tela. Com essa revisão, o húngaro conclui que nenhum deles pode encontrar uma solução, visto que a teoria de suas épocas estava distante de entender a dialética específica dessa tematização. De modo geral, aponta o esteta, nesse grupo de filósofos o conceito de universalidade recebe uma oscilante pluralidade de significados, que acaba por ser dificilmente perceptível; já o particular é usado quase como sinônimo do singular.

Vai ser Goethe o primeiro pensador a pôr esse problema sob adequada iluminação; para o esteta húngaro, o poeta alemão foi melhor como artista do que como filósofo. Partindo de suas intuições artísticas, contradizentes com o mundo das formas que ganhava fixação teórica, “Goethe deu um decisivo passo à frente, atingindo uma clara visão do problema, ainda que certamente sem chegar a uma completa sistematização estética” (LUKÁCS, 1978a, p. 138). Apesar de alguns limites, muitos motivos são apresentados por Lukács para justificar a importância do poeta alemão acerca da investigação que aqui se trata. Justifica o filósofo magiar que ao mesmo tempo em que Goethe foi contemporâneo da filosofia clássica alemã (Schiller e Hegel, por exemplo) foi amigo de Schelling, com quem fez uma leitura cuidadosa da *Crítica do juízo* de Kant. Esses fatores, certamente, assegura Lukács, tiveram relevância na formação de um pensamento dialético no autor de Fausto.

O contato de Goethe com a filosofia clássica faz com que sua dialética amadurecesse em vista de como aparecera em sua juventude. Isso não quer dizer que a dialética do poeta esteja completa: jamais Goethe alcançou uma completa clareza metodológica sobre o método dialético. Lukács adverte que assim como no modelo seguido pela filosofia clássica alemã, o autor de Fausto segue em seu método uma orientação de compreender filosoficamente o desenvolvimento com os ideais que penetram na sociedade a partir das grandes descobertas científicas do fim do século XVIII. Para o filósofo húngaro, em Goethe, tal tendência se apresenta muito remotamente. Certamente, comenta Lukács

(1978a), como um empirismo voltado apenas para a práxis, que continha em si, naturalmente, muitos elementos de um materialismo instintivo, de uma dialética espontânea. Apesar desses obstáculos perante a dialética, vai ser, segundo Lukács (1978a), exatamente seu materialismo espontâneo que o distingue dos filósofos que lhe são contemporâneos. Desde o marcante colóquio com Schiller, em que Goethe debate o fenômeno originário, tal materialismo manifesta-se neste poeta de forma recorrente em oposição aos idealistas de seu tempo.

Para o filósofo magiar, sobre o problema aqui tratado, a concepção goethiana da natureza é muito importante, pois há nesse entendimento uma íntima proximidade com os problemas da estética. A forma como Goethe se aproximou da natureza, como um observador genial e como um apaixonado pesquisador sobre as verdadeiras conexões naturais, lhe diferencia do modo como, por exemplo, Schelling e Novalis concebiam o mesmo problema. Para Lukács (1978a, p. 144), o autor de Fausto “tem um sentimento profundo de que se está em relação com uma só e mesma natureza, quer se faça arte ou ciência: ambos os casos, busca-se captar a verdade da natureza, a verdadeira essência dos seus fenômenos, expressando-se adequadamente o que assim se obtém”. Com efeito, para Goethe, o homem inteiro se engaja do mesmo modo à vida cotidiana, à ciência e à arte. Esse intrincamento se processa com todas as capacidades humano-espirituais do ser social em seu conjunto, o que possibilita a tal homem inteiro a capacidade de receber e reproduzir a realidade socialmente objetiva.

A tendência antropológica de Goethe é vista por Lukács como um obstáculo retrógrado, visto que para o desenvolvimento da filosofia da natureza, a partir do renascimento, há uma contínua luta entre as tendências antropologizantes e desantropologizantes. “Uma justificação aparente, historicamente relativa, é a de que o antropologismo, em determinados casos, representou o princípio da dialética com relação a metafísica, como ocorre em Goethe na sua luta contra o método puramente classificatório de Lineu e Cuvier” (LUKÁCS, 1978a, p. 143). Não obstante, essa tendência cientificamente retrógrada, o poeta acredita que a ciência em seu conjunto se afasta da vida; retornando a esta depois de percorrer um longo caminho. Para Goethe, na interpretação lukacsiana, a ciência eleva as experiências externas e internas da vida à universalidade. Assim, o belo para o poeta seria “uma manifestação de leis secretas da natureza, que permaneceriam para

nós eternamente ocultas se não aparecessem” (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1978a, p. 145).

Para o filósofo de Budapeste, a definição de fenômeno originário, presente na teoria das cores de Goethe, dá uma clara indicação da importância de como o poeta relaciona esse fenômeno ao campo da particularidade. Se o físico, escreve Goethe, “pode chegar ao conhecimento do que nós chamamos *um fenômeno originário*, ele está salvo e, com ele, também o filósofo” (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1978a, p. 146, *itálicos do original*). Por essa definição, bem como pelo comentário de Hegel sobre tal debate, Lukács infere que se torna evidente que a categoria filosófica *fenômeno originário* cai precisamente no domínio da particularidade. Segundo o filósofo húngaro, tanto o *fenômeno originário* quanto o particular assumem posições intermediárias entre o universal e o singular, isto é, um elo, uma função mediadora entre os dois extremos. Ademais, segura Lukács (1978a), a concepção goethiana da pesquisa científica pretende fazer a universalidade desembocar no particular determinado. Portanto, mesmo que seja problemático o método antropologizante de Goethe para as ciências da natureza, torna-se fecundo para a poesia. Por isso, esclarece Lukács (1978a, p. 149), foi necessário excursionar sumariamente pela filosofia dedicada às ciências naturais até se chegar a estética de Goethe, “a fim de que se tornasse imediatamente evidente porque, e de que modo, ele é o primeiro que vê na particularidade a categoria estrutural da esfera estética”.

Para demonstrar como a relação entre o universal, o particular e o singular aparece pela primeira vez com toda sua clareza na filosofia através das pesquisas goethianas, o filósofo húngaro se utiliza de algumas passagens da obra do poeta. Inicialmente, lança mão da polêmica travada entre Goethe e Schiller. Escreve Goethe:

existe uma grande diferença no fato do poeta buscar o particular para o universal ou ver no particular o universal. No primeiro caso nasce alegoria, onde o particular só tem valor enquanto exemplo do universal; no segundo, está propriamente a natureza da poesia, isto é, no expressar um particular sem pensar no universal ou sem se referir a ele. Quem concebe este particular de um modo vivo expresso ao mesmo tempo, ou logo em seguida, mesmo sem o perceber, também o universal (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1978a, p. 150).

Em seguida, procurando extrair elementos para a distinção entre alegoria e símbolo, Lukács, mais uma vez, utilizando-se das palavras do poeta, transcreve o seguinte trecho: “surgir e morrer, criar e anular, nascimento e morte, alegria e dor, tudo se mistura

no mesmo sentido e na mesma medida; por isso, mesmo o acontecimento mais particular se apresenta sempre como uma imagem e um símbolo do mais universal”. Somente sobre essa base, o filósofo entende que o poeta pode expressar com clareza a relação do particular com o universal. “O universal e o particular coincidem; o particular é o universal que aparece em condições diversas. O particular é eternamente submetido ao universal; o universal deve eternamente adaptar-se ao particular” (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1978a, p. 150-151). Sobre essa tematização, o filósofo húngaro pode concluir ser a nova concepção dada por Goethe um marco. Há nos postulados goethianos um lugar central para a particularidade no sistema categorial da estética, visto que esse lugar vincula-se intimamente à teoria da prioridade dialética do conteúdo com relação à forma, tanto objetiva quanto subjetivamente.

Para Goethe, segundo as pesquisas de Lukács, o poeta verdadeiro é aquele que encontra a certa medida da objetividade de expressar o conteúdo que determina dialeticamente uma forma:

o poeta, como artista figurativo, deve se preocupar sobretudo em saber se o assunto de que vai tratar permite-lhe desenvolver uma obra multiforme, completa, suficiente. Se se negligencia isto, todo o outro esforço é completamente inútil: o metro e a rima, o peneiramento e a cinzelada são completamente inúteis; e, mesmo se uma execução magistral pode fascinar por alguns momentos o público inteligente, ele sentirá imediatamente a falta de espírito que se manifesta em tudo o que é falso (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1978a, p. 151).

Lukács enxerga que, no Goethe maduro, a categoria da particularidade encontra seu uso de um modo bastante preciso e, conseqüentemente, aparecendo em sua justa posição dialeticamente contraditória entre o singular e o universal. Em carta a Zelter, Goethe reclama de alguns poetas que acreditam realizar arte ao deixarem que seus talentos pessoais sejam dirigidos pelos humores dos arbítrios dos indivíduos. Para Lukács (1978a), é desse entendimento que o autor de Fausto desenvolve sua maturação sobre a importância da particularidade na arte. Aqui, Goethe se põe em condições de afirmar que a suprema operação da natureza, bem como da arte, consiste em dar forma. Nesta forma, com efeito, a operação suprema sempre foi e continuará a ser a especificação, tipificando-a, ou seja, a operação pela qual tudo se torna particular; em uma palavra: significativo. O esteta húngaro expõe que Goethe sabe reconhecer como é difícil compreender e respeitar o particular como específico da arte, visto que enquanto nos limitamos ao universal, todos podem nos imitar, ao passo que

ninguém consegue imitar o que nos é particular. Mas por que isso ocorre? Usando as palavras do poeta, o filósofo húngaro responde: porque os outros não podem jamais viver o nosso particular. “Tampouco deve-se temer que o particular não encontre eco nos demais. Todo caráter, por mais específico que seja, todo objeto de representação possível, da pedra ao homem, contém a universalidade; e isto porque tudo se repete, nada havendo no mundo que só tenha existido uma vez” (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1978a, p. 155).

No caso do processo criativo do gênio – problema tão debatido hoje em dia –, Goethe, segundo Lukács, entende que o gênio se opõe à equidade. Nele há uma força iníqua que transgride o que está posto, “uma espécie de iniquidade, primeiro no universal, depois da experiência no particular” (GOETHE *apud* LUKÁCS, 1978a, p. 156). Após todo o debate empreendido sobre como Goethe entende a particularidade, sustenta Lukács (1978a): ainda resta esclarecer o que o poeta compreende por estilo. Essa categoria, na obra goethiana, é precisamente o particular no sentido utilizado pelo filósofo húngaro. Naturalmente, apesar dos limites da dialética goethiana, salvo por sua perspicácia artística e por seu materialismo espontâneo, a estética marxista, mesmo que somente ao que se refere à problemática da particularidade é laudatória a Goethe e deve sua continuação direta às iniciativas do poeta alemão.

Com esses apontamentos em tela, acompanhemos o filósofo húngaro em mais algumas reflexões que o ajudaram a encontrar o devido lugar que a particular ocupa como categoria mediadora entre a universalidade e a singularidade.

5 Uma Tentativa de Síntese: a particularidade como um elo de mediação

Não é por acaso que Lukács (1967) dá ênfase, primeiramente, ao processo de generalização e não ao geral em si, essa exposição justifica-se objetivamente, tendo em vista que o pensamento almeja refletir a objetividade de forma correta e por isso não pode estagnar em nenhuma generalização já alcançada. O conhecimento do mundo é progressivo, é sempre um movimento contínuo de aproximação a uma realidade, cada vez mais complexa e profunda, e cada generalização apropriada gera, assim, um novo movimento. Conforme escreve o autor: “o bien se concreta esa generalidad de un modo más determinado, o bien – momento esencial en este

punto – la supera una generalidad de orden superior; el punto final del generalizar se desplaza siempre hacia delante” (LUKÁCS, 1967, p. 206). O pensador magiar comprova, entretanto, que o caminho percorrido pelo pensamento em direção as generalidades chega, cada vez mais, num “limite, numa culminação”. Faz parte da essência do pensamento que a universalidade estabeleça sempre um extremo, que indica um ponto final. No entanto, a generalização é sempre transitória e deve ser superada constantemente, pois ela sempre irá se relativizar até tornar suas determinações mais estreitas, transformando-se constantemente em uma particularidade. A particularidade específica, assim, a universalidade e transforma sua abstração imediata em uma totalidade concreta de determinações (LUKÁCS, 1967).

Na singularidade também ocorre um processo de aproximação permanente, a consciência reflete constantemente suas determinações, revelando o seu *ser-precisamente-assim*. Esta categoria dá existência objetiva aos indivíduos através de sua totalidade dinâmica, porém, no reflexo imediato, na representação da “consciência sensível”, suas determinações tornam-se imperceptíveis. Não obstante, a evolução do pensamento converte “su mudez imediata linguística e intelectual en una determinación como singularidade” tornando-a cognoscível, “cada vez más clara y elocuente, más concreta, aunque sin duda en la conexión de la totalidad activa de las leyes generales y particulares” (LUKÁCS, 1967, p. 206). O avanço das generalizações ocorreu, em “grande medida”, por causa do progresso nas pesquisas sobre a particularidade e a singularidade. Como escreve o autor:

del mismo modo que el desplazamiento de la frontera de generalización hacia delante depende en gran medida de la investigación del conocimiento de la singularidad es a su vez una función de generalizaciones afortunadas, muy abarcales, de amplia aplicabilidad, etc. De este modo, el logro de un punto final muy adelantado presupone en los dos extremos su íntima colaboración, su ramificada mediación por la particularidad (LUKÁCS, 1967, p. 206).

O autor demonstra que as investigações sobre a particularidade, bem como sobre a universalidade, são fundamentais, inclusive para a aproximação e o conhecimento do indivíduo singular. Para desenvolver essa tematização, ele exemplifica como as transformações gerais, que ocorreram na medicina, influenciam no conhecimento e no diagnóstico da singularidade do sujeito:

no hay duda alguna de que el objeto del diagnóstico es el hombre individual, y en el Aquí y el Ahora de su estado de salud en el momento dado, como el Esto correspondiente al punto de vista médico. Todos los conocimientos generales y particulares acerca de

la naturaleza fisiológica del hombre, de los tipos de decurso patológico, etc., son meros medios para captar con precisión a ese individuo en su instantáneo ser-así. Pero las experiencias de los últimos decenios muestran que, cuanto más precisos son los métodos de mediación (aplicaciones de lo general al caso singular) que puede movilizar la medicina, tanto más puntual y exacto puede resultar el diagnóstico (LUKÁCS, 1967, p. 207).

Fica claro que, para o autor, o caminho do pensamento e do conhecimento é uma ininterrupta oscilação para cima e para baixo, ou seja, da singularidade à universalidade e desta para aquela. Como visto, o singular tem suas determinações na particularidade e na universalidade, isto é, sua formação se constitui através de legalidades próprias que surgem da conexão entre estas categorias e do processo de engendramento das relações de reprodução social.

Segundo entende o esteta húngaro, Marx demonstrou que o ponto de partida deve ser sempre o objeto concreto que, necessariamente, precisa ser soerguido aos conceitos gerais, o “[...] punto de partida es lo real y concreto. Pero lo real y concreto se manifiesta en su inmediatez como abstracción vacía si sus elementos no se generalizan y llevan a concepto general” (LUKÁCS, 1967, p. 208).

Tiene que empezar el viaje de regreso, hasta llegar finalmente de nuevo a la población [que es en este caso lo real y concreto], pero esta vez no como a la representación caótica de un todo, sino como a una rica totalidad de muchas determinaciones y relaciones.

Segundo Lukács (1967), em seu contexto – e talvez hoje de modo ainda mais aprofundado – a ciência só conseguia percorrer este caminho de forma inconsciente, sem capacidade de compreender o método ontológico. De tal maneira, não era possível entender as conexões dialéticas entre a singularidade ou a universalidade, e “la reflexión acerca de las conexiones dadas suela arrancar ante todo de los dos extremos, se conforme en la mayoría de los casos con el análisis de los mismos o el de sus relaciones y deje sin estudiar el carácter real mediado de los dos” (LUKÁCS, 1967, p. 208).

Esse autor aponta que Lenin também recorreu a Hegel e a Aristóteles para entender que as conexões entre a singularidade e a generalidade já se encontravam na gênese do processo de conhecimento da realidade como substância do movimento dialético e, justamente por isso, mesmo no processo mais primitivo da escolha de uma pedra, já comportavam elementos de um desenvolvimento superior e mais complexo. Lenin parte da seguinte sentença: “lo singular es lo general” e avalia que “los

contrapuestos (lo singular se contrapone a lo general) son idénticos: lo singular no existe más que en la conexión que lleva a lo general. Lo general no existe más que en lo singular, por lo singular” (LUKÁCS, 1967, p. 208).

Entendemos, desse modo, na esteira do esteta húngaro, que a particularidade é uma mediação necessária e ineliminável entre a singularidade e a universalidade; contudo, não pode jamais ser reduzida a uma categoria que tem como única função conectar a singularidade à universalidade. Na relação com a singularidade, a particularidade atua como uma mediação que torna possível a captação das determinações que já estavam presentes nos indivíduos ou nos objetos em si, ou seja, ela revela as determinações que não tinham condições de se manifestar “en la relación inmediata entre objeto de conocimiento y conocimiento mismo de la subjetividad” (LUKÁCS, 1967, p. 209). A sua função basilar realiza-se, portanto, no ato de formar as determinações, operando de maneira que

[...] se enlaza con la naturaleza específica de la singularidad, hace que se manifiesten con claridad cada vez mayor sus relaciones con grupos de objetos emparentados y lejanos, desarrolla las cualidades fugazmente presentes en la instantánea immediatez, hasta hacer de ellas determinaciones firmes y duraderas, despliega en su aparente copresencia anárquica una jerarquía de la persistencia y la fugacidad, de lo esencial y lo aparente, etc., y realiza todo eso sin destruir la estructura de lo singular o individual como tal; al generalizarse y superarse en la particularidad, el pensamiento se acerca a su verdadera esencia como singularidad mejor de lo que habría sido posible para la existencia sin superar de lo singular en la certeza sensible (LUKÁCS, 1967, p. 209-210).

A particularidade permite que as categorias desprendam-se do “mundo objetivo” e sejam apreendidas pelo conhecimento, de tal maneira que a percepção do mundo terreno passa por uma permanente ampliação (LUKÁCS, 1967). Lukács é o primeiro a desvelar que a forma de desenvolvimento deste reflexo adia crescentemente os pontos extremos da singularidade e da universalidade, uma vez que o enriquecimento em determinações maduras, que precisam ser fieis à verdade, é, em princípio, uma ampliação do âmbito de eficácia. A singularidade, portanto, contera sempre a universalidade, e esta apresentará elementos incessantes daquela. Isto é, no âmbito genérico, a particularidade tem como função mediar a conexão dialética entre a singularidade e a universalidade; sua peculiaridade está precisamente em operar como um fio condutor, um elo purificador que faz uma constante mutação, ora em universalidade e ora em singularidade. Em

decorrência desse aspecto é que a particularidade se tornou sinônimo da determinação na lógica de Hegel (LUKÁCS, 1967).

Podemos, então, afirmar que a característica peculiar da particularidade consiste tanto na sua atuação como mediação necessária entre a singularidade e a universalidade, como na relação dialética de mutação recíproca que ela possui com os dois extremos. Destarte, a particularidade, ao mesmo tempo em que se movimenta para os dois lados, conserva-se como um eixo central que possui a incumbência de realizar as mediações entre os dois polos categoriais, cujos limites das duas direções são sempre imprecisos e, às vezes, se fazem imperceptíveis (LUKÁCS, 1967).

Conseqüentemente, somente com a investigação das conexões entre as três categorias poderá revelar a estrutura real de cada uma delas, posto que é a relação dialética sucedida entre elas que evidencia, de modo mais aproximado, as suas determinações no real. Em vista disso, como aponta Lukács (1967), para o pensamento cotidiano, as características da particularidade apresentam-se de modo menos visível que as da singularidade e da universalidade, portanto, para compreender a especificidade desta categoria, sendo necessário implementar uma análise dialética pois os seus traços são imprecisos. Disso se desprende que a cultura humana se reproduz em conexão com a singularidade, com a particularidade e com a universalidade, as quais se relacionam e se modificam constantemente. Não obstante, independentemente de que ponto elas se efetivem, da singularidade à universalidade ou o inverso, não podemos perder de vista que isso ocorre de modo dialético e com interferências recíprocas.

6 Considerações Finais

Lukács ressalta que o materialismo histórico-dialético compreende as categorias como formas concretas de existência, em que suas formas de manifestações psicológicas tratam-se de reflexos imediatos do ser que independem da consciência. Logo, uma análise adequada destes reflexos amplia as possibilidades da abstração dos “valiosos estímulos para el conocimiento de las conexiones objetivas” do mundo (LUKÁCS, 1967, p. 232).

Esta constatação é válida para os reflexos desantropomórficos e antropomórficos, a exemplo do reflexo estético que suas formas de manifestações psicológicas podem revelar a complexidade interior do gênero humano. No entanto, as formas psicológicas devem ser entendidas como fontes primárias de reflexão da

realidade, as quais precisam ser permanentemente confrontadas com a análise da realidade objetiva do mundo, haja vista que o “decisivo para toda categoría es su función en la realidad objetiva” (LUKÁCS, 1967, p. 232).

Nesse sentido, acreditamos que o desvelamento dos traços essenciais da particularidade consiste em uma condição fundamental para o aprofundamento da realidade. Já que a particularidade, enquanto mediação determinante, juntamente com a singularidade e a universalidade, atua diretamente no processo de elaboração de todos os reflexos, assegura que o conhecimento do mundo seja permanentemente ampliado, pois o ato de determinar impele que as margens da singularidade e da universalidade ganhem extensão. Cada vez que estas categorias revelam um novo conhecimento sobre o mundo, a determinação do particular evidencia que aquele resultado não é um ponto final, ou um conhecimento do mundo acabado, exigindo novos elementos e, assim, é sucessivamente gerado um novo processo de conhecimento.

Portanto, para Luckás (1978a), o estudo da particularidade representa a abstração do momento de mediação entre o ser humano singular e a sociedade. Isto é, quando se determina esta categoria e se especifica suas características e legalidades, aproxima-se da possibilidade de erguer uma análise o mais aproximada possível do real. A superação dialética das teorias idealistas precedentes realizada pelo materialismo histórico-dialético, assim como a superioridade teórica deste pensamento se fundamentam, precisamente, além de outras questões demasiadas importantes, na compreensão e constante aplicação das adequadas “leis da unidade dialética e do caráter contraditório na relação de singularidade, particularidade e universalidade” (LUKÁCS, 1978a, p. 96).

Nesta direção, Lukács (1967), interpretado por Chasin (1987), afirma que o conhecimento da categoria particularidade propicia à consciência ultrapassar tanto o pensamento empírico, como a generalidade abstrata. Conforme a assertiva de Chasin (1987, p. 45), a filosofia marxiana é posta como “representação e prática”, não como “momentos paralelos, mas em momentos distintos” de um processo que precisa ser complementar. O pensamento de Marx, recuperado por Lukács, é, portanto, “[...] uma filosofia que se constitui como representação radical – conhecer o mundo [...] até a raiz – ontologia; e que se realiza no mundo também por uma

prática de raiz, por uma ação transformadora que vai até o fim – revolução” (CHASIN, 1987, p. 45).

A particularidade é o campo de força entre os polos universal e singular, sendo o meio organizador das relações dinâmicas e contraditórias e, por isso, constitui a base ideal para a verdade artística. Os tipos singulares, como sustenta Lukács (1978a, p. 282), “a hierarquia social que eles formam do ponto de vista do conteúdo, transformam-se em totalidade sintética, em reprodução de uma etapa típica do desenvolvimento da humanidade”. O particular como categoria central da estética abraça o mundo do homem em sua inteireza, interna e externamente; o universal é, ao mesmo tempo, a encarnação das forças que determinam a vida humana e um veículo dela, da formação da personalidade e do destino dos homens. Ao se representar simbolicamente o singular no universal, a arte revela qualidades internas significativas da vida terrena. Essa peculiaridade terrenal se conserva, até mesmo, quando por motivações histórico-sociais e os eventos são disparados por intermédio de motivos transcendentais: mágicos e religiosos. Ao encarnar esta motivação, a refiguração artística a faz de tal modo que a transcendência se transforma involuntariamente em uma imanência do mundo terreno, da mundanidade. Por isso, como indica Lukács (1978a, p. 283), é possível reviver esta transcendência nas obras do passado, mas se revive sob destinos humanos, “sob a forma de emoções e paixões humanas”.

A problemática apresentada aqui, ou seja, a humanidade terrenal que a arte carrega é intrinsecamente ligada à questão da objetividade e da subjetividade. Aqui também vale lembrar que a arte sempre caminhou bem à frente de sua teoria. Para o esteta, as análises, de um modo geral, oscilam em dois polos falsamente iguais: consideram, por um lado, que o acento deve recair sobre a singularidade e, por outro, acentuam demasiadamente a universalidade. Para a teoria burguesa da decadência, por exemplo, esses dois polos estão fixados isolados definitivamente em oposição e sem um centro que os ordene. Somente levando em consideração a categoria da particularidade como o ponto central, organizador e purificador do reflexo estético, a análise pode se considerar em condições de explicar a específica unidade dialética existente entre a objetividade e a subjetividade como fatores do

princípio animador dessa esfera. Trata-se, definitivamente, antes de mais nada, da relação entre o homem e sua humanidade.¹

O problema que se coloca à representação artística é o seguinte: “a tarefa de descobrir precisamente na concreticidade do imediato conteúdo nacional e classista a novidade que merece se tornar – e que ainda se tornará – propriedade duradoura da humanidade” (LUKÁCS, 1978a, p. 286). Quando, por exemplo, a juventude soviética assiste a *Romeu e Julieta* de Shakespeare e a *Casa de boneca* de Ibsen, revivendo com paixão as suas figuras e os seus eventos representados, revivem no presente o próprio passado da humanidade. Mas não vivem tal passado como sendo a vida interior, individual de cada pessoa, mas como sua própria vida interior enquanto partícipe de uma humanidade. Nas palavras do esteta: “o espectador revive os eventos do mesmo modo, tanto no caso em que assista a obras que representam o presente, como no caso em que a força da arte oferece à sua experiência fatos que lhe são distantes no tempo ou no espaço, de uma outra nação ou de uma outra classe” (LUKÁCS, 1978a, p. 287-289). Comprova isso o fato de que massas de proletários leram Tostoi com entusiasmo e, do mesmo modo, muitos burgueses leram Górkki, Balzac, Machado de Assis, Chico Buarque, José Saramago, entre muitos outros exemplos que poderiam ser ainda utilizados. Todos estes exemplos, prossegue Lukács (1978a, p. 290), indicam claramente qual seja a causa real da eficácia da arte:

nas grandes obras de arte, os homens revivem o presente e o passado da humanidade, as perspectivas de seu desenvolvimento futuro, mas os revivem não como fatos exteriores, cujo conhecimento pode ser mais ou menos importante, e sim como algo essencial para a própria vida, como momento importante também para a própria existência individual.

A refiguração artística em sua originalidade e autenticidade proporciona uma profunda e ampla elevação da individualidade vivida na cotidianidade, sendo essa suspensão do eu que o esteta chama de feliz enriquecimento. Esse processo ocorre quando o sujeito receptor confronta a realidade refletida pela arte com as experiências próprias adquiridas ao longo da vida, o feliz enriquecimento que ele ganha no contato com a obra, seu desfrute perante o objeto artístico depende, com precisão, do fato de que nenhum receptor individual se encontre perante a obra como se

¹ Um bem elaborado exemplo da aplicação da particularidade no caso artístico, pode ser verificado na análise que Belmira Magalhães (2015) faz do feminino no Romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos.

fosse uma tábula rasa. Com essa advertência podemos adiantar, nas mão do filósofo, que a eficácia, portanto, da arte verdadeiramente grande consiste, precisamente, no fato de que o novo, o que lhe é original, o mais significativo obtenha uma vitória sobre aquelas experiências adquiridas pelo sujeito, as velhas experiências suscitadas do passado; essa vitória é o feliz enriquecimento. Como complementa o esteta, “na influência direta e indireta exercida pelo prazer artístico sobre o sujeito receptivo, o elemento comum é a transformação do sujeito que descrevemos, o seu enriquecimento e o seu aprofundamento, o seu reforçamento e a sua emoção” (LUKÁCSs, 1978a, p. 295).

Para que possamos concluir nossa sintética interpretação sobre a importância da particularidade conferida por Lukács ao estético, utilizaremos as próprias reflexões do filósofo, compreendendo que a arte, quando opera diretamente sobre o sujeito humano através do reflexo da realidade objetiva, do reflexo dos homens sociais em sua relação recíproca e em intercâmbio social com a natureza, torna-se um elemento de mediação indispensável, um meio potente para provocar crescimento do sujeito.

Com a questão se são mais numerosos os homens que apreendem sua história através da ciência ou da arte, o esteta se utiliza, para fechar suas considerações sobre como a arte forma a autoconsciência da humanidade, mais uma vez, do complexo científico como balizador distintivo para compreender melhor o complexo artístico. Em suas argumentações, enquanto aquele complexo transforma algo para nós, este, quando o receptor experimenta, por intermédio do feliz enriquecimento uma tal realidade em si, nasce nele um para-si do sujeito: uma autoconsciência. Na ciência, diferentemente do que ocorre na arte, há, ao máximo possível, uma aproximação da realidade como ela é em si. Isso corresponde na ampliação quantitativa e qualitativa, no alargamento, profundidade e amplitude da consciência: um conhecimento mais aprimorado sobre a natureza e sobre a sociedade. O reflexo artístico ao criar suas refigurações da realidade transforma o ser em si objetivo em um ser para nós de um mundo representado unicamente na individualidade da obra de arte. A feliz e enriquecedora eficácia exercida pela arte é que desperta a autoconsciência da humanidade. Não obstante, essa autoconsciência não se separa jamais do mundo exterior; significa, antes de mais nada, uma relação enriquecida e com mais profundidade de um mundo externo rico e profundamente concebido do homem como membro de uma sociedade, de uma

nação, de uma classe, enquanto microcosmos autoconsciente no macrocosmo do desenvolvimento social da humanidade.

REFERÊNCIAS

CHASIN, José. Da razão do mundo ao mundo sem razão. **Caderno Ensaio Marx hoje**. São Paulo: Ensaio, 1987. p. 13-52.

MAGALHÃES, Belmira. **A particularidade estética em Vidas Secas, de Graciliano Ramos**. São Paulo: Instituto Lukács, 2015.

LUKÁCS, Georg. As bases ontológicas do pensamento e da atividade do homem. **Temas de Ciências Humanas**, número 4. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1978a.

LUKÁCS, Gyorgy. Arte livre ou dirigida? Marxismo e teoria da literatura. Trad. Carlos Nelson Coutinho. **Marxismo e teoria da literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. **Introdução à uma estética marxista**: sobre a particularidade como categoria da estética. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978b.

LUKÁCS, Georg. **Estética**: la peculiaridad de lo estetico. v1. Barcelona: Ediciones Grijaldo, 1967.

_____. Introdução aos escritos estéticos da Marx e Engels. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos. São Paulo: Expressão Popular, 2012. p. 11-38.

MARTINS, José de Souza. **Uma sociologia da vida cotidiana**: ensaios na perspectiva de Florestan Fernandes, de Wright Mills e de Henri Lefebvre. São Paulo: Contexto, 2014.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

CRÍTICA LITERÁRIA DIALÉTICA: DO TRABALHO À PARTICULARIDADE ESTÉTICA EM LUKÁCS

Belmira Magalhães¹

Lígia Ferreira²

INTRODUÇÃO

Neste artigo discutiremos a partir da estética lukacsiana, que parte da teoria marxiana e afirma o caráter ontológico do trabalho como fonte de toda a práxis humana, a categoria da particularidade, pois a partir dela György Lukács (1885-1971) estabelece as bases do entendimento do reflexo estético, o que permite ao crítico de arte (literatura) perceber a relação entre fenômeno e essência de cada obra de arte.

Para desenvolver a crítica dialética através da estética de Lukács torna-se imprescindível o entendimento dos pressupostos ontológicos expostos por esse autor. Muito embora o texto *Para uma ontologia do ser social* tenha sido escrito depois da *Estética* e não publicado em vida, as bases para essa ontologia já se encontravam nas articulações que Lukács realizava entre a base material (a realidade) e a atuação do sujeito, tendo como ponto de partida o trabalho –ação do homem (consciente) sobre a natureza–,

¹ Professora Titular do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da UFAL.

² Doutora em Estudos Literários, professora do Programa de Mestrado Profissional em Letras (Profletras) da UFAL.

concebido como o elemento fundante de toda a práxis humana, inclusive a artística.

Consciente da complexidade da elaboração da *Ontologia*, Lukács, em uma das conversas com Nicolas Tertulian, em março de 1971, revelou que: “[...] A ontologia é uma ciência filosófica muito jovem ainda. Eu não consegui expressar nela minhas ideias como fiz na *Estética*” (TERTULIAN, 2014, p. 20).

Ainda, segundo Tertulian, nas correspondências de Lukács para diversos amigos intelectuais sempre era ressaltada a busca para relacionar a grande filosofia com as abordagens científicas: “Durante toda a minha juventude, existia em mim um conflito profundo e jamais resolvido entre a aspiração para a generalização filosófica no sentido da grande filosofia antiga e as tendências para a pura filosofia” (TERTULIAN, 2014, p. 21).

Essa busca parece ter chegado ao fim quando Lukács adere ao marxismo, e propõe a resolução que será, então, desenvolvida plenamente na *Estética* e, posteriormente, na *Ontologia*, tendo como base a relação entre o cotidiano –social e histórico– e as práxis humanas –trabalho, ciência, arte...

Em decorrência desses estudos, Lukács defenderá o estatuto ontológico da realidade, em consonância com os pressupostos de Karl Marx n’*O capital*. Nesta trilha, notar-se-á que o autor húngaro perseguiu a intrínseca e o impossível afastamento entre essência e fenômeno, como já havia sido desenvolvido por Marx desde os textos da juventude, criando uma posição que privilegiará um *tertium datur* que tem como fundante as contradições de cada período histórico da humanidade, sintetizada posteriormente nos *Grundrisse*, ao localizar os momentos singulares entre a lógica do real e o conhecimento.

Destaca-se desse modo, a indiscutível relevância da teoria marxiana para a construção das concepções de ontologia e de particularidade estética propostas por Lukács e constitutivas da crítica estética marxiana, que discutiremos a seguir.

Trabalho, Reflexo e Particularidade Estética

Na *Estética*, Lukács ao discutir o reflexo estético traz duas categorias fundamentais para o entendimento da práxis artística e de sua matriz, a práxis do trabalho: a categoria da particularidade e o papel do sujeito ativo na constituição dos sentidos, quando interfere no encadeamento da objetividade.

Na *Ontologia* surgirá, então, a categoria da teleologia que terá duas formas: a teleologia primária –diretamente relacionada ao trabalho– e a teleologia secundária, que tendo como fundante a primeira, dirigir-se-á não à natureza, mas formará a relação entre os seres sociais.

Marcando a diferenciação entre a intenção do ser social, da consciência e a realidade em si –a coisa em si–, Lukács, no seu trabalho sobre ontologia, aponta que qualquer interferência do sujeito pela teleologia será subordinada à lógica da “coisa em si” e da possibilidade de alcançar essa lógica.

Um texto de Lukács vinculado a essa questão no âmbito da literatura é o *Narrar e descrever*, quando o autor realiza uma crítica aos limites do naturalismo para chegar à essência da realidade refletida em seus romances, assinalando que mesmo os grandes escritores formalistas de todas as tendências literárias não conseguem chegar a essa forma de narrar.

Os mais notáveis representantes das várias orientações formalistas pretendem quase sempre combater, no plano literário, a mesquinhez da vida capitalista. Se recordarmos, por exemplo, o simbolismo do velho Ibsen, registraremos a revolta contra a monotonia da vida de todos os dias. Mas essas revoltas não produzem nenhum resultado artístico quando não são capazes de ir até as raízes da mesquinhez da vida capitalista e de viver, compreender e descrever a real luta do homem para dar sentido a sua vida (LUKÁCS, 2010, p.184).

Nesse sentido, para Lukács (2013), a realidade social engloba dois pontos extremos: a objetividade e a subjetividade. A primeira determina as ações da segunda, mas é através desta que se constitui a vida social. A partir dessa compreensão, Tertulian (2014) mostra como o autor da *Ontologia* define as três tendências fundamentais do processo histórico, ressaltando a importância da subjetividade, entendida como para além das individualidades:

[...] a redução do tempo de trabalho necessário para a reprodução da vida, a socialização sempre maior da vida social pelo recuo da natureza e a unificação progressiva de diversos tipos de sociedade em uma humanidade integrada seriam afirmadas como resultado necessário do desenvolvimento social, independente das intenções conscientes e dos objetivos visados pelos indivíduos (TERTULIAN, 2014, p. 66).

É importante salientar que Lukács ao afirmar essas tendências não está destituindo a importância da ação dos indivíduos, afirmação claramente defendida quando esse autor define e explica, na *Ontologia*, os conceitos de teleologia primária e secundária, que se constituem na possibilidade do “pôr teleológico” tanto sobre a natureza quanto sobre os outros

indivíduos. O alerta que essas tendências apresentam é o de que após a efetivação das teleologias não há controle por parte de seu agente dos rumos que a lógica do sistema empregará sobre ela. Destaque ao fato de que as teleologias são sempre individuais.

Nesse sentido, o polo da subjetividade para Lukács, como para Marx, adquire uma relevância sem que haja necessidade de negar a determinação da objetividade. Segundo Duayer (2014, p. 250), “a significação do mundo é pressuposto da prática teleológica, é o modo como o mundo é significado que faculta e referenda determinada prática”.

Para Lukács, em entrevista a Abendroth, Holz e Kofler (1969), “o pensar com objetivo de” (teleologia) é o ato humano fundador do complexo do trabalho e de todas as outras práxis humanas, pressupondo uma finalidade dos meios de sua consecução.

As atividades espirituais do homem não são, por assim dizer, entidades da alma, como imagina a filosofia acadêmica, porém formas diversas sobre a base das quais os homens organizam cada uma das suas ações e reações ao mundo externo. Os homens dependem sempre, de algum modo, destas formas, para a defesa e a construção de sua existência (ABENDROTH; HOLZ; KOFLE, 1969, p. 40).

Essa afirmação do filósofo húngaro deve subsidiar a problemática da arte e da literatura, o que evitaria tanto a crítica formalista como a pós-moderna que são hegemônicas nas academias brasileiras e que, atualmente, esforçam-se por desacreditar a perspectiva marxiana sob o rótulo de sociologismo, na maior parte das vezes sem conhecimento, por exemplo, do estatuto da ontologia e da estética lukacsiana³.

Para apreensão do fenômeno artístico Lukács chega à categoria da particularidade estética, fundamento metodológico, segundo esse autor, que pressupõe o entendimento do reflexo estético, isto é, como a subjetividade elabora a produção artística, pois é necessário compreender que

A arte, partindo sempre do cotidiano, não se volta para os conflitos da imediatividade das relações sociais. [...] A construção artística é uma projeção do homem sobre o mundo, não visando a um objetivo imediato, embora cause reações emocionais àqueles que dela usufruem. A gênese da arte parte de necessidades interiores do

³ Torna-se ainda mais complicado para os pesquisadores dessa perspectiva teórico-metodológica participarem dos editais das agências brasileiras de fomento devido ao formato positivista dominante de elaboração de projetos.

indivíduo, que surgem a partir de sua própria existência material-concreta, sendo por isso que a arte se instala no interior de um conflito irresolvido pelo homem: nenhuma sociedade pode satisfazer todas as paixões humanas, mas só no espaço social as paixões humanas podem ser realizadas, mesmo que em determinados momentos históricos apenas de forma artística ou mágica⁴ (MAGALHÃES, 2007, p. 21).

Como lugar privilegiado da subjetividade no sentido de permitir abordar os conflitos diretamente ligados ao ser homem do homem, a arte trata sempre das relações humanas e suas perspectivas, mesmo quando as subjetividades artísticas não conseguem ultrapassar e criticar artisticamente a lógica que conduz os conflitos, mas principalmente, quando alcança a particularidade estética, discutindo a relação entre a essência da problemática que está refletindo e submetendo-a à processualidade histórica que a determina.

Como forma de ideologia, logo, constituindo-se no campo das teleologias secundárias, o reflexo estético implica em um “pôr teleológico” como ato artístico. No entanto, embora tenhamos uma série de mediações, o reflexo estético vincula-se ao mundo do trabalho. Partindo da vida cotidiana e voltando para ela no momento da recepção, a arte produz uma elevação da causalidade posta e da subjetividade humana.

Essas contradições se resolvem em troca, sem violência para uma concepção como a nossa, que supõe um constante processo de interações entre a cotidianidade e a arte; nesta, os problemas da vida tomam formas especificamente estéticas, se resolvem esteticamente de acordo com elas, e assim os logros da conquista estética da realidade desembocam ininterruptamente na vida cotidiana, enriquecendo-a objetiva e subjetivamente (LUKÁCS, 1966, p. 229, tradução nossa).

Ainda como afirma Magalhães (2002, p. 68),

[...] a gênese da arte [...] se constitui no fundamento da explicação dos universos artísticos, que embora façam parte de uma unidade enquanto pensar artístico sobre o cotidiano, apresentam desenvolvimentos específicos porque dependem da própria realidade histórica. A poesia foi uma forma artística por excelência do mundo grego; o romance surge para retratar a ascensão da burguesia; o cinema consegue configurar a sociedade de massa, a produção em

⁴ Cf. Relação arte, magia e cotidiano, principalmente nos capítulos “Problemas do reflexo da vida cotidiana” e “Questões prévias e de princípio relativas à separação da arte e da vida cotidiana” (LUKÁCS, 1966).

série⁵. Isso não permite concluir que a poesia só floresce no período grego, mas afirma que o florescer de um determinado gênero, sua continuidade ou esmaecimento tem a ver com as condições objetivas, que tolhem o desenvolvimento ou fazem ressurgir enquanto campo específico da arte, enquanto gênero de um mesmo campo (MAGALHÃES, 2002, p. 68).

Nesse sentido, é que a crítica de base social afirma a necessidade de conhecimento da história e das relações sociais que engendraram determinada expressão artística, pois é com ela que o autor está dialogando e tomando posição sobre o aspecto escolhido para sua representação. Candido (1993) expressou isso muito bem ao explicar que a obra de arte faz história não porque resolveu relatar os fatos históricos, lugar do historiador, mas porque a “fatura” de sua representação traz necessariamente reflexões sobre a realidade focada. Como, por exemplo, Graciliano Ramos faz com sinha Vitória, em *Vidas Secas*, criando dois planos para a personagem que se unem para possibilitar suas ações; Machado de Assis com o narrador de *Brás Cubas*, que através da ironia que transmite desde sua posição de narrador morto até a visão crítica das relações de classes no Brasil, impossibilitaria a compreensão da forma que é apresentada no romance se o narrador não fosse póstumo, pois ele era um dos que mantinham as relações de dominação; ou Guimarães Rosa com o jagunço Riobaldo, de *Grande Sertão: Veredas*, cujo narrador-protagonista traz a contradição em si mesmo e questiona as várias formas de lidar com a subjetividade.

Essa forma de entendimento da expressão artística –do reflexo estético– só é possível de ocorrer e também de ser avaliada se percebemos as categorias do real que estão funcionando no seu interior. Lukács, sistematizando as noções metodológicas intrínsecas às obras de Marx, chega ao conceito de particularidade, e para a arte, com sua especificidade, estabelece o conceito de particularidade estética.

A partir da categoria de reflexo assim definida: “Ao reflexo estético se impõe a tarefa de compreender, descobrir e reproduzir com seus meios específicos a totalidade da realidade em sua explicitada riqueza de conteúdos e formas” (LUKÁCS, 1978, p. 161), o filósofo afirma que a categoria da particularidade torna-se o

⁵ Cf. Os ensaios *O romance como epopeia burguesa* (1935), de György Lukács, e *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1975), de Walter Benjamin.

método adequado para se chegar às relações entre singularidade e universalidade nas expressões artísticas.

O entendimento de que as condições de produção artística surgem a partir das condições mais amplas de produção e que o fazer estético é uma práxis humana desenvolvida para refletir sobre as possibilidades de sua elevação a patamares superiores de sociabilidade, através da humanização do artista, do receptor e de toda a humanidade. Nestes termos,

[...] A capacidade de ver *Guernica*, por exemplo, representa refletir sobre a condição humana, que eleva aquele que o presenciou; mesmo que nem todos os homens possam ver e entender o quadro, só o fato de ter sido produzido e visto por uma pequena parte da humanidade torna o mundo diferente, porque eleva as possibilidades de toda a humanidade (MAGALHÃES, 2007, p. 28).

Para Lukács (1966), a estética reflete, assim como a ciência e a prática cotidiana, a mesma realidade objetiva. Embora reflexos distintos quanto ao conteúdo e à forma, há relações fecundas e recíprocas entre esses campos que, inclusive, exercem estímulos uns sobre os outros. A concepção marxiana enfatiza o caráter unitário do mundo refletido e ao mesmo tempo sublinha que o reflexo produzido não é nem mecânico, nem fotográfico, embora apareça sob a forma de problemas socialmente condicionados.

Assim compreendido o reflexo estético⁶, sua crítica marxiana parte das categorias de universalidade, particularidade e singularidade, pois compreendem “movimento ininterrupto no processo de reflexo da realidade de um extremo a outro” (LUKÁCS, 1978, p. 161), pois a particularidade estética permite ao crítico perceber a reflexão realizada pelo artista alcançando, assim, o equilíbrio entre os aspectos da realidade (cotidiano) sobre o qual o artista está refletindo (singularidade) e as problemáticas que a humanidade traz para si no seu desenvolvimento (universalidade).

[...] lo que importa epistemológicamente es saber cómo se comporta respecto de la realidad objetiva la imagen producida en la consciencia. Y en esto el carácter objetivo de las impresiones sensibles no tiene más que un papel de componente —aunque sin duda fundamental, por determinante del contenido de las percepciones sensibles. Pero la imagen de la realidad en la consciencia es resultado de un proceso muy complicado (y lejos de estar totalmente aclarado hoy en día) [...]. (LUKÁCS, 1972, p. 12).

⁶ Entendido como o captar da subjetividade (razão e emoção) a partir de sua inserção numa determinada sociabilidade.

A particularidade representa a convergência dos movimentos que partem da particularidade para a universalidade e vice-versa; da particularidade para a singularidade e vice-versa.

Cada momento histórico enfatiza uma forma de reflexo estético com a principal maneira de exprimir suas contradições, sendo essa a busca da essência das expressões artísticas em cada época de que a crítica da arte precisa alcançar. Isto só é possível quando se defende a historicidade da arte e de sua recepção, essa capacidade humana surge das relações sociais que a própria humanidade estabeleceu.

O épico nos mostra a necessidade da formação dos povos, a procura pela ancestralidade que permite o presente, a necessidade de se perceberem humanos e, ao mesmo tempo, escolhidos pelos deuses, para sobreviverem enquanto sociedade, enquanto povo.

A tragédia clássica discute a forma de um povo já configurado se desvencilhar dos deuses, ou, pelo menos, tentar caminhar sem estar inteiramente à mercê das vontades divinas e dialeticamente mostra a força da construção sobrenatural sobre os atos humanos.

A arte medieval glorifica, não mais uma gama de deuses, mas apenas um, que será o guia da humanidade. A produção artística desse período ultrapassa muito pouco as portas do templo e, nesse sentido, significa um retrocesso no caminhar da humanidade, pois nem consegue discutir atos humanos que não estejam vinculados ao poder divino, como, acontecia na Antiguidade, por exemplo, em *Antígona*, de Sófocles.

Resumindo os momentos históricos anteriores à modernidade, temos semideuses buscando a constituição dos povos; homens e mulheres nobres sucumbindo na tentativa de escolherem o próprio destino; seres humanos com caminhos previamente marcados, agradecendo a Deus pela existência terrena e a possibilidade de melhorias para além da existência material.

Somente com o Renascimento, a arte consegue, de modo tênue, começar a se desvincular dos aspectos transcendentais para se transformar numa práxis conscientemente feita e dirigida aos seres humanos. No entanto, com a chegada da modernidade, esse ser individual se percebe capaz de exercer uma prática social desvinculada do transcendental.⁷

⁷ É claro que não estamos afirmando que, com a modernidade, o ser humano passa a prescindir da religião; estamos simplesmente constatando que, isso acontece idealmente, porque efetivamente se faz possível perceber a religião

Surge, então, a possibilidade da criação das personagens que fazem escolhas e que caminham no interior da obra com os próprios pés. A questão do sujeito só pode ganhar importância na literatura quando a subjetividade se transforma em individualidade, e esse processo tem sua configuração ideária formada a partir do Renascimento, que vai representar o deslocamento consciente das reflexões artísticas⁸, do caráter teocêntrico para o antropocêntrico.

Antes desse momento histórico, o sujeito aparece na literatura como um ser que tem um papel pré-determinado, sendo os heróis dotados de forças não humanas, desde a representação da vontade dos mitos nas tragédias à louvação dos desígnios divinos na Idade Média.

No primeiro Romantismo, a importância do indivíduo alcança, do ponto de vista histórico-literário, seu ponto culminante. Embora não possa ser visto como uma correlação direta das condições materiais de existência, postas pelo domínio do capital, a sociedade que surge com a ascensão da burguesia ao poder instaura a possibilidade, pela primeira vez na história humana, da conduta consciente do ser social como responsável pelo próprio destino. No entanto, como afirma Marx (2016b, p.17-18)

É precisamente esta contradição entre o interesse particular e o interesse coletivo que faz com que o interesse coletivo adquira, na qualidade de Estado, uma forma independente, separada dos interesses reais do indivíduo e do conjunto e tome simultaneamente a aparência de comunidade ilusória.

Surge a possibilidade de instauração da individualidade que, apesar das amarras do social, se torna capaz de decidir o próprio destino, embora a maioria fique excluída por força da impossibilidade econômica. Individualidade contraditória, é verdade, pois expressa, ao mesmo tempo, a necessidade de um sistema baseado na exploração e o cerne de superação de toda a exploração.⁹ Mas, como ainda ressalta Marx (2016b, p.18):

A divisão do trabalho implica ainda a contradição entre o interesse do indivíduo singular ou da família singular e o interesse coletivo de todos os indivíduos que se relacionam entre si; mais ainda, esse

como produto humano, como uma função social próxima, mas profundamente diferente da arte em suas consequências.

⁸ E de todas as outras formas de refletir a realidade.

⁹ A superação existe como possibilidade posta, embora, para a maioria da população, a única efetividade seja a exploração. Para desenvolvimento desse tema, cf. Marx nos textos ditos filosóficos e n'Ó Capital (1968).

interesse coletivo não existe apenas, digamos, na ideia, enquanto «interesse universal», mas sobretudo na realidade como dependência recíproca dos indivíduos entre os quais é partilhado o trabalho.”

O limite do Romantismo baseia-se na exaltação do amor, pois só aqueles que são capazes de amar são capazes de –embora a partir de muito sofrimento que pode chegar até à morte–, transformarem suas vidas. Em *Inocência* (1872), de Visconde de Taunay, essa característica está bastante marcada pela atuação da protagonista, que consegue o inadmissível dentro do contexto social que compõe a trama: a rebeldia em relação à ordem patriarcal. Só o amor é capaz de dar forças à personagem, para se rebelar contra o pai e não acatar o casamento previamente estabelecido.

Eu? [...] Casar com o senhor! Antes uma boa morte! Não quero... Não quero... Nunca... Nunca... (VISCONDE DE TAUNAY, 1972, p. 168).

Ao mesmo tempo que exalta o individualismo, através do amor romântico, o Romantismo traz também a noção de sujeito coletivo, aquele capaz de expressar o conjunto de um grupo social. José de Alencar, em *O Guarani* (1971), constrói as personagens como representantes das raças que se relacionam. Sujeitos que trazem o peso de culturas diferentes, de hierarquias, que mostram a superioridade de um grupo e a inocência primitiva do outro. As personagens, embora vivam suas histórias de amor individuais, são também representantes de grupos sociais diferentes, que precisam romper as barreiras de suas culturas, para alcançarem êxito na vivência de suas paixões.

A burguesia havia conquistado o poder, e o máximo de individualização possível para toda a população já fora expressa pelo movimento romântico. Cabia agora um refluxo da subjetividade, que não podia mais ser enaltecida indiscriminadamente, sob pena de fomentar enfrentamentos. O idílio da Revolução Francesa havia sido rompido; as revoltas operárias de 1844/1848 e a Comuna de Paris mostraram quão crítica era a situação dos trabalhadores; e a real possibilidade de perda de poder e lucro, por parte do capital era inadmissível precisando ser combatida.

Fazia-se necessário conter a ideologia que havia tornado possível a busca incansável pela felicidade individual e coletiva; as doutrinas socialistas alastram-se por toda Europa, as derrotas dos trabalhadores impulsionam novas formas de reivindicação, mas também trazem o ideário de perenidade da situação dada. Não são mais as condições de nascimento, no sentido da nobreza anterior,

que passaram a regular o ideário das ações dos indivíduos, mas a origem genética, material, no sentido físico, biológico, geográfico e econômico.

O Naturalismo tenderá a um apagamento do sujeito, em sua movimentação, dentro das condições objetivas. Pode-se afirmar, sem reducionismo, que o Naturalismo é a expressão romanesca da visão de mundo da burguesia, instalada no poder, como detentora dos rumos da História, assim como o Positivismo representa o olhar científico de uma classe, que não convive mais com convulsões sociais. Enquanto o Romantismo representa o momento de fazer a história e transformá-la, o Naturalismo é o momento da conservação da forma já conquistada. As mudanças só serão possíveis para alguns, e, assim mesmo, dentro das normas estabelecidas, tudo o mais podendo ser apenas aperfeiçoado e não mais ultrapassado.¹⁰

O sujeito do Naturalismo é tipificado, dependendo para agir do papel reservado ao grupo étnico/social ao qual está ligado. Não há surpresas para a subjetividade; seu destino já está marcado, não pelo mito, como na tragédia, nem pela mão de Deus, no medievo, mas pelas condições físicas/genéticas/geográficas/sociais de sua existência.

Madame Bovary, de Flaubert (1852), mostra como a personagem pode parecer autônoma, rebelde, mas não consegue fugir ao destino predeterminado, pelas posições ocupadas no interior da estrutura social, que determinam o papel a ser desempenhado por homens e mulheres nos distintos lugares sociais. Não havia saída para mulheres híbridas como Eva, que segundo a tradição ocidental foi a primeira mulher. O amor e a vida, para esses seres, só podem ter um destino medíocre. Ema, como Eva, quis mais e pagou o preço.

Da modernidade em diante, o sujeito se complexifica, torna-se contraditório, pois vive sob condições objetivas determinadas, mas tem consciência de que pode se mover e interferir nelas. A luta de classes faz parte da história, e está posta como uma forma de mudança da sociedade; para isso, precisa de sujeitos individuais e sujeitos coletivos.

O herói problemático da modernidade luta e sucumbe, levanta e luta novamente. Esse movimento é o pêndulo que perpassará

¹⁰ As obras de Comte e Durkheim são elucidadoras dessa concepção de mundo advinda com a ideologia e a ciência positivistas.

todas as formas artísticas, e terá, no romance, seu *locus* ideal. Como afirma Lukács (1971, p. 100):

O romance é a epopéia de um mundo sem deuses: a psicologia do herói romanesco é demoníaca, a objetividade do romance, a viril e madura constatação de que nunca o sentido poderia penetrar de lado a lado a realidade e que portanto, sem ele, esta sucumbiria ao nada e à inessencialidade.

Transitando no mesmo sentido de Lukács sobre o herói moderno, Baudelaire mostra a cidade desnuda, e se volta contra aqueles que querem negar sua existência, ou pelo menos, apagar suas vidas. Junta-se aos renegados e a partir deles olha o mundo. É o sujeito crítico, implacável com a contraditoriedade da modernidade, que canta o amor mas produz prostitutas, canta a igualdade e produz desvalidos:

Com o coração em repouso
subi a cidadela íngreme
e vi a cidade
como do alto de uma torre
hospital, prostíbulos, prisão
onde o mal docemente floresce

Amo-te sempre, minha cidade infame
as prostitutas
e os perseguidos
têm prazer próprios para dar
que o rebanho vulgar
não pode perceber.
(BAUDELAIRE, 1985, p. 99).

A cisão do indivíduo e do cidadão tão bem analisada por Marx n' *A questão judaica* está aqui expressa por Baudelaire. A característica básica da modernidade é transformar em cidadão que tem todas as garantias da lei, o indivíduo real concreto que não possui nada além de sua força de trabalho para oferecer no mercado.

Finalmente, o homem enquanto membro da sociedade burguesa, é considerado como verdadeiro homem, como **homme**, distinto do **citoyen** por se tratar do homem em sua existência sensível e individual **imediate**, ao passo que o homem **político** é apenas o homem abstrato, artificial, **alegórico, moral**. O homem real só é reconhecido sob a forma de indivíduo **egoísta**; e o homem **verdadeiro**, somente sob a forma de **citoyen abstrato** (MARX, 1991, p. 50-1).

Também Graciliano Ramos, em *Infância* (1995), ao referir-se à descoberta da essência que comandava o comportamento do pai, percebe as conexões que constroem os atos humanos e afirma implacável:

Meu pai era terrivelmente poderoso, e essencialmente poderoso. Não me ocorria que o poder estivesse fora dele, de repente o abandonasse, deixando-o fraco e normal, um gibão roto sobre a camisa curta (p. 26).

A perda do gado com a seca mostra ao filho que o poder advinha da propriedade; sem ela, o pai era um ser normal. Mais adiante, o autor constata que a situação de pequeno proprietário o fazia eternamente violento, pois, como afirmava Marx¹¹, o camponês, não capitalista, forma uma quase classe, porque não pode se sustentar nessa posição, o que o torna isolado e com receio de perder o pouco conseguido. As contradições entre as classes e o comportamento individual perpassado por essas contradições, fazem Graciliano perceber e explicar, nunca perdoar – *a impotência e as lágrimas não nos comoviam* – o tratamento violento do pai:

Se ele estivesse embaixo livre de ambições, ou em cima, na prosperidade, eu e o moleque José teríamos vivido em sossego. Mas no meio, receando cair, avançando a custo, perseguido pelo verão, arruinado pela epizootia, indeciso, obediente ao chefe político, à justiça e ao fisco, precisava desabafar, soltar a zanga concentrada. [...] Só não economizava pancadas e repreensões. Éramos reprimidos e batidos (1995, p. 26-7).

Finalmente, no mundo contemporâneo, pós-moderno, desideologizado, com a ajuda frenética da mídia, o sujeito volta a perder a força adquirida com a modernidade. O individualismo é levado ao extremo, a neutralidade diante da vida é exaltada. O sujeito pós-moderno não tem um projeto para ser executado. Reflete sobre seu tempo e tenta vivê-lo aceitando todas as respostas como verdadeiras, ou sem nenhuma verdade.

Também a análise de *O jogo da amarelinha* (1994), de Julio Cortázar, pode servir de referência ao entendimento de como o reflexo literário percebe o sujeito pós-moderno: não importa o resultado do jogo, importa só o jogar. O jogo pelo jogo, o jogo da linguagem, como explicita a introdução do livro:

Tabuleiro de Direção

¹¹ Para a noção de classe, fração de classe e quase classe, Cf. Marx (1956 e 1974).

À sua maneira, este livro é muitos livros, mas é, sobretudo, dois livros. O leitor fica convidado a escolher uma das seguintes possibilidades:

O primeiro livro deixa-se ler na forma corrente e termina no capítulo 56, ao término do qual aparecem três vistosas estrelinhas que equivalem à palavra Fim. Assim, o leitor prescindirá sem remorsos do que virá depois.

O segundo livro deixa-se ler começando pelo capítulo 73 e continua, depois, de acordo com a ordem indicada no final de cada capítulo. Em caso de confusão ou esquecimento, será suficiente consultar a seguinte lista: [...]

A consciência da realidade e do emaranhado que se tornou a vida moderna, em contrapartida à pequenez da individualidade, acaba por transformar o sujeito pós-moderno num constataador refinado, com uma forma rebuscada de discurso, que assume a primazia em relação ao fato, não pela precisão ou pelo conteúdo de realidade que representa, mas pela própria capacidade que tem de se autodefinir.

O conteúdo narrativo é entremeado de uma interdiscursividade que altera a história a cada passo em que é lida. Há uma aparente liberdade concedida ao leitor para formar seu próprio texto, o que enaltece a individualidade; no entanto, há um controle absoluto do escritor/narrador sobre sua própria escrita.

No Brasil, Sérgio Santana (1989) discute o limite em que é posto o individualismo, no conto “Uma questão de método”:

E havia o fato principal de que ele tinha uma só vida para viver, apesar de, paradoxalmente, andar ventilando, nesses últimos momentos, como um exercício, a hipótese de livrar-se dela. Diante disso, a sociedade como um todo era uma abstração. Ele estava se tornando agora, sempre vertiginosamente, um individualista. Se tivesse uma arma na mão, talvez houvesse disparado a esmo. Ele não tinha tal arma e só poderia disparar contra si mesmo, em forma de uma tristeza pontiaguda (SANTANA, 1989, p. 93).

Diante da possibilidade de uma vida de miséria, e da morte, Sérgio Santana transforma seu narrador em um questionador e elaborador de discursos, apresentando, ao final, como alternativa de saída da massificação, a lucidez da loucura. Esse desfecho literário traz um dos efeitos da sociedade que se fundamenta no individualismo, sobre a qual Lukács afirma que os limites da

loucura não são mais orientados por uma ética global sobre o destino da humanidade, mas individualizados, psicologizados.

Pode tratar-se de crime ou de loucura, e os limites que separam o crime do heroísmo positivo, a loucura de uma sagesa capaz de dominar a vida, são fronteiras escorregadias, puramente psicológicas, mesmo se o fim, alcançado na terrível clareza de um desvario sem esperança tornado então evidente, se destaca da realidade costumeira (LUKÁCS, 1971, p. 67).

A lucidez da personagem do conto é objetiva e fria, como a pena de uma caneta-tinteiro molhada que elabora o texto, ou as teclas do computador em dias gélidos de inverno fora do Nordeste. Mas as respostas são sempre de um sujeito individual, cujo máximo de universalidade obtida consiste na poetização do discurso. Mortas as ideologias e os sujeitos coletivos, resta a trivialidade cotidiana e o inferno do desespero, cunhado pela solidão de não se sentir mais que o discurso do outro.

O sujeito do corpo de bombeiros –que indiscutivelmente surgia diante de seus olhos como a pessoa de maior autoridade moral, dentre todos, ali– falara numa troca de uniformes no hospital psiquiátrico, do mesmo modo não foi que fizera, a propósito dele, sem titubear, um diagnóstico conferindo preciso: louco. Não havia então por que desconfiar e ele caminhava com uma satisfação até ansiosa para trocar de papel e de equipe (SANTANA, 1989, p. 105).

Procuramos mesclar a história das coisas, caminho do objeto, com a história dos conceitos, caminho do sujeito, para mostrar a indissociabilidade e autonomia das partes, na relação sujeito/objeto. No caso particular do reflexo estético, percebe-se que há um esforço por despertar uma totalidade humana, a partir do mundo sensível. Através do processo mimético, o reflexo estético capta uma ampla e ordenada riqueza da realidade e cria um mundo adequado ao homem do seu tempo e à humanidade de uma maneira geral, não um enquadramento ao mundo real, mas no sentido de antever possibilidades de transformação, apontando para novas formas de sociabilidade. Dialeticamente, reflete um momento histórico para transgredi-lo, para ir além.

Cotidiano e Particularidade Estética

O comportamento cotidiano do homem é começo e final ao mesmo tempo de toda atividade humana (LUKÁCS, 1966, p. 11).

Essa epígrafe ressalta que, para a perspectiva marxiana, é no cotidiano que os seres humanos estabelecem as mais diversas relações, sendo essa compreensão fundamental para o conhecimento e para o enfrentamento dos conflitos sociais. No

sentido estético (mas não só neste), o cotidiano se apresenta como fonte de problematização para que os artistas realizem suas obras.

Nos romances *São Bernardo*, *Vidas secas* e *Angústia*, Graciliano Ramos reflete sob as condições da realidade brasileira dos anos 30 do século passado e como as relações de classe expressas naquelas cotidianidades vão moldando as personalidades do proprietário, do proletário e do funcionário público de classe média que começam a se formar e ganhar voz, respectivamente. A sociedade atual não precisa de ironia porque as relações permitem falas duras e desmedidas.

A seguir, os três recortes das obras de Graciliano Ramos *mostram* como o escritor capta a problemática contraditória da região Nordeste brasileira na década de trinta, do século passado (CANDIDO, 1992)¹².

Em *Vidas Secas* (1994, p. 94), a reflexão do narrador:

[...]

O patrão zangou-se, repeliu a insolência, achou bom que o vaqueiro fosse procurar serviço noutra fazenda.

Aí Fabiano baixou a pancada e amunhecou. Bem, bem. Não era preciso não. Se havia dito palavra à-toa, pedia desculpas.

Fabiano tinha acreditado nas contas realizadas pela mulher, sinha Vitória, mas diante da autoridade de quem tem o poder, pede desculpas. Assim se fazem as subjetividades dos dominados.

Em *Angústia* (2004, p. 40; 54), sobre Luís da Silva:

Trinta e cinco anos, funcionário público, homem de ocupações marcadas pelo regulamento [...] Trabalho num jornal. À noite dou um salto por lá, escrevo umas linhas. Os chefes políticos do interior brigam demais, explicam os acontecimentos locais, e faço diatribes medonhas, que assinadas por eles, vão para a matéria paga. Ganho pela redação e ganho uns tantos por cento pela publicação.

[...]

Filho de fazendeiro arruinado, Luiz da Silva pode ter uma boa educação, agora pode usá-la para quê? Para se colocar à disposição

¹² Candido (1992) assevera: O meu propósito é fazer uma crítica integradora, capaz de mostrar (não apenas enunciar teoricamente, como é hábito) de que maneira a narrativa se constitui a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser.

dos políticos e escrever coisas medonhas, mas isso o faz ficar longe dos proletários. Ele não é um proletário, pertence à classe média, amesquinhada, que tem horror a qualquer mudança que ameace seu status, mesmo que lhe tire a dignidade.

Em São Bernardo (2008, p. 221), o narrador Paulo Honório avalia:

Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou.

Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo.

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.

E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte!

A desconfiança é também consequência da profissão.

O proprietário de terras, Paulo Honório, tem conhecimento do motivo que conduziu Madalena ao suicídio, sabe do poder que mantinha contra ela, no entanto, sua maior clareza é acerca das consequências da profissão que tem, ele é um capitalista. Com ela, não há alternativa diferente do que a exploração.

Esses trechos dos romances de Graciliano Ramos *mostram* que por mais universalizante que seja o resultado de um reflexo estético, isto é, por mais que uma obra de arte aponte para as questões que afligem o gênero humano –que discutam sobre as subjetividades humanas–, estas não possuem autonomia mediante às relações do cotidiano, indivíduos concretos e suas contradições. É nesse sentido, que a crítica estética marxiana, fundamentada em princípios histórico-dialéticos, afirma que a arte é em todas as suas fases um fenômeno social. A individualidade que produz arte e a recepta integra a totalidade que constitui um momento da processualidade histórica do ir-sendo do ser humano.

A teoria do reflexo estético, por vezes vista de modo estreito e deformado pela crítica contemporânea, considera a arte como representação do processo sócio-histórico, isto é, como desenvolvimento da autoconsciência da humanidade. Nos termos de Lukács (1981, p. 193): “A determinação social da gênese, a necessária tomada de posição de toda representação, pode realmente se efetivar apenas sobre o terreno de uma tal universalidade do mundo reproduzido e dos meios de reprodução”.

Daí as relações sociais serem representadas no objeto artístico como um processo de autoconsciência da humanidade ante as suas produções materiais e imateriais. Nessa perspectiva é entendida como uma particularidade resultante da relação entre a subjetividade e a objetividade do real. O romance é a configuração de uma realidade produzida a partir das experiências das relações entre os seres sociais, em uma relação dialética entre sujeito e objeto ao longo da história.

Esse “apesar de tudo” das ações humanas deve-se à manifestação concreta do objeto artístico, que possibilitará a aquisição da experiência estética. Por meio da fruição da leitura dos romances, o leitor/receptor torna-se mais crítico e, de certo modo, experiente dos fatos sócio-históricos representados esteticamente. Há de se salientar que a arte não é um espelho da realidade. É uma composição abstrato-concreta da fragmentariedade do mundo focalizada pelo artista.

A obra literária sempre representa uma visão de mundo; no entanto, não há uma relação mecânica entre o que o artista é e pensa sobre o mundo e o que ele expressa em sua obra. Há uma cadeia de mediações que vai desde as condições de produção material e passa pela produção tecnológica, pelos códigos estéticos daquele momento e do tipo de arte que são apresentados à individualidade do artista.

A análise de uma obra de arte, como uma obra literária, por exemplo, busca a lógica da sua construção e os seus códigos estéticos, isto é, a explicação através de uma análise estética imanente à significação objetiva da obra e, a partir daí, mas só a partir desse momento, busca a correlação das mediações que estão postas pela própria obra.

Considerando o desenvolvimento sócio-histórico, as relações sociais são representadas no objeto artístico como um processo de autoconsciência da humanidade perante as suas produções materiais e imateriais. Entenda-se a arte como uma particularidade resultante da relação entre a subjetividade e a objetividade do real. O romance é a configuração de uma realidade produzida.

Conclusão

Discutimos a relação entre trabalho e arte como elementos constitutivos da crítica estética marxista de György Lukács com destaque ao reflexo estético, cujo *tertium datur* é a particularidade

estética, categoria extraída das concepções de mediação propostas pela *Estética* e pela *Ontologia*.

Cientes de que a teoria do reflexo, o captar do real, é um posicionar-se consciente ante a realidade social em que estão inseridos o artista, o receptor e o crítico, que estabelecem códigos de avaliação da obra pronta e exposta aos sentidos humanizados pelas relações histórico-sociais de cada época.

A partir da análise da produção artística e das concepções histórico-filosóficas de *Antígona*, *Flores do Mal*, *d'O Guarani*, *Inocência*, *Madame Bovary*, *A senhorita Simpson*, *Jogo da Amarelinha*, romances de Graciliano Ramos, pretendeu-se atualizar os pressupostos da estética lukacsiana e *mostrar* o quanto as obras respondem às indagações acerca da perda da totalidade (da generidade humana) propostas pelas diversas manifestações artísticas, neste caso, as literárias, independentes do período em que foram produzidas, mas vinculadas aos contextos sócio-históricos de produção.

Essa totalidade perdida pela heterogeneidade efusiva das ações humanas encontra eco nas obras artísticas, neste caso em obras literárias, e espaço para a voz do narrador e das personagens que enfrentam as contradições peculiares à gênese social e transpõem para o espaço ficcional as possíveis saídas para os conflitos instaurados, contribuindo, assim, para a autoconsciência da humanidade.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, Charles *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CORTÁZAR, Julio. *O Jogo da amarelinha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

DUAYER, Mario. Marx e a crítica ontológica da sociedade capitalista: crítica do trabalho. In:

VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel (Org.). *Lukács: estética e ontologia*. São Paulo: Alameda, 2014. p. 243-258.

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens: o itinerário de Lukács*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. Tradução de Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GUINSBURG J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

HOLZ, Hans H.; KOFLER, Leo; ABENDROTH, Wolfgang. *Conversando com Lukács*. Tradução de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. In: *Enciclopédia Literária*. Moscou, 1935. v. 9.

_____. *Estética: la peculiaridade de lo estético*. Traduzido por Manuel Sacristán. Barcelon/México: Grijaldo, 1966.

_____. *Teoria do romance*. Tradução de Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, 1971.

_____. _____. 2. ed. Barcelona/México: Grijaldo, 1972.

_____. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da Particularidade*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Per una ontologia del l'essere sociale*. v. 2. Roma: Riuniti, 1981.

_____. Narrar ou descrever? In: *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *Para uma ontologia do ser social II*. Tradução Nélcio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. São Paulo: Boitempo, 2013.

MAGALHÃES, Belmira. Plus ultra: o segredo da arte. *Revista Estudos*. Maceió: UFAL, 1995.

_____. História e representação literária: um caminho percorrido. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 6, p. 67-81, 2002.

_____. *Da impossibilidade da festa à festa possível*. Maceió: Edufal, 2007.

MARX, Karl. *As lutas de classes na França*. Rio de Janeiro: Vitória, 1956.

MARX, Karl. *O 18 Brumário e cartas a Kugelmann*. Tradução de Leandro Konder. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

MARX, Karl; ENGELS, F. *Sobre literatura e arte*. Tradução de Olinto Beckerman. 2. ed. S.Paulo: Mandacaru, 1989.

MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996. v. 1. Tomo 1.

_____. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858. Esboços da crítica da economia política*. Tradução de Mario Duayer, Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. A arte na sociedade de classes. In: *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 133-164.

MARX, Karl. ENGELS, Friedrich. A ideologia alemã. 71p. Disponível em: www.psb40.org.br/bib/b26.pdf Acesso em: 15 jul 2016.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. O *Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 69. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

_____. *São Bernardo*. 87. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *Angústia*. 62. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

SANT'ANA, Sérgio. *A senhorita Simpson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SÓFOCLES. *Antígona*. Tradução de Mário da Gama Kury. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Três, 1972.

TERTULIAN, Nicolas. György Lukács e a reconstrução da ontologia na filosofia contemporânea. In: VAISMAN, Ester; VEDDA, Miguel (Org.). *Lukács: estética e ontologia*. São Paulo: Alameda, 2014. p. 15-76.

ONTOLOGÍA E HISTORIA EN LAS OBRAS TARDÍAS DE GYÖRGY LUKÁCS Y SIEGFRIED KRACAUER

Miguel Vedda¹

Un cotejo entre ambos pensadores podría comenzar señalando que *Teoría de la novela* (1914-16; publ. como libro en 1920) ejerció una gravitación sustancial sobre Kracauer; el estudio del joven Lukács sobre la forma novelística como expresión de una búsqueda degradada a través de mundo dejado de la mano de Dios no solo ha incidido sobre la teoría narrativa del ensayista alemán – tal como lo testimonian el “tratado filosófico” sobre la novela policial² y las numerosas reseñas de novelas publicadas durante los años veinte y treinta–, sino aun sobre la propia producción narrativa de Kracauer, según lo evidencia ante todo la novela *Ginster*,³ que encierra a la vez una polémica implícita con *Historia y conciencia de clase*. Acaso más relevante es el modo en que la caracterización lukácsiana del sujeto moderno como un desamparado trascendental y de los héroes novelísticos como exiliados (son “seres que buscan”) logró convertirse en uno de los motivos centrales a lo largo de toda la producción del ensayista alemán. Correspondería, incluso, afirmar –tal como hemos mostrado en otro contexto– que han sido asimismo decisivas las desavenencias que el Kracauer temprano sostiene respecto de las

¹ Prof. titular de Literatura Alemana (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) e investigador de Conicet. Integrante del colectivo Herramienta.

² *Der Detektiv-Roman. Ein philosophischer Traktat* (La novela de detective. Un tratado filosófico, 1925).

³ La redacción definitiva de la obra tuvo lugar entre 1927 y 1928, aunque existen esbozos anteriores.

tesis sostenidas en *Teoría de la novela*. Más compleja es la relación de Kracauer con *Historia y conciencia de clase* (1923): aun cuando extrajo provecho de la teoría de la cosificación desarrollada, ante todo, en “La cosificación y la conciencia del proletariado”, condenó los “*Estudios sobre dialéctica marxista*” por representar una renuncia a los contenidos materialistas de la teoría marxiana a favor de una serie de “sistematizaciones formales fijadas al idealismo”;⁴ según él, “categorías decisivas del marxismo, como por ejemplo su concepto de ‘hombre’ o de moral” solo resultan comprensibles “si, por así decirlo, se cava, bajo la enorme montaña de Hegel, un túnel que va de Marx hasta, por ejemplo, Helvetius”.⁵ La perspectiva de Kracauer –saturada de motivos kierkegaardianos– está primordialmente preocupada por subrayar ante todo los componentes sensualistas, materialistas presentes en el joven Marx, a los que se empeña en depurar del contacto con la tradición idealista, ante todo la hegeliana. Recién a partir de “El ornamento de la masa” (1927) comenzará a cobrar importancia, como señala Inka Mülder-Bach, una comprensión del marxismo como teoría “que reconstruye la historia como proceso de descomposición de la originaria ‘identidad entre naturaleza y hombre’ y del ‘tomar conciencia de sí misma’ por parte de la conciencia”.⁶ La visión que ya en el Lukács de *Historia y conciencia de clase* se insinúa como rebasamiento positivo de la cosificación mercantil y sus efectos sobre la conciencia humana –el ideal de un desarrollo libre y multilateral de la personalidad– le parecía a Kracauer (como, de un modo algo diferente, al Lukács tardío) inaceptable, en la medida en que implicaba una tentativa retrógrada de resucitar los ideales humanistas de la burguesía temprana en las condiciones históricas del capitalismo tardío; es decir: en una época que habría desarticulado totalmente el viejo concepto de individuo, tornándolo obsoleto. Tal como se lee en una carta de Kracauer a Bloch, el Lukács de *Historia y conciencia de clase* es “filosóficamente – me guardaría de decirlo públicamente– un reaccionario. Piense, por favor, en su concepto de personalidad”.⁷ Según se detalla en el

⁴ Carta a Bloch del 27/5/1926.

⁵ Carta a Bloch del 29/6/1926.

⁶ Mülder, Inka, Siegfried Kracauer – Grenzgänger zwischen Theorie und Literatur. Seine frühen Schriften 1913-1933. Stuttgart: Metzler, 1985, p. 58. Donde no se indica algo diferente, las traducciones son mías.

⁷ Carta a Bloch del 27/5/1926.

epistolario con Bloch entre finales de 1926 y comienzos de 1927, Kracauer se proponía fundamentar su propia interpretación del marxismo en un estudio “sobre el concepto de hombre en Marx”. Este trabajo, al parecer, nunca fue realizado; pero, como ha sugerido Inka Mülder-Bach, la novela *Ginster* ofrece valiosos materiales para comprender las posiciones filosóficas y políticas de su autor, ya que la novela “puede ser entendida como una respuesta literaria implícita a Lukács”.⁸ Al margen de estas críticas, en la temprana obra maestra marxista de Lukács veía Kracauer, en una medida mayor aún que en *Teoría de la novela*, una tendencia a la generalización y a la abstracción –en otras palabras: a la homogeneización del complejo y diversificado proceso social– que se contraponía con su convicción de que el universo histórico posee una estructura no homogénea. De esta crítica, enunciada por Kracauer en el epistolario con Bloch, se hace eco este último en su reseña de *Historia y conciencia de clase*, donde se refiere a la tendencia simplista a la homogeneización que, en su opinión, muestran los análisis desplegados en la compilación de ensayos lukácsianos. Para Bloch, la historia es una estructura que posee ritmos diversos (*ein polyrhythmisches Gebilde*),

[...] y no solo la producción social del hombre social todavía oculto, sino también la producción artística, religiosa, metafísica del recóndito hombre trascendental es un pensamiento del ser, de una *nueva* relación profunda del ser. Por cierto que esas diversas relaciones profundas, como también sus objetos, no se hallan nítidamente separadas entre sí, sino que se encuentran en un permanente vínculo dialéctico. [...] Pero con la limitación u homogenización a la pura materia *social* (que en Lukács es dominante, a pesar de todo el afán de totalidad) no son correctamente comprendidos la vida ni la naturaleza, ni los contenidos casi siempre excéntricos del proceso de entendimiento relacionado en forma dianoética.⁹

Dicho en otros términos: Lukács no habría hecho justicia a la estructura cualitativamente diversa de los múltiples complejos que integran el todo social –arte, derecho, filosofía, etcétera–. A partir de este momento, Lukács va tornándose una referencia cada vez menos frecuente en los escritos de Kracauer; aunque es posible trazar encontrar algunas afinidades sugestivas entre ambos. Se ha

⁸ Mülder-Bach, Inka, “Siegfried Kracuers Antwort auf Lukács – Versuch einer Rekonstruktion” (versión tipeada inédita), p. 9.

⁹ Bloch, Ernst, “Aktualität und Utopie. Zu Lukács’ Geschichte und Klassenbewußtsein”. En: *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1985, pp. 598-621; aquí, p. 618.

señalado, por ejemplo, que la crítica a la novela reportaje que aparece en los ensayos de Kracauer publicados en la *Frankfurter Zeitung*, como los cargos contra la Nueva Objetividad levantados en *Los empleados* (1929), presentan múltiples correspondencias con algunos de los artículos de Lukács publicados en *Linkskurve*, como “Las novelas de Willi Bredel” (1931), “¿Reportaje o configuración? Observaciones críticas a propósito de la novela de Ottwalt” (1932) o “De la necesidad, virtud” (1932). Más allá de la divergencia en cuanto a intereses y ocupaciones que es posible observar en los dos pensadores a partir del período nazi, y al margen de que la entrega del filósofo húngaro *à corps perdu* para combatir el programa filosófico y propagandístico del fascismo contrasta con la comparativa abstinencia política del escritor frankfurtiano —que no participó activamente de la resistencia antifascista—, existen, entre el estudio de Kracauer *Totalitäres Propaganda*¹⁰ [La propaganda totalitaria] y el análisis del nazismo desplegado por Lukács en *Wie ist Deutschland zum Zentrum der reaktionären Ideologie geworden?* (¿Cómo se convirtió Alemania en centro de la ideología reaccionaria?) (1941) una serie de paralelos que aún no han sido examinados. Algunas reveladoras semejanzas podrían reconocerse entre algunas de las obras publicadas después de la Segunda Guerra; así, existe más de una correlación entre las concepciones que están en la base de los análisis del irracionalismo alemán, en cuanto precursor ideológico del nazismo, presentes en *De Caligari a Hitler* (1947) y en *El asalto a la razón* (1954). Es sugestivo que ambos libros hayan sido igualmente atacados (con suma frecuencia, de manera injusta) por condenar el irracionalismo estético y filosófico y por insertar a los autores y las obras considerados dentro de un esquema reduccionista construido de antemano.

No menos llamativo es que, en las últimas décadas de vida, los dos autores hayan concentrado sus esfuerzos en la composición de grandes obras orientadas, ya no al análisis de fenómenos actuales, impuestos por su novedad o por las urgencias del debate ideológico-político, sino a investigaciones de largo aliento, en las que se trata ante todo de rastrear las categorías y principios fundamentales de los ámbitos examinados en cada caso. Esto es válido ante todo, en el caso de Lukács, para la *Estética* (1963) y la *Ontología del ser social* (escrita entre 1964 y 1971; publ. en alemán en 1984-86); en el de Kracauer, para *Teoría del cine* y el tratado póstumo *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* (publ. 1969).

¹⁰ Escrito entre julio de 1937 y abril de 1938.

Esta similitud general en cuanto a la orientación de los pensamientos tardíos va acompañada también por coincidencias de detalles; así, entre la reflexión estética del viejo Lukács y la teoría kracaueriana del filme existen concomitancias que van mucho más allá de la simple afirmación del realismo. Más aún, *La peculiaridad de lo estético* revela una recepción favorable y productiva, por parte del filósofo húngaro, de las ideas básicas de Kracauer sobre los medios fotográfico y cinematográfico; como señala Gábor Gángó, “El capítulo de la *Estética* sobre el cine le debe a la teoría del cine de Kracauer, evidentemente, mucho más que lo que cabría pensar a partir de la única cita presente. Sumamente importante es, desde esta perspectiva, sobre todo la vinculación entre cine y vida cotidiana”.¹¹

Pero podríamos apuntar algunas otras avenencias. La reflexión de Kracauer acerca del efecto extrañador y, por ende, descosificador del arte fotográfico presenta semejanzas con la estética del viejo Lukács, cuya *Peculiaridad de lo estético* mantiene algunas deudas con *Teoría del cine*. A semejanza de Kracauer, Lukács plantea la relación del arte con la realidad, no en términos de mera copia de un referente externo –lo cual implicaría una claudicación ante los hechos, ante una realidad cosificada–, sino en cuanto mirada extrañada respecto de la percepción habitual. Esto es lo que tenían en vista las diversas teorías del extrañamiento estético; y a ello alude también Lukács cuando señala que “[...] el poder evocador de la obra de arte penetra en la vida anímica del receptor, subyuga su modo habitual de contemplar el mundo, le impone ante todo un ‘mundo’ nuevo y le mueve así a recibir ese ‘mundo’ con sentidos y pensamientos rejuvenecidos, renovados”;¹² o cuando sostiene que el arte lleva a la intuición todo objeto

[...] completamente nuevo, como si no hubieran existido nunca una representación de ese objeto, una opinión sobre él [...]. Se trata de una importante liberación de las limitaciones del practicismo de la vida cotidiana, en el cual [...] los objetos [...] palidecen frecuentemente para convertirse en representaciones abstractas, incluso en representaciones que no son de primera mano, que el sujeto no ha

¹¹ Gángó, Gábor, “Presencia de Siegfried Kracauer y Walter Benjamin en La peculiaridad de lo estético, de György Lukács” (trad. de Miguel Vedda). En: Machado, Carlos Eduardo J. / Vedda, Miguel (eds.), Siegfried Kracauer. Un pensador más allá de las fronteras. Buenos Aires: Gorla, 2010, pp. 133-148; aquí, p. 135.

¹² Lukács, György, *Estética 1. La peculiaridad de lo estético*. Trad. de Manuel Sacristán. 4 vols. Barcelona: Grijalbo, 1982, vol. II, p. 496.

vuelto a examinar por sí mismo en una nueva producción, sino que pasan de mano en mano, inconscientemente, como clichés de práctica utilización. El arte verdadero es como tal una salvadora ruptura con esas costumbres.¹³

El arte redime los elementos concretos –al mismo tiempo: la capacidad de sugestión latente en ellos– al extraerlos de la experiencia fosilizada y al colocarlos en una constelación diversa, dotada de una legalidad propia (en palabras de Lukács: en una *totalidad intensiva*). En términos semejantes concibe Kracauer la fotografía, a la que atribuye una excepcional capacidad para redimir la realidad material, ya por el hecho de ayudarnos a superar el nivel de abstracción en que nos relacionamos con las cosas y a familiarizarnos por primera vez con ellas. Gracias a los medios fotográficos pensamos *a través* de las cosas y no por encima de ellas; ellos nos permiten rescatar del olvido los fenómenos pasajeros del mundo exterior, y este mismo propósito redentor atribuye Kracauer a la historia. En términos mucho más amplios, pero con un espíritu análogo, el viejo Lukács designa al arte y la literatura como la *viva memoria de la humanidad*.

No menos significativo es el punto de vista desde el cual ambos pensadores reflexionan, en sus obras póstumas, acerca de la historia. No hay evidencias que revelen la lectura, por parte de Lukács, de *Historia. Las penúltimas cosas*; sin embargo, la *Ontología* muestra una animosidad comparable con la del estudio póstumo de Kracauer hacia el determinismo, como también hacia cualquier tentativa para sobreestimar el papel de lo universal lógico en el proceso histórico y de minimizar el peso de los individuos y de sus acciones singulares. Igualmente adversos al neopositivismo y al existencialismo heideggeriano, al marxismo mecanicista y a la dialéctica negativa adorniana, Lukács y Kracauer se empeñan en objetar el dogmatismo de los defensores de una férrea necesidad histórica. Es conocida la inapelable antipatía de Kracauer hacia el providencialismo hegeliano, es decir: hacia la astucia de una razón histórica que, de acuerdo con las *Lecciones de filosofía de la historia*, realiza sus fines empleando como meras herramientas a los sujetos históricos particulares. En un sentido parecido (y a pesar de la honda raíz hegeliana de su pensamiento), el autor de la *Ontología* somete a una crítica exhaustiva a la interpretación logicista y necesitarista de la historia que, promovida por Hegel, fue continuada por el viejo Engels y divulgada por el marxismo positivista de la Segunda Internacional y por el del período

¹³ *Ibíd.*, p. 182.

stalinista. Como ha escrito Tertulian, el pensamiento ontológico lukácsiano, a contrapelo de aquella tradición logicista, impugna la pretensión de “reducir la realidad a su aprehensión cognitiva, a aquello que es en ella mesurable y reductible a términos lógicos, y a apartar los problemas ontológicos como pertenecientes a la esfera ‘metafísica’”; la intención de Lukács es “reestablecer en sus derechos la autonomía ontológica de lo real, su totalidad intensiva y su irreductibilidad a la pura manipulación”.¹⁴ De un modo parecido cuestiona Kracauer a aquella historiografía positivista que, a partir de una aproximación de las leyes históricas a la naturaleza, formulan “leyes que, por definición, no solo minimizan excesivamente el papel de las contingencias en la historia, sino que, y esto es aún más importante, excluyen la libertad de elección del hombre, su habilidad para crear nuevas situaciones”.¹⁵

Los dos pensadores marxistas coinciden, pues, en afirmar que la “Historia” no hace nada; como decía Marx, es “el *ser humano*, el ser humano real, vivo, el que todo lo hace, posee y lucha; no es, por ejemplo, la ‘historia’ la que utiliza a los seres humanos como medios para realizar —como si fuese una persona particular— sus propios fines, sino que es solo la acción del ser humano que persigue sus fines”.¹⁶ Pero es igualmente importante tener en cuenta que, si los hombres hacen su historia, la hacen bajo condiciones que no han sido creadas por ellos mismos; y Lukács y Kracauer se muestran igualmente adversos frente a la teoría y la praxis voluntaristas que creen que es posible hacer realidad la utopía sin tener en cuenta las condiciones históricas y sociales. Refutando su propia convicción temprana en que el verdadero revolucionario lleva adelante su acción política sin atender a los hechos históricos y sociales, el viejo Lukács cree que “Ninguna perspectiva, ideal, etc. utópicamente pergeñada debe ser impuesta

¹⁴ Tertulian, Nicolas, “El pensamiento del último Lukács”. Trad. de M. Sverlij y S. Labado. En: Infranca, Antonino / Vedda, Miguel (comps.), György Lukács: Ética, Estética y Ontología. Buenos Aires: Colihue, 2007, pp. 103-126; aquí, p. 109.

¹⁵ Kracauer, Siegfried, *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas*. Introd. de Miguel Vedda. Trad. de María Guadalupe Marando y Agustín D’ambrosio. Buenos Aires: Las cuarenta, 2010, p. 81.

¹⁶ Marx, Karl / Engels, Friedrich, *Die heilige Familie oder Kritik der kritischen Kritik*. En: Marx, Karl / Engels, Friedrich, *Werke*. Herausgegeben vom Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. 43 vols. Berlín: Dietz-Verlag, 1956 y ss., vol. 2, p. 98.

sobre los hombres; la tarea [...] es, antes bien, esclarecer a los lectores acerca de la realidad misma, y de las necesidades e ideas surgidas de la realidad”.¹⁷ Es conocido el desacuerdo que el Lukács tardío tenía con el intempestivo utopismo voluntarista del viejo Bloch. Sugestivo es que, en *Historia*, Kracauer dirige también soslayadas críticas al autor de *Espíritu de la utopía*. Nia Perivolaropoulou y Philippe Despoix propusieron ver en la antítesis Lutero/Erasmus, tal como es configurada por Kracauer, una respuesta a la oposición Lutero/Münzer, trazada por Ernst Bloch en *Thomas Münzer, teólogo de la revolución* (1921) —por lo demás, un libro duramente cuestionado por Kracauer en el momento de su aparición—. Parecen, de hecho, dirigirse contra el izquierdismo blochiano las críticas que el autor de *Historia* formula contra aquellos voluntaristas que, a diferencia de Erasmus, creían que un mundo nuevo puede ser creado en una sola noche; incapaces de tolerar a quienes no comparten las mismas perspectivas, los “visionarios utópicos condenan a los que permanecen en medio de la ruta sobre la base de que traicionan cruelmente a la humanidad al intentar perpetuar un estado de imperfección”.¹⁸ Recordemos que Bloch ha insistido en afirmar que las condiciones objetivas para la revolución social “no están nunca totalmente maduras, ni son tan perfectas, como para que no requieran de una voluntad de actuar, o de un sueño anticipatorio en el factor subjetivo de esa voluntad”.¹⁹ Todos los grandes revolucionarios, según Bloch, habrían sabido que la tenaz perseverancia del sujeto revolucionario puede, a menudo, “sobrecompensar” (*überkompensieren*) la inmadurez de las condiciones externas, acelerar el *tempo* de la historia de modo que esta se adecue a las determinaciones del sujeto revolucionario. Como el autor del *Elogio de la locura*, Kracauer se muestra refractario a manipular la historia imponiéndole con violencia una necesidad que ella no posee; a la inversa, podría decirse —parafraseando a Bacon— que, para ellos, la historia solo puede ser dominada legítimamente cuando se la obedece.

¹⁷ Lukács, György, Marx – Lenin. Introducción y notas de Miguel Vedda. Traducción de Karen Saban y Miguel Vedda. Bs. As.: Gorla, 2005, p. 160.

¹⁸ Kracauer, Siegfried, *Historia*. Las últimas cosas antes de las últimas, p. 60.

¹⁹ Bloch, Ernst, *Das Prinzip Hoffnung*. 3 vols. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1993, vol. II, p. 677.

Un cotejo entre *Historia* y *Ontología* podría establecerse sobre la base de la posición en la que esas obras fragmentarias y póstumas se encuentran respecto de las más importantes producciones tempranas de ambos autores. En el caso de Lukács, la significación específica de la *Ontología* se pone aún más de manifiesto a través de una confrontación con *Historia y conciencia de clase*; sabemos que, en el clásico volumen de ensayos de 1923, desarrolló una *fenomenología* del capitalismo desarrollado, tal como podía desplegarla un intelectual revolucionario desprovisto de anteojeras economicistas. En parte, esto explica tanto la concepción del proletariado como sujeto-objeto idéntico de la historia, cuanto las entusiastas perspectivas de abolir, en un futuro próximo, la cosificación mercantil. El Lukács de la *Ontología*, en cambio, se propone trascender la descripción fenomenológica para orientarse hacia la búsqueda de los *fundamentos histórico-sociales* sugeridos por el Marx de los *Manuscritos económico filosóficos* de 1844. Antonino Infranca ha desarrollado persuasivamente la pertinencia de analizar el paso de *Historia y conciencia de clase* a la *Ontología* como el ascenso hacia una fundamentación ontológica capaz de conceder un fundamento del que carecía aún la descripción fenomenológica temprana.²⁰ De ahí que, en su libro sobre el concepto de trabajo en Lukács, Infranca haya adoptado la estrategia de partir de un examen de la gran obra póstuma para ir remontándose luego desde ella, obra por obra, hasta la producción temprana. Un desarrollo genéricamente similar se advierte en la obra de Kracauer: la ensayística temprana de este despliega, en efecto, una aguda descripción fenomenológica del mundo contemporáneo, en la que se reconoce (tal como ocurre, en parte, con el joven Lukács) al discípulo de Simmel. Lector, como hemos visto, de *Teoría de la novela*, el joven Kracauer estaba convencido de que “una época desrealizada, abandonada por lo Absoluto y vaciada de sus contenidos espirituales, puede ser directamente aprehendida a través de un enfoque

²⁰ “En *Historia y conciencia de clase*, Lukács se dedica necesariamente a la comprensión del plano fenomenológico de las relaciones entre el sujeto y el objeto del proceso de trabajo, tal como se determina en el interior de la sociedad capitalista. En este punto, solo la *Ontología* puede explicar este nexo entre ser y esencia que se desprende acabadamente del análisis ontológico-genético del trabajo” (“Fenomenología y ontología en el marxismo de Lukács. De la *Ontología del ser social* a *Historia y conciencia de clase*”. En: Infranca, Antonino / Vedda, Miguel (comps.), György Lukács: *Ética, Estética y Ontología*. Buenos Aires: Colihue, 2007, pp. 153-165; aquí, p. 163.

fenomenológico”.²¹ Es revelador que, en contraste con esta actitud básica inicial, el Kracauer tardío insista –y sobre ello se detiene en el epistolario con Adorno, en intensa polémica con este último– en la necesidad de fundar el propio pensamiento en una perspectiva ontológica. Desde este punto de vista, que aparece sólidamente cimentado en el estudio sobre la historia, el pensador alemán arroja una luz diferente y novedosa sobre su obra anterior; ello otorga una justificación a la propuesta que hace Olivier Agard de leer toda la obra precedente de Kracauer a la luz de su último libro: “Solo esta travesía por los diferentes dominios abordados por Kracauer permite comprender por qué *Historia* constituye una suerte de síntesis que retoma todos los emprendimientos de los trabajos precedentes de Kracauer”.²² De las propuestas de Infranca y Agard podría concluirse que, más allá de todas las alteraciones y rupturas, en la evolución de Lukács y Kracauer no hay elementos inorgánicos: todo es, en ellos, la continuación de algo.

²¹ Traverso, Enzo, Siegfried Kracauer. Itinerario de un intelectual nómada. Trad. de Anna Montero Bosch. Valencia: Edicions Alfons El Magnànim, 1998, p. 96.

²² Agard, Olivier, Kracauer. Le chiffonnier mélancolique. París: CNRS, 2010, p. 16.

A ARTE E O ARTISTA NO CAPITALISMO: DA CLAUSURA À CONQUISTA DO MUNDO¹

Luciano Accioly Lemos Moreira²

Andréa Pereira Moraes³

*Todo artista tem de ir aonde o povo está.*⁴

*Ideologia! Eu quero uma pra viver.*⁵

*Não basta que o pensamento procure realizar-se, a realidade deve igualmente compelir ao pensamento.*⁶

¹ No artigo em questão nos limitaremos à leitura de algumas obras de Lukács produzidas entre as décadas de 30 e 40 do século passado, ou seja, nossa reflexão terá uma lacuna em relação ao conhecimento estético mais maduro desse autor, expresso em sua grande obra da Estética publicada em 1963 pela editora *Luchterband* em alemão. Assim, as conclusões às quais chegaremos nesta reflexão terão sempre um caráter datado desse autor sobre esse tema, e desse modo não expressarão o conjunto do seu pensamento. Com isso, as questões desenvolvidas neste artigo poderão, com a continuidade das nossas reflexões sobre as obras desse autor, e mais precisamente, com o conhecimento da obra da Estética, ser refutadas, corrigidas ou simplesmente comprovadas em seus elementos mais essenciais.

² Prof. Dr. da Universidade Federal de Alagoas – Campus Arapiraca

³ Profa. Dra. do Instituto Federal de Alagoas - Maceió

⁴ Música “Nos bailes da Vida”, composição de Milton Nascimento e Fernando Brant.

⁵ Música “Ideologia”, composição de Cazusa e Roberto Frejat.

⁶ MARX, Karl. Crítica da filosofia do direito de Hegel – Introdução. São Paulo, Editora Boitempo, 2005.

O artista, sua obra e o mundo

Nosso artigo terá como eixo norteador a problemática entre a qualidade da relação social existente num determinado momento histórico, a posição social do artista frente ao seu mundo, e conseqüentemente, a qualidade estética de sua obra. Trataremos também, das implicações, dos limites e possíveis formas de superação na produção de uma grande obra de arte realista no mundo decadente do capitalismo atual. Adiantamos que qualquer elemento de distorção ou de contradição entre as reflexões abaixo com a obra de Lukács deve-se exclusivamente aos autores desse artigo.

Dito isso, iniciamos nosso artigo com três enunciados que se articulam, e que de algum modo expressam e expõem as principais questões que serão tratadas por nós neste artigo. Na primeira citação, temos um recorte de uma canção de Milton Nascimento denominada “*Nos bailes da vida*”, publicada em 1981. Se já não bastasse o próprio título nos convidar ao “*baile da vida*”, e na vida “*encharcar-se de chão*”, há um apelo denunciativo de que “*todo artista tem de ir a aonde o povo está*”. Esse trecho nos remete a algo de essencial acerca do que seja uma autêntica obra de arte para Lukács: o artista e conseqüentemente sua obra devem expressar as questões essenciais da vida. Para isso, a relação entre o artista e o mundo deve ser rica e fecunda, consubstanciando-se numa autêntica obra de arte.

O segundo trecho, fruto de uma música de Cazuza que tem como título “*Ideologia*”, lançada em 1987, reflete o caráter típico de uma geração que se propunha a mudar o mundo, e não mudou; recai no aprofundamento da forma individualista burguesa recolhida a sua própria vida. Um suspiro e um desespero de uma geração perdida, que ao olhar o mundo não encontra nada a não ser seu próprio isolamento. Um desencanto com um tipo de mundo que parecia ser possível e não foi; diz Cazuza: “*as ilusões estão todas perdidas*”⁷.

⁷ Essas ilusões se dirigem de modo particular a duas situações históricas, as quais servem de condições objetivas para essa música: de maneira mais universal, o início da dissolução da União Soviética, e assim o prenúncio da crise das “*revoluções socialistas*”; e mais precisamente, aos caminhos e descaminhos de

O terceiro pensamento vem de um texto de Marx de 1843; esse artigo marca o início da virada ontológica de seu pensamento, e consequentemente a superação dos limites teóricos de Hegel. Ao que nos interessa nesse artigo, Marx nos incita a pensar na relação entre teoria e mundo, e por que não dizer, entre o artista, o mundo e sua obra de arte. O pensamento é fruto de um determinado mundo, como a arte também o é. Contudo, o homem é um ser ativo ante o mundo, reflete objetivamente esse mundo e extrai dele as alternativas diante de suas necessidades. Esse homem, por meio de sua subjetividade, define finalidades e decide, entre alternativas concretas existentes na realidade, aquela que lhe parece mais adequada⁸.

A arte em sua peculiaridade contém em sua natureza uma capacidade singular: extrair da objetividade e revelar ficcionalmente as questões essenciais de uma determinada época. À arte, ao que nos parece, cabe explicitar os dramas humanos mais essenciais, relançando-os ao cotidiano na forma artística, e por meio dessa obra permitir aos indivíduos uma experiência catártica com seu gênero, com suas dores, seus afetos e desafetos, suas possibilidades e limites, e por intermédio dessa experiência elevar seu afeto e sua consciência em níveis profundos, íntimos na relação com o mundo. O grau de repercussão e a amplitude dessa experiência dependerão do movimento da história, e numa sociedade de classes, da direção e da intensidade das lutas de classes, e consequentemente das decisões dos indivíduos em relação às questões de sua época. Há uma inter-relação recíproca e complexa entre a esfera artística e seus efeitos nas subjetividades, com as condições objetivas históricas de um dado momento. O momento predominante fundamentalmente nessa inter-relação será o complexo econômico. Contudo, não podemos subestimar o poder

uma geração que lutou contra a ditadura militar no Brasil e que, com o processo de redemocratização do país, pouco obteve de substancialmente alterado.

⁸ Evidente que é essa subjetividade que extrai as alternativas concretas e decide se constitui uma subjetividade historicamente determinada, e por isso é atravessada pelas alienações existentes, superando-as ou reproduzindo-as segundo o nível de desenvolvimento social, o horizonte de classe numa sociedade de classes. Contudo, ontologicamente, o ser social é um ser que se movimenta objetivamente sobre uma base social cada vez mais ampliada, fruto de uma prática que em seu interior tem como momento fundamental a definição de um fim e a busca dos meios concretos na realidade natural e social, a fim de realizar essa finalidade. O ser social, como diz Lukács, é um ser que responde.

e a amplitude dos efeitos da experiência artística de uma grande obra de arte nos indivíduos, em face dos problemas sociais de uma época, e sua influência nas decisões dos indivíduos⁹. “A literatura vale algo – e, então, vale muito – precisamente quando traduz para a forma um passo real dado pelo movimento” (LUKÁCS, 2010, p. 291).

Dito isso, indagamo-nos: toda expressão artística realiza fundamentalmente a função de extrair e revelar as questões mais essenciais de cada realidade? Sendo a arte parte integrante e ativa do mundo dos homens, ela sofre e expressa de maneira particular os limites e as possibilidades desse mundo da qual se origina? Em que grau e amplitude? Qual grau de liberdade e de potencialidade o artista têm para extrair e revelar num dado momento histórico os conflitos humanos mais essenciais? É possível a produção de uma arte realista nos termos lukacsianos no capitalismo decadente da atualidade? Tais dúvidas orientarão nosso artigo, e adiantamos que muitas dessas indagações serão tratadas, enquanto outras continuarão a rondar nossas reflexões e estudos futuros, pois esse assunto consiste num objeto de análise em construção.

Uma grande obra de arte realista configura-se num reflexo objetivo da realidade e por isso expressa um dado momento histórico em suas questões mais essenciais. Contudo, para que o artista e sua obra expressem os problemas essenciais do mundo no qual ele vive e opera, isso demanda um tipo e uma qualidade de interação social viva e fecunda entre o artista e a vida pública. Como explica Lukács (2010, p. 269):

Na Antiguidade, na Idade Média e mesmo durante o Renascimento, a arte fazia parte da vida pública e os artistas reconheciam, sem hesitação, todas as consequências que este fato acarretava.

Os artistas, por estarem naquela época ativamente inseridos na vida pública, eram orientados por essa mesma esfera quanto à sua ideologia, seus temas, seus conteúdos e sua forma de expressão. Seu processo criativo se desenvolvia do início ao fim de maneira integrada à vida pública. Essa integração não era uma sujeição absoluta, uma total ausência de liberdade do artista em relação ao mundo. Pelo contrário, como a vida pública ou a realidade social não se constitui numa unidade rígida e homogênea, senão numa unidade diversa, contraditória e complexa, a integração desse

⁹ A função da arte e seu papel no desenvolvimento de uma subjetividade revolucionária se configuram no objeto de nosso estudo no interior das obras estéticas e da ontologia de Lukács.

artista com seu mundo de modo ativo e vivo possibilitava captar e expressar em sua obra de arte as contradições essenciais da vida humana. Era justamente essa inter-relação intensa e rica do artista com a realidade social objetiva que tornava possível a sua obra expressar os conflitos humanos mais essenciais.

Se a grande arte pode, como diz Lukács, “revelar um passo real dado pelo processo histórico”, e assim tornar conscientes os dramas humanos ao próprio homem, é a própria realidade concreta, o ser existente, o campo de ação para cada artista refletir e produzir sua obra de arte. Sabemos que a realidade, por ser dialética, e por isso, contraditória, permite concretamente “um campo de ação” diverso para todo artista. Um campo de possibilidades e de alternativas às quais os homens podem, por intermédio do seu reflexo subjetivo, captar e assim desvelar objetivamente em uma obra de arte os traços essenciais dessa humanidade.

Objetivamente, a arte é uma forma particular do reflexo da realidade; e, quando se trata de um artista autêntico, ele reflete o movimento desta realidade, sua direção, suas orientações essenciais na existência, na permanência e na transformação. (LUKÁCS, 2010, p. 270).

A arte de um autêntico artista “é sempre mais livre do que ele mesmo crê e sente; é mais livre do que parecem indicar as condições sociais de sua gênese objetiva. Esta arte é mais livre justamente porque está profundamente ligada à essência da realidade” (LUKÁCS, 2010, p. 270). Essa ligação não pode ser fruto de uma articulação artificial do artista no uso de algum recurso técnico, ou de algo que se acrescenta à obra posteriormente de modo consciente ou acidental. Esta relação é a base constitutiva da obra de arte, no momento de sua gênese ideal à sua existência concreta. A qualidade e a profundidade da relação do artista com a realidade social, esta interação íntima com os dramas concretos e existentes de sua época, tornam-se o material fecundo para a arte, possibilitando que a capacidade inventiva e criadora de cada artista apreenda o que realmente importa para o destino dos homens.

É muito simples representar uma realidade que desliza como o óleo, ao passo que é muito complicado representá-la em todas as suas reviravoltas (e quase todos os indivíduos dão reviravoltas quando pretendem realizar suas finalidades). Nesta astúcia, surge às vezes algo mais e às vezes algo menos do que o homem quer, do que as finalidades que ele formulou para si. A sabedoria do escritor reside, precisamente, em encontrar nestas reviravoltas o elemento típico e individual. (LUKÁCS, 2010, p. 291).

A obra de arte realista é aquela que alcança a tipicidade em seus personagens e enredos. O típico para Lukács se apresenta na particularidade da obra, particularidade esta que numa grande obra de arte expõe como uma síntese os típicos traços complexos, contraditórios e em processo das personalidades humanas, das gerações e das questões que rodeiam os homens. Esse tipo de arte não envelhece, pois não só fala aos homens do seu tempo, como aos homens do futuro. A arte realista condensa num só tempo a historicidade do mundo com a dialética do seu movimento, formando uma síntese na particularidade estética.

Afirma Lukács:

Porque a realidade segue seus caminhos independentemente do pensamento, independentemente dos escritores; e, se o escritor não logrou representar corretamente um único passo real (é por isso que falei de modéstia de perspectiva), se deu cinco passos errados enquanto a realidade dava seus cinco passos justos, então o homem que foi representado desta maneira continua a viver apenas como um fantasma. A obra assim criada envelhece realmente. (2010, p. 291).

Diante do exposto, podemos inicialmente inferir duas proposições sobre a arte: 1. a interação (interação como o modo e a qualidade de sua inserção no mundo) do artista e de sua obra com o público é fato imprescindível para a produção de uma obra de arte que tenha repercussão na realidade; 2. a qualidade e a intensidade dessa interação nos conflitos humanos de cada momento histórico do qual o artista participa criam o “campo de ação” para a liberdade criadora do artista e para que ele escolha, entre alternativas existentes nessa realidade, os elementos essenciais dos dramas humanos, objetivando-os numa obra de arte.

O quadro histórico da relação do artista com o mundo bem como a produção de uma obra de arte se dão de maneira complexa e contraditória, tendo como base tendências ou momentos históricos mais favoráveis à produção de uma grande obra de arte ou à objetivação de uma arte primordialmente decadente e rebaixada.

Analisaremos inicialmente as implicações mais hegemônicas e amplas da decadência ideológica do capital sobre a produção da arte. Posteriormente, trataremos da condição, ou não, de se ter uma arte realista no interior dessa decadência.

A arte na decadência ideológica do capital

A realidade social é a base sobre a qual se estabelece a qualidade e a dinâmica da relação entre o artista e o mundo. Essa realidade tem como complexo social fundante um tipo de trabalho e uma forma de organização socioeconômica que determinam a qualidade, a extensão e a intensidade dessa integração. Sendo o homem radicalmente histórico, essa realidade muda constantemente, e terá um grau maior ou menor de humanidade ou de alienação conforme o grau de desenvolvimento social – a finalidade para a qual a prática produtiva e reprodutiva em sua totalidade se direciona essencialmente. Ressaltamos novamente que esse processo não se dá de maneira direta, nem livre de contradições, mas mesmo nesses termos, o campo de possibilidades, e assim, de ação ao qual cada artista pode se inserir e extrair dessa realidade o que pode e deve dizer do mundo passa sempre por alternativas reais e engendradas pela totalidade histórica e concreta que ele vive e opera. Evidente que o complexo social da arte detém sua peculiaridade diante do mundo, sua autonomia relativa, sua específica função social na reprodução dessa sociedade e o grau de repercussão nas subjetividades dos indivíduos.

Lukács explica que é sempre sob uma forma determinada de condições sociais que um dado artista produz sua obra de arte. Essas condições sócio-históricas podem ser mais, ou menos favoráveis para a elaboração de uma obra de arte que expressa algo de essencial sobre o mundo. Como explica Lukács, só um ponto de vista que possibilite captar as questões vitais de sua época possibilitará apreender as forças que agem de modo subterrâneo na sociedade. O artista e sua obra devem revelar os elementos essenciais das transformações reais de cada sociedade; só assim estaremos diante de um autêntico artista e de uma grande obra de arte.

Sendo assim, indagamos: quais as implicações predominantes da forma sociometabólica do capital sobre a arte?

O capitalismo é uma forma de sociedade fundada sobre a lógica da compra e venda de mercadoria. Sobre isso diz Lukács: “nunca existiu uma ordem social tão estranha aos seus próprios grandes artistas quanto o capitalismo” (2010, p. 275). Estranha porque, para existir e produzir nessa forma de sociedade mercantil, o artista deve travar uma luta de vida e morte não só “contra este aparelho, contra a banalidade, a vulgaridade e todas as outras formas de

pseudoarte postas em circulação por este aparelho social sob a etiqueta arte; o artista também precisa travar uma luta contra as formas de existência e os conteúdos humanos que engendraram essas formas artísticas” (LUKÁCS, 2010, p. 275).

Lukács explica que até o Renascimento vivia-se um momento muito particular na história do capitalismo. Nesse momento, o sistema social capitalista ainda não se apresentava em todo o seu amadurecimento alienante; teria de destruir o velho modo de produção feudal, sua forma econômica e todos os seus complexos alicerçados sobre essa base social. Nesse sentido, a perspectiva social burguesa detinha um poder revolucionário em relação ao mundo existente. Havia no campo da totalidade social uma efervescência social, cultural e principalmente econômica, que fazia com que os indivíduos, e também os artistas, olhassem para esse mundo, e ao se lançarem nele, extraíssem seus elementos mais essenciais. O encontro do indivíduo com o gênero, ou ainda, do artista com o mundo, dava-se ainda nesse momento de modo espontâneo, intensamente integrado. A tarefa social da nascente burguesia nesse momento era progressista em relação ao modo de produção feudal. Por este motivo, a natureza histórica dessa classe nesse instante precisava ser revolucionária, sendo impulsionada à captação da realidade em seus fundamentos mais essenciais, a fim de transformá-la.

A maioria dos grandes clássicos da arte realista burguesa é, de algum modo, gestada nesse quadro histórico. Nesse complexo de questões, temos de levar em conta também as condições singulares de cada artista diante de seu mundo e a forma de desenvolvimento desigual e particular como cada artista conviveu em sua época. E mais, o modo que cada artista respondeu aos e participou dos dilemas e os expressou em sua obra – sem entrarmos, e sem nos perdermos, nos aspectos pessoais de cada artista, e sim atentando para as tendências mais gerais que se colocavam como campo de possibilidade real e concreta à produção da arte. Nesse instante, como afirma Lukács, a relação entre o artista e o mundo encontrava algumas ilhas no interior do sistema capitalista que possibilitavam uma qualidade rica nessa inter-relação. Vejamos algumas reflexões de Goethe, Tolstói e Dostoievski sobre isso em sua época histórica.

Goethe diz:

Infelizmente, nós, os recém-chegados, também nascemos às vezes artistas e percorremos com dificuldades toda esta diversidade da arte, sem saber verdadeiramente onde nos situamos neste terreno. Com efeito, se não me engano, as determinações específicas deveriam vir

de fora, e é a ocasião que deveria determinar o talento. (LUKÁCS *apud* GOETHE, 2010, p. 272).

Goethe sentia já nesse momento o enfraquecimento dessa integração entre o artista e o mundo, e mais, tinha consciência do quanto a arte perderia sem essa rica e diversificada relação. Goethe defendia a necessidade de se manter a integração e superar esse afastamento do artista com o mundo, que já se apresentava em germe naquele momento. Tolstói afirmava que só mediante uma retomada do contato direto do artista com as formas da vida popular poderia brotar a arte autêntica do labirinto da vida moderna. E Dostoievski denominou o individualismo nascido dessas circunstâncias de *individualismo de respiradouro*, ou seja, um lugar e uma forma de vida que apenas sobrevive e se reproduz de maneira decadente. Esses grandes artistas perceberam diante de seus olhos a perda advinda dessa forma de relação social em relação à produção de uma autêntica obra de arte. Sentiam e visualizavam o fosso em que a arte poderia cair caso não superasse tal circunstância.

Portanto, o individualismo engendrado pelo sistema capitalista gesta uma visão de liberdade abstrata, amorfa e empobrecedora, em que o contato entre a artista e o mundo sofre uma série de implicações fetichizadas. Esse processo é paulatinamente aprofundado, e com o tempo e amadurecimento do sistema cristaliza-se num modo de vida predominante.

O artista moderno, diz Lukács, encontra-se na mesma condição que um produtor de mercadoria em relação ao mercado: numa liberdade aparente, pois tanto um quanto o outro são submetidos às leis do mercado. Essas leis sociais encontram seus canais de expressão objetiva no campo da arte nas editoras, nas empresas e nos canais de difusão da arte, nas grandes corporações cinematográficas, musicais e das artes plásticas. Assim, não só se foi perdendo o caráter imediato entre o artista e seu público, como na modernidade surge o capital enquanto mediador entre um e outro. Como sabemos, as relações capitalistas são, desde sua gênese, objetivamente voltadas à universalização das relações sociais, e por isso a arte também sofre em seu interior suas consequências.

De maneira hegemônica, mas não homogênea, a arte segue primordialmente os seguintes caminhos:¹⁰

¹⁰ A exposição sobre o mundo da arte no capitalismo e seus efeitos é estritamente focalizada neste artigo na temporalidade dos textos estéticos do

1. Em larga medida, a produção de uma obra de arte decadente, voltada para um consumo de massa. Nesse ponto, o que predomina é a sua qualidade em tornar-se um negócio rentável, de alto poder lucrativo.
2. Com o passar do tempo, e sob efeito e domínio do desenvolvimento do capitalismo, até a arte que se via fora do circuito do consumo de massa adentra, em alguma medida, na lógica mercantil.

Evitando o esquematismo enrijecido e a vulgarização simplista, afirmamos que essa forma de sociedade não eliminou a liberdade do artista. Contudo, alguns canais de liberdade individuais dos artistas em face do mundo mercantil são predominantemente cooptados por sua lógica. Seguindo a lógica do valor mercantil, o artista se transforma numa marca, e por isso, quanto mais seu modo de ser, de se expressar e de agir representar um certo maneirismo, uma dada originalidade em exagero, uma novidade, uma inovação, mais o capitalista e o mercado se inserirão e se apropriarão da obra de arte como um produto vendável e de valor.

Como efeito da tendência objetiva da alienação e do estranhamento do homem ante o mundo, o artista, como homem social e histórico que é, refugia-se na sua individualidade isolada. Assim, a “liberdade” individualizada e abstrata do artista, quanto mais representar sua mera expressão interior, como uma mônada, um átomo desligado e isolado da totalidade social, mais terá um caráter de um novo produto, e por isso, desejável para o consumo. Como efeito, teremos a produção de uma obra de arte que não expressará e revelará a essência de seu mundo, e menor

Lukács entre as décadas de 30 e 40 do século XX. Possivelmente, há várias e possíveis mudanças históricas na atualidade sobre o campo da arte que não se farão presentes neste artigo. Podemos, como simples exemplo dessa possível mudança, indicar o mundo virtual da internet. São muitas as possibilidades artísticas nesse campo de ação: produções literárias as mais diversas, documentários, filmes, músicas, projetos e ideias no campo das artes experimentais e fora do circuito que precisam ser conhecidos e analisados, para se ter um quadro geral mais atualizado. Atualmente, na literatura, nunca se publicou tanto de maneira autofinanciada, em editoras diversas e com formas diversas de circulação dessas obras. Contudo, acreditamos que as questões mais essenciais indicadas por Lukács se mantêm na “*ordem do dia*”.

repercussão crítica terá sobre as subjetividades em relação aos conflitos e dramas do mundo no qual vivem.

O artista só pode revelar a essência do mundo se no mundo estiver inserido ricamente; ao participar, ele pode narrar os dramas essenciais desse momento histórico. Por outro lado, ao observar os meros eventos sociais de maneira essencialmente subjetivista, apenas poderá descrever a realidade de maneira fixa e estática, perdendo o movimento do real e abandonando a dialética da vida. Com o aprofundamento dessa crise, o refúgio desse artista se transforma numa clausura interior, na qual sua obra de arte distorce a realidade, e desta pouco ou nada diz que faça sentido e leve ao encontro do indivíduo que recepiona nessa obra de arte os dramas humanos de sua época.

Surge daí um dos efeitos mais danosos desse emaranhado complexo, pois um dos problemas centrais da arte no capitalismo encontra-se numa forma específica de recusa desenvolvida por alguns artistas em relação ao mundo do capital. Alguns artistas pensam que ao negar esse mundo desumano, refugiando-se no seu interior de maneira abstrata e amorfa, colocam-se contra esse estado de coisas. Pelo contrário, essa forma gera uma clausura em que o artista, ao negar o mundo sem sentido, deforma-o não somente na sua própria interioridade, como também na percepção da realidade externa. A sociedade (o mundo), como vimos, constitui para o artista parte integrante, essencial e fundamental na produção de uma obra de arte. Por outro lado, uma arte fruto de um artista fechado em si mesmo, enclausurado e alheio ao mundo que o cerca, resume-se a uma obra com caráter de monólogo e vazia de sentido social. Esse tipo de arte e de artista que se nega a lançar-se ao mundo não reflete os conflitos sociais e humanos de sua época e, por mais que se proponha rebelar-se contra o mundo, mergulhando em seu próprio interior, termina por subordinar-se aos ímpetos desumanos do capital, contribuindo, por fim, para a sua reprodução.

Assim, diz Lukács (2010, p. 87):

A teoria da decadência coloca como tarefa à arte não mais representar a real existência humana no capitalismo, mas sim aquela aparência de existência da qual falava Marx. Ela exige que o escritor represente esta aparência como o único modo de ser possível e real dos homens.

A arte que segue essa tendência dominante e abrangente, por mais que aborde questões importantes de uma época, possivelmente figurará o que todo homem em sua vida cotidiana e rotineira já sabe sem que precise ler um livro, ver um filme ou uma

peça, ouvir uma canção ou visualizar numa pintura. A sensação mais imediata para alguns é de que aquele tipo de arte representa simples perda de tempo, e para muitos, um puro e simples divertimento fugidio que o retira da realidade. Enclausura-se, portanto, o artista que produz essa forma de arte, como também o público que a recepciona. Lukács considera esse tipo de arte como descritiva, originária de um artista que apenas observa o mundo, negando-se a dele participar, como fizeram os grandes realistas do passado.

Sobre essa questão, afirma Lukács:

O contraste entre participar e observar não é casual, já que deriva da posição de princípio assumida pelos escritores diante da vida, dos grandes problemas da sociedade, e não somente do mero emprego de um diverso método de representar o conteúdo ou parte dele. (2010, p. 155).

A questão que se coloca neste instante é a possibilidade de mesmo nesse campo decadente em que vivemos termos um tipo de relação do artista com o mundo diferente desse predominante, e mais, se a grande arte realista pode objetivar-se na atualidade.

É possível uma arte realista na atualidade?

É possível uma arte realista na decadência, ou seja, um reflexo estético profundo da realidade? Lukács diria que sim. Sobre a mesma base cotidiana surgem os reflexos objetivos científicos, filosóficos, políticos, como também estéticos da realidade. Contudo, o reflexo objetivo da arte guarda em sua peculiaridade uma natureza e uma função específica, uma autonomia relativa que em seu interior, e na relação com o mundo, possibilita tal condição. Há uma margem de liberdade que vai desde a própria realidade dialeticamente existente, com suas contradições internas no interior da vida burguesa, até as decisões do artista em face do mundo e na produção de sua obra de arte, que poderá restabelecer em alguma medida uma relação entre artista e mundo que propicie a elaboração de uma arte realista.

Quanto mais esses escritores penetram em profundidade no conhecimento da realidade social, tanto mais os problemas centrais passam ao primeiro plano de seus interesses, ideológicos ou literários. (LUKÁCS, 2010, p. 75).

E acrescenta:

A dialética complexa e não fatalista da necessidade da decadência ideológica revela, portanto, uma porta de saída individual – por mais

difícil que seja – para os melhores realistas provenientes da classe burguesa. (LUKÁCS, 2010, p. 75).

Essa saída, um triunfo do realismo sobre os preconceitos individuais e classistas do escritor, cria um campo de possibilidades para a captação exata e profunda da realidade social, e de um reflexo estético que supere o enclausuramento abstrato e amorfo do artista, e conseqüentemente, da arte predominante nesse período de decadência. Essa superação não é fruto de uma simples técnica, ou de um desejo meramente individual; os elementos fundamentais são tracejados por Lukács, ao advertir que:

O triunfo do realismo não é um milagre, mas o resultado necessário de um processo dialético bastante complexo, de uma relação mútua e fecunda do escritor com a realidade. Com o advento do período da decadência ideológica, esta relação mútua torna-se cada vez mais difícil, e seu estabelecimento coloca exigências cada vez maiores à personalidade intelectual e moral do escritor. (LUKÁCS, 2010, p. 76).

Elencaremos os elementos fundamentais indicados por Lukács como condição de possibilidade para a produção de uma arte realista; advertimos, contudo, que isso não se configura em regras fixas ou esquemáticas que um artista, ao utilizá-las, obtém como resultado a produção de uma grande obra de arte. Como veremos na exposição adiante, nada mais falso do que essa compreensão estreita. Na verdade, esses elementos são condições vivas, objetivas e subjetivas, existentes no real e em processo. Situações objetivas e subjetivas nas quais o artista poderá, ou não, romper com a tendência dominante da decadência. Adiantamos ainda que apenas a história de modo *post festum* poderá nos revelar se houve efetivamente essa superação naquele determinado artista e naquela obra de arte.

O primeiro elemento parte da esfera subjetiva do artista, pois, se essa condição não garante de maneira isolada e mágica tal ruptura, sem ela não há nenhuma possibilidade nessa empreitada. Como explica Lukács (2010, p. 76), “A sinceridade subjetiva, por certo, é condição imprescindível para o triunfo do realismo, mas fornece apenas sua possibilidade abstrata, não a possibilidade concreta”. A subjetividade é o *locus* da captação das alternativas presentes na realidade social, o campo para adequar, comparar e confrontar os meios existentes na realidade com o fim estabelecido idealmente pelo autor. Enfim, não há práxis humana social possível sem esse elemento fundante da subjetividade.

A questão é que não basta querer, ou ser sincero, dispor-se a uma arte realista; faz-se necessária uma relação entre subjetividade criadora e objetividade existente, levando a que o mundo concreto

se reflita e se revele por meio da subjetividade criadora em seus elementos e dramas humanos essenciais. Os fins estéticos do autor serão conduzidos pela realidade social. A concepção decadente desenvolve uma concepção de mundo que turva a realidade, dificulta o acesso às raízes dos dramas sociais e obsta aos escritores e artistas um olhar profundo e sem preconceito da realidade. A tendência hegemônica diante dessa barreira socialmente posta é a evasão em relação às grandes questões de nossa época, e com isso o tratamento estético segue ou o caminho da superficialidade/da mera aparência, ou um subjetivismo resultante da interioridade do artista que tudo pode e quer; contudo, pouco impacto tem sobre as verdadeiras questões de seu tempo. Essa arte flutua por cima da realidade. O artista deve então lançar-se ao mundo, como diria Lukács, e *participar* em vez apenas de *observar*.

[...] a sinceridade do escritor deve ir decisivamente além, portanto, do aspecto formal-subjetivo; deve acolher um conteúdo social e ideológico, deve se orientar, graças a este conteúdo, na direção de uma abertura para a realidade e suscitar em face desta realidade uma íntima e profunda confiança, única condição da qual pode decorrer a coragem do escritor na reprodução do mundo no qual ele pôde assim penetrar. (2010, p. 77).

Interessante observar o movimento de criação de uma arte realista, de um reflexo estético objetivo da realidade expresso no realismo. A visão deformada assimilada historicamente pelo artista na fase decadente do capitalismo, a qual produz a falsificação da realidade, deve ser posta em confronto com o realismo espontâneo desse reflexo estético, pois “o realismo espontâneo de cada escritor destrói continuamente esta visão do mundo, já que ela entra em contradição com a realidade” (LUKÁCS, 2010, p. 77). Suas deduções subjetivistas e seus preconceitos pequeno-burgueses adquiridos serão colocados em confronto e conflito com a realidade efetivamente existente, revelando as contradições inerentes à realidade. Nesse instante, advirá o poder de decisão entre alternativas na realização de uma obra realista: se diante dessa contradição o artista decidirá, no ato criativo de sua obra, aquilo que se revela da realidade corretamente percebido, ou se recairá em seus limites subjetivos ideológicos, absorvidos na decadência.

Lukács assim elucida essa questão fundamental:

Trata-se de uma dupla luta: por um lado, de uma luta para superar os preconceitos no exame e na avaliação da própria realidade, e por outro, de uma luta para superá-los na própria alma, no ponto de vista que o escritor assume diante de suas próprias experiências interiores, dos processos psíquicos que se desenvolvem nele. (LUKÁCS, 2010, p. 77).

As impressões internalizadas por cada artista de maneira abstrata e amorfa precisam ser relançadas e confrontadas com o mundo real. “É necessário que ele ponha à prova suas próprias experiências e movimentos do espírito, examinando sua gênese e sua possibilidade de se converter em práxis humana” (LUKÁCS, 2010, p. 82). A ação e o enredo dos personagens numa obra literária realista, para exemplificar, terão um encadeamento dado pelo real e captado pela subjetividade do autor. O que é essencial ou mera aparência, aquilo que é necessário e possível realizar-se, um evento impossível, enfim, as trajetórias de cada personagem, seus dramas, suas dores e o modo como se deu, suas decisões e consequências são dadas pelo movimento da realidade social daquele momento histórico. Assim, os personagens adquirem uma vida própria, independente do escritor ou artista; suas ações são conduzidas pela dialética complexa da vida, e os limites e possibilidades dos seus dramas são limites e possibilidades daquele mundo humano. “Quanto menos o escritor puder dominar arbitrariamente seus personagens e seus enredos, tanto maiores serão as perspectivas de triunfo do realismo” (LUKÁCS, 2010, p. 82).

Acrescenta Lukács:

A fecundidade dos conflitos tratados numa narração tem seu fundamento, igualmente, nesta veracidade (objetiva) e nesta segurança (subjetiva) do critério de medida. Tão somente quando o escritor sabe e intui exata e seguramente o que é essencial e o que é secundário, só então estará em condições, também no plano literário, de expressar o essencial e de figurar, a partir de um destino individual, o destino típico de uma classe, de uma geração, de toda uma época. E, se o escritor abandona este critério de medida, perde-se ao mesmo tempo a mútua relação viva entre privado e social, entre individual e típico. O elemento social, abstrato captado, não pode absolutamente se encarnar em homens vivos, permanecendo algo pobre, árido, abstrato, não poético. (LUKÁCS, 2010, p. 102).

Como explica Lukács, a realidade objetiva se configura no campo da veracidade, das alternativas reais e concretas para as personalidades, afetividades, ações, enredos e temas possíveis e típicos, expressos em cada personagem num dado período histórico da humanidade. Só assim os personagens representarão vivamente as complexidades e contraditoriedades dos homens típicos presentes no mundo, e a obra de arte possibilitará que seus leitores vivenciem, e sintam em seu íntimo, as dores e os conflitos de sua humanidade.

O escritor que figura homens reais em colisões reais coloca-se espontaneamente, na maioria das vezes de modo inconsciente, em conflito com a sociedade capitalista – e desmascara, a partir de um

ponto de vista determinado (ainda que, frequentemente, de modo inconsciente e espontâneo), a inumanidade desta sociedade. (LUKÁCS, 2010, p. 86).

É por meio então da particularidade alcançada no interior de uma obra de arte autenticamente realista que teremos personagens ricos e multifacetados. Com efeito, o que cada personagem fez, e como fez diante das problemáticas no interior da obra, o que decidiu e suas consequências reais dadas pelo movimento da obra em relação dialética com o mundo real, isso tudo faz com que o leitor que recebe esse tipo de arte perceba, sinta e vivencie esteticamente sua humanidade num nível mais elevado e mediado em relação à mera cotidianidade. Como diz Lukács, “é apenas através da práxis que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária” (2010, p. 161). Obras desse tipo, obras realistas, refletem esteticamente a realidade de maneira objetiva e fazem com que um mundo ficcional ou artístico reflita tipos humanos essenciais, e que no cotidiano cada indivíduo não poderia por si só vivenciar. Por meio da obra realista, poderá a individualidade vivenciar questões particulares da humanidade de qualquer época histórica, e assim sentir e viver esteticamente as dores, os dramas e as questões do gênero humano do qual ela faz parte.

Numa obra de arte, quais os personagens e por que eles se tornaram grandes representações dramáticas para nós leitores? Ulisses, Gil Blas, Moll Flanders ou Dom Quixote, entre outros, tornaram-se grandes personalidades/personagens para nós justamente pelo modo como reagiram diante dos grandes acontecimentos de suas vidas, como enfrentaram os perigos, como superaram os obstáculos e como, no processo histórico de suas vidas, forjaram suas personalidades. A grande obra de arte narra esse processo em toda a sua riqueza e contradição, tudo em seu interior. As coisas, as instituições, as paisagens, os acontecimentos, os ambientes são cenários orgânicos, vivos, e tomam sentido e importância ao servirem de cenário para que os homens possam demonstrar as consequências de suas práticas em relação ao mundo.

Por meio de uma grande obra de arte, e das escolhas e dos destinos e consequências dos atos e dramas de cada personagem, tomaremos consciência da unidade entre aquilo que é essencial e transitório. Isso ocorre não por ter sido uma invenção da subjetividade de sua autoria, mas por refletir de maneira ficcional o que há na realidade, na práxis dos homens reais. Da unidade entre

os momentos de “normalidade” e de tensão, entre tranquilidade e crise, enfim, perceberemos que cada ato de cada personagem diante de uma determinada situação gera consequências inesperadas e se liga aos demais personagens numa rede complexa de mediações que compõe a vida e o mundo numa dada obra de arte. A obra de arte é um reflexo estético objetivo da realidade, e assim cada obra se torna um mundo em processo.

Na grande obra de arte, os personagens se mostram não de maneira linear, mas de modo complexo, rico e contraditório. Essa complexidade se revela na própria práxis desses personagens no interior da obra, e conseqüentemente, de suas decisões diante das variadas situações e acontecimentos deflagrados pelos dramas ali vividos. Nesse processo narrativo o que é essencial, e o que não é, se distingue por meio do movimento, e apenas no final da obra teremos uma visão do conjunto de todo o drama. É a própria vida, e seu desenrolar refletido esteticamente no interior de cada obra, que indica objetiva e subjetivamente o que é essencial.

Contrariamente, o artista decadente refugiado em si mesmo torna seu sentimento distante do mundo, e os sentimentos contidos nessa obra de arte, uma mera abstração, distante e deslocada dos dramas humanos, pois sua base encontra-se suspensa em si mesma, e não no próprio homem real, ou seja, nas relações sociais.

É próprio dos pequeno-burgueses deixarem-se atrair pela retórica e com ela se embriagarem, em vez de colocarem corajosamente em confronto as convicções subjetivas com a realidade objetiva. É retórica toda expressão política, científica ou literária que não reflita o movimento real nem se dê ao trabalho de estudá-lo e expressá-lo, e que, por isso, ainda que ocasionalmente toque de leve na verdade, afasta-se cada vez mais da trajetória da curva em direção à tangente. (LUKÁCS, 2010, p. 92).

Tangenciar as questões fundamentais, ou melhor, não se aprofundar em relação às problemáticas do mundo e dos homens, é o pressuposto fundamental da arte decadente. Transforma-se numa mera retórica, que falseia o real e toma o aparente como um dado natural e fixo.

Lukács e os grandes realistas defendem a cultura dos sentimentos humanos destruídos pela decadência ideológica do capital. Enquanto o artista em seu trabalho criativo não superar essa separação e não resgatar na relação com seu público, ou melhor, no próprio homem, na humanidade real, a unidade oculta e contraditória entre sentimento e intelecto, será impossível uma arte realista. O sentimento do mundo passa por um processo de

autoconhecimento e conhecimento desse mesmo mundo, um movimento de mergulho na realidade, e não de distanciamento e fuga da realidade.

Uma das elevadas funções da arte realista para a subjetividade situa-se justamente neste ponto, pois tanto o artista nesse processo de participação e integração com o mundo realiza um salto qualitativo (inconsciente, na maioria dos casos), como o seu público. Não há arte sem o público; tanto a qualidade da relação do artista muda, como se altera a subjetividade do público que consome tal obra de arte.

Marx assevera sobre essa relação:

O objeto de arte, e analogamente qualquer outro produto, cria um público sensível à arte e apto para gozar da beleza. De modo que a produção não somente produz um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto. (MARX, 2008, p. 248).

Da mesma maneira, o artista que expresse a concepção decadente do capital e com esta se identifique, produzirá uma recepção do seu público desse mundo vazio. Nesse sentido, o que impera nessa forma artística é a vulgaridade, a bestialidade animalésca das representações dos sentimentos, e conseqüentemente, a criação de personagens com baixo nível espiritual e pouca força dramática e humana. Em muitas obras poderemos perceber até resquícios e momentos de revolta contra as desumanidades presentes na realidade, contudo, essas desumanidades aparecerão como situações naturalizadas, impossíveis de ser superadas, ou quando sugerem saídas, tais saídas consistem em fugas idealistas e irracionais, numa visão pessimista sobre o homem e seu mundo. Abandona-se, portanto, o chão social que tanto produz o problema como as possíveis alternativas reais para tais conflitos da humanidade. Isolam-se nesse movimento o artista e seu público.

É este movimento real que decide – e não o disfarce ou a máscara, não o nível espiritual tomado isoladamente, e tampouco a amplitude do saber ou a maestria formal. O espírito pequeno-burguês só pode ser intimamente superado por uma verdadeira compreensão dos grandes conflitos e das crises do desenvolvimento social. O pequeno-burguês jamais compreende estes conflitos, mesmo quando é implicado por eles, mesmo se neles mergulha com paixão. Para a atividade do escritor, isto significa – se recordarmos que a tarefa central da literatura, como definida anteriormente, é a figuração do homem real – que ele deve distinguir o verdadeiro do falso, o objetivo do subjetivo, o importante do não importante, o grande do pequeno, o humano do inumano, o trágico do ridículo. (LUKÁCS, 2010, p. 93).

A arte realista, portanto,

... consiste precisamente em que nela o homem surge sem mediações, em toda a riqueza de sua vida interior e exterior; e isto num nível de concreitude que não pode ser encontrado em nenhuma outra modalidade do reflexo da realidade objetiva. A literatura pode representar os contrastes, as lutas e os conflitos da vida do homem real. Portanto, a literatura oferece um campo vasto e significativo para descobrir e investigar a realidade. (LUKÁCS, 2010, p. 77).

Uma das peculiaridades da arte passa justamente por um reflexo objetivo da realidade, que tem em seu interior a unidade complexa e contraditória entre sentimento e intelecto. Entre sentir e conhecer a essência do mundo através de uma arte realista. Uma experiência que apenas nesse complexo social possibilita um autoconhecimento e um conhecimento do mundo em seus dramas e conflitos mais essenciais. Por intermédio dessa capacidade a arte pode contribuir para que os indivíduos atinjam um conhecimento íntimo da sua (des)humanidade, reeducando seus sentimentos.

Diante das questões aqui tratadas sobre a arte realista, e de suas implicações tanto para o artista como, sobretudo, para o público que se apropria dela, entendemos que a arte realista pode ser produzida na atualidade decadente, e assim cumprir uma função imprescindível ao desvelamento dos problemas mais íntimos dos homens nesse período. Por isso é de vital importância a apropriação pelos indivíduos do patrimônio artístico da grande obra de arte realista até então decantada pela humanidade, pois, como vimos, o reflexo artístico e sua recepção reservam em sua peculiaridade uma profundidade e uma qualidade de apreensão dos dramas humanos apenas possíveis nesse complexo social.

Dirigindo-nos especialmente aos pretensos revolucionários de hoje, há que constar da formação da subjetividade revolucionária a apropriação crítico-radical do conhecimento filosófico e científico dos clássicos. Contudo, essa assimilação terá de vir em conjunto com a experiência catártica da grande arte realista, pois, sem isso, todo o conteúdo filosófico e científico ficará suspenso num vazio, sem que atinja a base dos sentimentos mais profundos que só a arte pode, e deve, fazer sentir em cada um dos indivíduos diferentemente.

Como observa Lukács,

(...) a burguesia se afasta cada vez mais, na ideologia, das grandes tradições da humanidade, e também porque o proletariado não pode sacar do nada, como por magia, nem sua combativa ideologia e tampouco, mais tarde, sua nova ordem social e a correspondente ideologia, precisamente por isto é tarefa indispensável do movimento operário revolucionário ligar-se aos pontos culminantes da evolução

humana, mas somente a estes e não às pequenas celebridades do dia. (2010, p. 40).

Se a arte por si só não fará a revolução, sem ela pouco caminharemos em sua direção. É imperativo, como já afirmamos, que aliada aos nossos estudos científico-filosóficos e à nossa prática política cotidiana, a grande arte faça parte de nossas vidas. Contudo, no tocante à defesa da arte realista por Lukács, exposta em todas as linhas deste pequeno artigo, nem toda arte cumpre efetivamente esse papel.

Certamente, quanto mais tenha progredido a decadência ideológica geral, tanto maiores serão as exigências intelectuais e morais que se colocam ao escritor que não pretenda capitular diante da decadência, que queira abrir caminho para o verdadeiro realismo. Um caminho que é um perigoso atalho, circundado por trágicos abismos. Contudo, ainda mais intensamente se destaca a grandeza daqueles escritores que, em épocas tão pouco favoráveis, lograram abrir caminho para o verdadeiro realismo. (LUKÁCS, 2010, p. 103).

As tarefas, portanto, são muitas, e em cada um recai sobre seus ombros o fardo das demandas históricas de sua época. Como diz Lukács, há em cada um de nós uma curiosidade em saber como se dará a trajetória de vida dos personagens num romance; o mesmo se verifica quanto ao que a história nos reservará para o futuro. Assim como muitos romances modernos costumam iniciar sua história pelo fim, arriscaremos fazer o mesmo neste artigo, parafraseando um pensamento de Rosa Luxemburgo: revolução ou barbárie? Revolução, se tivermos sorte, e tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LUKÁCS, Georg. **Marxismo e teoria da literatura**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre Literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

O DEBATE EPISTOLAR SOBRE *FRANZ VON SICKINGEN* ENTRE MARX, ENGELS E LASSALLE: A TRAGÉDIA MODERNA

THE EPISTOLARY DEBATE ON *FRANZ VON SICKINGEN* BETWEEN MARX, ENGELS, AND LASSALLE: THE MODERN TRAGEDY

Ana Cotrim*

RESUMO: Este artigo aborda o debate epistolar sobre *Franz von Sickingen – Eine Historische Tragödie* de Ferdinand Lassalle, entre Marx, Engels e o autor. O debate suscita como questão estética central a oposição entre *schillerizar* e *shakespearizar*. Nesses clássicos, Marx e Engels encontram dois modos diversos de composição trágica. Em Shakespeare, a ação presente e a tendência ao concreto, em Schiller a enunciação discursiva e a tendência à abstração. Na crítica a Lassalle, Marx e Engels mostram que os meios poéticos moldam a matéria artística e lhe conferem significado, definindo o efeito da obra; e atrelam a escolha da escrita à *Schiller* às suas insuficientes considerações das lutas de classe e da colisão trágica que pretende retratar.

* Professora de Literatura e Estética no curso de Licenciatura em Educação do Campo da Universidade de Brasília (LEdoC – UnB). Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Email: anacotrim6@gmail.com.

Palavras-chave: Karl Marx; Friedrich Engels; Tragédia; *Franz von Sickingen*, de Ferdinand Lassalle.

ABSTRACT: This paper focuses on the epistolary debate on *Franz von Sickingen – Eine Historische Tragödie*, by Ferdinand Lassalle, between Marx, Engels and the author. As its main aesthetic issue, the debate brings up the opposition between “schillerizing” and “shakespearizing”. In those classic writers, Marx and Engels see two different ways of tragic composition. In Shakespeare, present action and the tendency to concrete; in Schiller, discursive enunciation and the tendency to abstraction. In their approaches of Lassalle’s play, Marx and Engels show that the means of shaping poetic material create the very meaning of the tragedy, defining the effect of the work; and relate the choice of writing “in Schiller’s way” to the author’s misunderstanding of class struggle and the tragic collision he intends to portray.

Keywords: Karl Marx; Friedrich Engels; Tragedy; *Franz von Sickingen*, by Ferdinand Lassalle.

Marx não dedicou ao tema da arte nenhum texto inteiro e acabado. Sua obra, contudo, é atravessada por inúmeras formulações estéticas e literárias, menções aos mais diversos artistas, citações e referências literárias que vão de Homero¹¹ a Heine¹². Seu próprio estilo adquire em vários momentos um aroma literário, e inclui até mesmo certas passagens de formato artístico, como epítetos satíricos, anedotas, paródias e historietas ilustrativas.¹³ Metáforas artísticas destinadas a explicitar lutas de

¹¹ A referência mais célebre a Homero é a passagem sobre a épica na *Introdução de 1857*, que constitui um dos mais relevantes desenvolvimentos de temas estéticos no interior da obra de Marx. György Lukács abordou essa passagem em mais de um momento da sua obra, sendo significativa a discussão da arte como autoconsciência da humanidade no último capítulo da *Introdução a uma estética marxista*. Na minha tese de doutorado, *Contribuições de Karl Marx ao problema da mimese artística*, dediquei o terceiro capítulo ao exame desta passagem.

¹² A relação de Marx com Heine é rica e complexa, merecendo certamente uma investigação autônoma. Para dar apenas um exemplo significativo dessa relação, podemos mencionar as recorrentes referências diretas e indiretas a *Alemanha, um conto de inverno* presentes nos artigos de Marx da *Nova Gazeta Renana*.

¹³ O venezuelano Ludovico Silva chamou a atenção a esse aspecto da escrita de Marx em seu *O estilo literário de Marx*, recentemente publicado no Brasil pela Editora Expressão Popular. Entre outros pontos, chamou a minha atenção nesse trabalho a ideia de que Marx preocupava-se não apenas com a exatidão de suas análises e precisão da exposição, como também pretendia – nos textos que

classes agudizadas em certos períodos históricos são também recorrentes, sendo as mais conhecidas aquelas presentes na *Introdução de 1843* e no *18 do Brumário*, que apresentam a história como palco teatral. Assim, sua obra não pode ser desconectada do ambiente artístico e estético, no qual Marx caminha com familiaridade e erudição dificilmente igualadas.

Nesse universo, observamos que as passagens literárias, metáforas, referências e mesmo as formulações mais diretamente estéticas aparecem com o objetivo de *particularizar* os conteúdos histórico-sociais específicos dos textos que aparecem em primeiro plano, e não com a finalidade primeira de discutir temas artísticos. No entanto, nesses casos, vemos que a imbricação dos conteúdos de primeiro plano com as suas caracterizações artísticas e estéticas é tal, que tanto se pode tomar a referência artística para elucidar o objeto histórico-social de que se trata – como parece ser a intenção de Marx – quanto, ao inverso, tomar a história para elucidar as referências estéticas. Assim, em Marx, um mesmo objeto evidencia dimensões históricas, filosóficas, econômicas, artísticas etc., de modo que a divisão tradicional – moderna – das ciências é alheia à construção de seus escritos.

É nesse sentido que György Lukács, pensador que procurou ao longo da sua vida intelectual madura (a partir dos anos trinta)¹⁴ erigir um pensamento estético fundado em Marx, considera, no Prólogo de *A peculiaridade do estético*, existir um pensamento estético na obra marxiana que, contudo, exige desenvolvimentos independentes, pelo caráter sumário e pela forma esparsa com que são apresentadas as ideias sobre a arte. Vale citar as suas palavras:

Encontramo-nos na situação paradoxal de que há e não há uma estética marxista, de que se tem que conquistá-la, criá-la inclusive, mediante investigações autônomas e que, ao mesmo tempo, o resultado não pode senão expor e fixar conceitualmente algo que existe já segundo a ideia (LUKÁCS, 1966(Vol. I), p. 16).

A justeza dessa afirmação não exclui, entretanto, o fato de existirem na obra de Marx passagens que discutem a arte como

preparou para publicação – afetar diretamente a sensibilidade da/o leitor/a, donde adviria o estilo “literário” de seus escritos científicos.

¹⁴ A inflexão do pensamento de Lukács ao marxismo na passagem dos anos vinte aos anos trinta é examinada pelo próprio autor no Prefácio de 1967 à reedição de *História a consciência de classe* (1923). Abordo essa passagem em meu livro *Literatura e realismo em György Lukács – os efeitos da inflexão marxista em suas ideias estéticas* (Rio Grande do Sul: Zouk, 2016).

objeto central, constituindo momentos valiosos para a apreensão de uma visão marxiana mais ampla da arte. Uma delas, privilegiada por trazer problemas estéticos ao primeiríssimo plano e pelo seu maior desenvolvimento, considerando o padrão bastante sintético das suas formulações, é o debate sobre *Franz Von Sickingen– Eine Historische Tragödie* (1959), de Ferdinand Lassalle¹⁵, no qual tomou parte ao lado de Engels e contra o autor do drama. Trata-se de uma troca de cartas entre os três envolvidos.¹⁶ Não é incomum que temas artísticos apareçam em cartas de Marx; comentários sobre literatura e indicações de leitura são frequentes em cartas a Engels, por exemplo. O debate sobre o *Sickingen*, como ficou conhecido, é talvez a correspondência mais significativa para a discussão estética.

Depois de ter o seu drama publicado, Lassalle enviou de Berlim em 6 de março de 1859 três exemplares da peça e uma carta a Marx (Londres). Os exemplares se destinavam a Marx, Engels e Freiligrath. Em 21 de março, escreveu a Engels (Manchester). A publicação contava com um prefácio do autor voltado aos fundamentos e desígnios estéticos do drama. Junto às cartas endereçadas a Marx e a Engels, Lassalle anexou um manuscrito que versa sobre a “ideia trágica em *Franz Von Sickingen*”, no qual explicita a ideia geral que pretende transmitir com seu drama, relacionando temas estéticos com problemas histórico-filosóficos. Em resposta, Marx e Engels escreveram separadamente a Lassalle.

¹⁵ Ferdinand Lassalle foi um jurista trabalhista que se envolveu nas lutas operárias na Alemanha desde os anos de 1840. Considerado o pai da socialdemocracia alemã, defendia o estabelecimento de um tipo de socialismo que se daria pela interferência do Estado. Fundou a Associação Geral dos Trabalhadores Alemães, que no Congresso de Gotha, já depois da sua morte, se uniria ao Partido Social-Democrata de Eisenach, de que Marx se aproximava, para formar um partido operário unificado. Marx aprovava a unificação, mas criticamente, denunciando o compromisso com os ideais lassalleanos, o que expressa na célebre *Crítica ao Programa de Gotha* (1975). A aprovação deste Programa pouco alterado foi considerado por Marx um preço alto a se pagar pela unificação.

¹⁶ A correspondência completa, com as cartas de Lassalle, Marx e Engels, bem como o Prefácio da peça escrito pelo autor, encontram-se em HINDERER, Walter (Org.). *Sickingen-Debatte*. Darmstadt: Luchterhand, 1974. Esta coletânea inclui escritos críticos sobre o debate. Em português, as cartas de Marx e Engels estão publicadas em MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura – textos escolhidos*. Organização e Tradução José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

A carta de Marx, escrita em Londres, é de 19 de abril de 1859, e a de Engels, escrita em Manchester, é de 18 de maio de 1859. Em 27 de maio, Lassalle enviou-lhes uma réplica conjunta, mas eles julgaram por fim despropositado dar continuidade ao debate, que se conclui com uma carta de Marx a Engels de 10 de junho de 1859.

Essa última carta apenas se refere à réplica de Lassalle com “observações desdenhosas e irritadas”, como diz Lukács em seu texto sobre o debate¹⁷, e somente no sentido de encerrar a discussão, não contendo nenhum comentário sobre os problemas que envolvem o drama¹⁸. Assim, da parte de Marx e Engels, o material do debate propriamente dito se restringe às suas cartas ao autor do *Sickingen*. Cabe acrescentar que o drama de Lassalle não foi encenado e não teve grande repercussão no campo do teatro e das artes em geral.¹⁹ As análises existentes se devem antes ao debate que suscitou com Marx e Engels do que ao seu próprio mérito artístico.²⁰

¹⁷ “O debate sobre o ‘Sickingen’ de Lassalle”, publicado em português em *Marx e Engels como historiadores da literatura*.

¹⁸ Vale transcrever a última carta:

“Querido Frederick,

Recebi hoje dois manuscritos. Um magnífico, o teu sobre *fortifications*, mas a propósito do qual sinto remorsos na consciência por ter utilizado o teu escasso tempo livre. O outro, grotesco: uma réplica de Lassalle à minha e à tua crítica ao *Sickingen*. Uma verdadeira floresta de páginas ineptas, ineptas. É incompreensível como, nesta estação do ano e no meio desses acontecimentos históricos, alguém encontre não só o tempo necessário para produzir semelhantes coisas, mas ainda para pretender que nós o tenhamos para lê-las” (MARX e ENGELS, 2010, p. 81).

¹⁹ No manuscrito anexo às cartas, Lassalle escreve que entregara ao Königlische Hoftheater, em Berlim, uma cópia manuscrita da versão para teatro, porque era seu desejo que a peça fosse representada anonimamente antes da publicação, para ter certeza de que a recepção fosse objetiva. Em 31 de janeiro de 1859, recebeu a resposta negativa por parte da Intendência Real, e com isso apressou-se em dar ao público o drama literário, não preparado para a representação cênica. Essa é a versão existente do seu *Sickingen*. Nenhuma outra tentativa de levar seu drama ao palco aparece nos materiais.

²⁰ O drama tampouco motivou muitas traduções: há uma tradução para o inglês de Daniel De Leon, de 1904; e uma tradução mais recente para o italiano, de Giovanni Scimonello, lançada em 1983, que conta ainda com um estudo

Podemos dizer que a forma epistolar tem certo grau de necessidade. Por um lado, já que a peça de Lassalle não tem em si mesma um significado artístico relevante, não justificaria um exame ou mesmo uma referência no interior dos textos de Marx destinados ao público. Por outro lado, uma resposta mais ou menos detida a Lassalle era exigida, pelas relações políticas que Marx e Engels mantinham com ele e sua importância no movimento operário do período.

No que diz respeito ao conteúdo, a crítica que Marx dirige ao drama envolve a natureza e os tipos de tragédia e suscita como questão estética central a oposição entre *schillerizar* e *shakespearizar*. Engels também traz à tona essa oposição, que, em verdade, foi ensejada pelo próprio Lassalle no manuscrito apenso às cartas, em que alude à sua referência schilleriana. Cabe notar que Shakespeare não é citado por Lassalle, sendo aduzido como contraponto por Marx e Engels. Seguimos aqui prioritariamente a linha argumentativa da carta de Marx.

A carta de Marx tem início com um elogio à peça pela “composição e vivacidade da ação”, bem como pelo *conflito* que procurou figurar:

A colisão que ideaste não é apenas trágica: é aquela trágica colisão que conduziu o partido revolucionário de 1848-1849 ao seu lógico fracasso. Portanto, só posso aplaudir a ideia de convertê-la no eixo de uma tragédia moderna (MARX e ENGELS, 2010, p. 74).

Antes de mais nada, Marx ressalta que o conflito que Lassalle pretende figurar é objetivamente trágico. Sobre isso, a célebre passagem da *Introdução de 1843* acerca da queda trágica do antigo regime na França e seu fim cômico na Alemanha lança luz à concepção marxiana sobre a imanência da tragicidade em certas colisões históricas:

O *ancien régime* teve uma história trágica, uma vez que era o poder estabelecido do mundo, ao passo que a liberdade era uma fantasia pessoal; numa palavra, quando acreditou e tinha de acreditar na sua própria legitimidade. Enquanto o *ancien régime*, como ordem do mundo existente, lutou contra um mundo que estava precisamente a emergir, houve da sua parte um erro histórico, mas não um erro pessoal. O seu declínio, portanto, foi trágico (MARX, 2006, p. 148).

Aqui, o trágico existe na medida em que as partes em conflito estão, ambas, justificadas em sua luta por prevalecer sobre a outra.

introdutório. Segui aqui a tradução inglesa, cotejando com o original alemão e a tradução italiana quando necessário. As passagens citadas foram traduzidas por mim desta versão inglesa.

Embora o antigo regime estivesse fadado a desaparecer pelo próprio evoluir da história, os seus representantes que enfrentam o surgimento da nova ordem têm de lutar pela sua própria existência social. Sua luta é heroica e sua derrota é necessária – nessas condições, sua história é trágica.

Pertencendo-lhes a tragicidade como traço próprio, os diversos conflitos que envolvem a dissolução do antigo regime são apropriados como matéria da conformação artística trágica – e de fato o foram, entre muitos outros, por ninguém menos que Shakespeare. Marx escreve que “o desaparecimento de classes de outrora, como a cavalaria, pôde dar matéria a grandiosas obras de arte trágicas”. Aqui, trata-se do desaparecimento heroico de instituições e classes sociais de origem feudal que não poderiam ter outro destino, porque a sua luta visa o que já está a tornar-se *passado*. O sentido positivo da sua queda trágica não reside no conteúdo da sua luta, mas sim na vitória das instituições da nova forma social que, com todas as contradições inerentes, logrou romper com as amarras da servidão, da vassalagem e do sangue.

O conflito que Lassalle quer retratar não é apenas trágico, mas uma colisão trágica específica, a derrota dos revolucionários de 1848 na Alemanha. O caráter objetivamente trágico dessa derrota não é daquele mesmo tipo. Na França, as jornadas de junho de 1848 caracterizaram uma revolução do *trabalho*, e sua derrota advém do desenvolvimento ainda restrito das relações capitalistas de produção, por conseguinte, do caráter incipiente da classe operária e do movimento. A contrarrevolução burguesa massacrou os revolucionários na condição de classe plenamente estabelecida como dominante, tendo já vencido aquelas classes que se opunham à sua dominação, os representantes do antigo regime. No artigo 29 da *Nova Gazeta Renana*, Marx escreve:

Os trabalhadores parisienses foram *esmagados* pela superioridade numérica, não foram *abatidos* por ela. Foram *batidos*, mas seus opositores foram *vencidos*. O triunfo momentâneo da força bruta foi comprado com o aniquilamento de todas as mistificações e ilusões da revolução de fevereiro, com a decomposição de todo o velho partido republicano, com a cisão da nação francesa em duas nações, a nação dos proprietários e a nação dos trabalhadores (MARX, 2010, p. 126, n°29).

Vemos que a derrota dos revolucionários franceses em 1848 é para Marx *momentânea* – devida apenas à sua desvantagem de força e número. A positividade da derrota reside em ter encontrado a verdadeira finalidade da sua luta e na “perda de suas ilusões”, opondo a finalidade da revolução social aos ideais burgueses da

revolução política, e assim afirmando a perspectiva de futuro que se encarna na classe proletária.

Na Alemanha, as revoluções de 1848 tiveram um caráter diverso. Econômica e politicamente atrasada e fragmentada, a Alemanha mantinha em grande medida uma base feudal – a maioria da população trabalhadora era camponesa ligada à terra pelos laços da servidão e a classe dominante ainda se compunha de uma aristocracia, embora aburguesada. A indústria nascente se concentrava na região renana da Prússia, onde surgira uma burguesia local e a classe operária era incipiente e pouco numerosa. A burguesia tinha o interesse de estabelecer um estado propriamente burguês e promover a unificação da Alemanha: tratava-se de uma tentativa tardia de revolução burguesa. Contudo, as lutas na França haviam já estabelecido o proletariado como classe que lhe é oposta. Por conseguinte, o pequeno proletariado alemão tinha consciência de que a revolução burguesa não realizaria os interesses da sua 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 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, tinha consciência da ameaça popular. Marx escreve que “cada classe, no preciso momento em que inicia a luta contra a classe superior, fica envolvida numa luta contra a classe inferior” (MARX, 2006, p. 155). Sufocando os levantes populares, a burguesia aliou-se à aristocracia. Com isso, “fez a contrarrevolução de seus próprios déspotas” (MARX, 2010, p. 259, nº136), e acabou derrotada.

Marx mostra que a Alemanha desse período não poderia realizar a sua revolução burguesa, de modo que as conformações do estado aristocrático apenas seriam vencidas por uma revolução radical que suprimisse as próprias barreiras políticas, ou seja, pela emancipação social. Contudo, o atraso no desenvolvimento produtivo e conseguinte imaturidade da classe revolucionária consistiam em obstáculo a essa realização:

Como poderia a Alemanha, em *salto mortale*, superar não só as próprias barreiras, mas também as das nações modernas, isto é, as barreiras que na realidade tem de experimentar e atingir como uma emancipação das suas próprias barreiras reais? Uma revolução radical só pode ser a revolução das necessidades reais, para a qual parecem faltar os pressupostos e o campo de cultivo (MARX, 2006, p. 153).

Impossibilidade de o proletariado alemão lançar-se na luta por seus próprios interesses de classe, em função da ausência dos pressupostos reais, eis o caráter trágico da derrota dos revolucionários de 1848 na Alemanha. Na carta a Lassalle, esse traço trágico do conflito é reconhecido por Marx, que aplaude a ideia de tomá-lo como matéria para a construção de uma *tragédia moderna* – moderna, portanto diversa daquela que conforma a queda de classes e instituições do antigo regime.

Dessa distinção advém a crítica à obra lassalleana. Marx inicia a sua crítica à peça na carta que examinamos: “No entanto, pergunto-me se o tema que escolheste é adequado para representar um tal conflito” (MARX e ENGELS, 2010, p. 74). O drama de Lassalle se passa durante os anos de 1522 e 1523, nas regiões alemãs da Suábia e da Francônia. Franz von Sickingen é um cavaleiro protestante e vinculado aos ideais de Lutero, defensor de Reuchlin e amigo de Hutten, humanistas luteranos. Partidário da Reforma, opõe-se a Roma não apenas pelas questões religiosas, mas especialmente pelo poder exercido sobre a Alemanha e seu vínculo com a alta nobreza interessada em preservar a fragmentação do Império em principados. Demanda apoio de Carlos V em sua luta contra Roma e os Príncipes, a fim de estabelecer a unidade nacional e a liberdade religiosa. Embora Sickingen tivesse garantido a sua eleição pela imposição militar, a vinculação direta do papado com a alta nobreza obriga-o a contrapor-se a ele.

A partir disso, e com o banimento de Lutero decretado pelo Imperador, Sickingen concebe o plano de conquistar a dignidade eleitoral, então restrita aos Príncipes-Eleitores, e fazer-se eleger Imperador contra Carlos V. Contudo, considera que a estratégia adequada é, antes de abrir a luta direta contra o Imperador e Príncipes, tomar o principado de Tréveris, um dos mais fortes e estratégicos, obtendo a dignidade eleitoral. Unifica como oposição os cavaleiros alemães para investir contra o Arcebispo de Tréveris.

Tanto pelos seus objetivos – liberdade religiosa, unidade nacional e restituição do antigo Império germânico – como pelo modo como se aproxima das questões – fidelidade ao Imperador, obrigações da *honra*, Sickingen caracteriza-se como cavaleiro, representante dos antigos ideais desta classe. Mais ainda, busca ocultar seu projeto por trás de uma *querela de cavaleiros*: a justificativa da investida recai sobre uma desavença entre Ricardo de Tréveris e um certo cavaleiro Hilchen Lorch, em razão do pagamento pelo resgate de dois prisioneiros.

Sickingen não contava com o fato de que o Príncipe, cioso de seu poder militar e de sua proximidade com o Imperador, havia concebido um pacto de ajuda mútua com dois outros príncipes,²¹ e que não comprariam essa justificativa típica da honra da cavalaria. Logo enxergam a ameaça e, de uma situação militarmente vantajosa, Sickingen passa a desvantagem e é obrigado a recuar. O levante final, aberto contra Imperador e Príncipes fica marcado para a primavera seguinte, mas falha pela previdência dos inimigos, que o cercam e prendem num de seus feudos. Os cavaleiros, temerosos das ameaças imperiais de proscricção e morte, não acorrem.

No último ato, aparece a única figura representante daquele que foi, segundo Marx, “o acontecimento mais radical da história alemã”, a Guerra dos Camponeses. A figura é Joss Fritz, líder do *Bundschuh*, movimento responsável por uma série de levantes anteriores à guerra de 1524-25. Hutten concebe com Joss Fritz o plano de união com os camponeses que estão preparando a sua insurreição. Nas cenas de seu encontro, Fritz propõe a Hutten que a revolução dos camponeses seja liderada por Sickingen, com a condição de que ele jure fidelidade aos Doze Artigos dos Camponeses, o que Hutten faz, em nome do amigo.

Mas já é tarde demais. Numa tentativa de fuga, Sickingen é ferido de morte. Sobre o seu cadáver, Hutten denuncia a derrota dos camponeses e clama aos revolucionários dos séculos vindouros que prossigam na luta de seu amigo. No entanto, é de Baltasar, seu fiel aliado, a reflexão que parece dar voz a Lassalle. Entre outros erros estratégicos, Sickingen comete o “erro trágico” de não declarar abertamente a sua finalidade e não apelar diretamente à nação, à massa dos camponeses e plebeus, que tinha força revolucionária.

Questionando a adequação deste tema para figurar os motivos da derrota trágica das lutas de 1848 na Alemanha, Marx prossegue:

É claro que Baltasar pode imaginar que Sickingen venceria se não tivesse revestido a sua revolta com a aparência de uma querela entre cavaleiros e se, ao contrário, tivesse levantado a bandeira da luta contra o poder imperial e da luta aberta contra os príncipes. Mas podemos nós compartilhar dessa ilusão? (MARX e ENGELS, 2010, p. 74).

²¹ Os outros príncipes são Ludwig, conde do Palatinado, romanista, mas cuja casa se liga à casa de Sickingen por amizade e favores mútuos e para quem Franz consegue favores de Carlos V; e Filipe, Landgrave de Hesse, inimigo de Sickingen, mas luterano.

Significa que, mais que um erro estratégico, a união dos cavaleiros revoltosos com a massa camponesa é uma impossibilidade objetiva. Uma olhada nos Doze Artigos revela que as exigências dos camponeses superavam muito a finalidade da Reforma e da unidade nacional: fim dos laços de servidão, retomada das terras comunais, eleição dos pastores e autoridade regulares pela comunidade, redução do dízimo, fundo de caridade com o excedente do dízimo, redução de serviços e pagamentos à parte por serviços não acordados previamente, direito de caçar, pescar e cortar madeira, supressão do imposto sobre a morte etc. Com efeito, essa impossibilidade histórica faz com que a cena de Hutten e Joss Fritz cause à leitura uma grande estranheza, uma vez que sua luta se voltava também contra essa pequena nobreza cavaleira, que lhes oprimia tanto quanto a alta esfera dos Príncipes. Em sua carta a Lassalle, Engels escreve: “A meu juízo, a nobreza imperial da época não se propunha uma aliança com os camponeses, interdita pelo fato de viver graças às rendas obtidas com a sua exploração.” (MARX e ENGELS, 2010, p. 79). Marx continua:

Sickingen [...] não fracassou por causa de sua própria astúcia. Fracassou porque se rebelou contra o existente ou, mais precisamente, contra a nova forma do existente, mas porque o fez na condição de *cavaleiro e representante de uma classe agonizante* (MARX e ENGELS, 2010, p. 74).

Quer dizer que, se a história de Sickingen constitui uma tragédia, é a tragédia *da classe fadada a desaparecer pelo evoluir histórico*. Sickingen combate o imperador “somente porque este deixou de ser o imperador dos cavaleiros para sê-lo príncipes”. As “consignas de unidade e liberdade” da pequena nobreza revoltosa “ocultavam o sonho do antigo império e do direito do mais forte”. Assim, embora Lassalle busque atribuir aos discursos de Sickingen ideias próximas aos verdadeiros ideais revolucionários, “Sickingen e Hutten teriam de fracassar porque eram revolucionários apenas em sua imaginação” (MARX e ENGELS, 2010, p. 74).

A própria ação de Sickingen, contrariando seus discursos, acaba por trair a sua verdadeira alma de cavaleiro, que luta por manter a posição de sua classe, pertencente essencialmente ao *passado*. Nas palavras de Marx:

O fato de começar a sua rebelião sob a forma de uma querela entre cavaleiros significa simplesmente que a começa *à moda dos cavaleiros*. Se a tivesse iniciado de outro modo, seria obrigado a apelar, diretamente e desde o primeiro momento, às cidades e aos

camponeses, ou seja, àquelas classes cujo desenvolvimento equivale à negação da cavalaria (MARX e ENGELS, 2010, p. 74).

A escolha do tema encontra em Lassalle um fundamento além da opção puramente estética. A atribuição da perspectiva revolucionária a Sickingen reflete a crença no potencial revolucionário da burguesia alemã de 1848. György Lukács, em sua análise deste debate, observa que Lassalle alinhava-se à “ala da extrema esquerda da burguesia democrata alemã que acarinhava a esperança de constituir uma frente única democrática burguesa-proletária contra as ‘forças antigas’ e de assim realizar uma revolução burguesa séria” (LUKÁCS, 1979, p. 13).

Mas, os *verdadeiros revolucionários* alemães de 1848 não eram os burgueses. Para retratar o tipo de tragédia representada pela derrota dos *proletários*, Marx propõe que o drama de Lassalle deveria tomar como eixo, em lugar da revolta da nobreza, as lutas camponesas: “Inversamente, os camponeses (em especial) e os elementos revolucionários das cidades deveriam compor o fundo ativo essencial” (MARX e ENGELS, 2010, p. 74).

Engels havia, quase dez anos antes, no artigo “As guerras camponesas na Alemanha”²², estabelecido uma comparação entre as revoluções de 1848 e a guerra camponesa de 1525. 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. Engels argumenta que a derrota das lutas camponesas resultou dessa fragmentação: as várias classes precipitaram-se no movimento 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.

De acordo com Engels, também em 1848 as classes precipitaram-se no movimento como classes opostas entre si e que agiam por conta própria: “O particularismo dos camponeses em 1525 não pôde ser maior do que o de todas as classes que participaram no movimento de 1848” (ENGELS, 2008, p. 160).

²² ENGELS, Friedrich. As guerras camponesas na Alemanha. In: ENGELS, Friedrich. *A revolução antes da revolução*. São Paulo: Expressão Popular, 2008. Trad. Eduardo L. Nogueira e Conceição Jardim.

Marx continua:

Por acaso não cometeste, em alguma medida, o mesmo diplomático erro do teu Sickingen, colocando a oposição dos cavaleiros luteranos acima da oposição plebeia de Münzer? (MARX e ENGELS, 2010, p. 75).

Engels descreve Thomas Münzer como o líder mais radical e “figura mais gloriosa” do movimento dos camponeses. Encarnava as reivindicações das minorias mais radicais entre os camponeses e plebeus, propondo a igualdade cristã e a comunidade de bens. Essas propostas excediam muito a possibilidade concreta de instauração. A ausência de condições materiais sobrepujava a vontade dos insurretos e a progressão real do movimento revolucionário: “A classe que representava acabava de nascer e não estava, de modo algum, completamente formada nem podia subjugar e transformar toda a sociedade” (ENGELS, 2008, p. 145).

A opção de Lassalle pelo Sickingen mostra certa incompreensão não apenas das lutas de 1848, mas também dos movimentos de início do século XVI. Com respeito a esse período da história, Lassalle também desconsidera o caráter retrógrado dos cavaleiros e despreza o revolucionarismo efetivamente presente nas classes camponesas e plebeias – em verdade, entende o campesinato desse período como uma classe tão reacionária quanto a nobreza, da qual o seu Sickingen se destacaria. Para Lukács (1979, pp. 58-61), é o seu ponto de vista burguês que o faz tomar Sickingen como referência revolucionária.

Sem desconsiderar todas as diferenças específicas entre os dois momentos históricos, as semelhanças existentes entre a condição de Münzer como “revolucionário prematuro”, para usar os termos de Lukács, torna o seu destino um material adequado à conformação artística da tragédia sofrida pelo proletariado alemão de 1848. Em ambos os casos, os revolucionários encontram na ausência de pressupostos reais a impossibilidade de lutarem pelos interesses de sua própria classe.

Vemos que a análise de Marx é levada ao ponto de propor positivamente uma matéria apropriada, no contexto do século XVI, para figurar como tragédia a derrota objetivamente trágica do partido revolucionário (radical) nas lutas de 1848 na Alemanha. Encontra-a na tragédia de Thomas Münzer. O destino de Sickingen, contudo, pode, para Marx, constituir um material para a composição de uma tragédia, quer dizer, carrega em si um elemento de tragicidade. Não é, entretanto, a tragédia do

revolucionário (nascido demasiado cedo), e por isso sua história não é um tema adequado para figurar a derrota das lutas de 1848; mas sim pode dar-se à tragédia da classe fadada a desaparecer com o desenvolvimento de uma nova ordem social. Sickingen traz em si este outro tipo de elemento trágico, que acaba por mostrar-se em suas ações, mas não corresponde aos seus anseios e discursos.

Encontrando significativos paralelos do mundo literário, Marx escreve, destacando o verdadeiro elemento trágico do nosso personagem:

Se tirássemos de Sickingen tudo o que lhe diz respeito como indivíduo, suas particulares inclinações, sua educação etc., teríamos Götz von Berlichingen. Nesta figura digna de *lástima* se expressa, adequadamente, a trágica oposição entre, por uma parte, a cavalaria e, por outra, o imperador e os príncipes – e, por isso, Goethe acertou em escolhê-lo como protagonista (MARX e ENGELS, 2010, p. 74).

Em *Götz von Berlichingen*, Goethe também toma a história de um personagem histórico, cavaleiro que enfrenta um príncipe da Igreja, o bispo de Bamberg. É contemporâneo a Sickingen, que aparece na tragédia a seu lado, assim como os inimigos (Palatinado e Tréveris), mas a sua história se passa ainda no reinado de Maximiliano I. Goethe trabalha seu material artisticamente e, assim como Lassalle, não se mantém fiel aos fatos imediatos da vida de seu personagem, recriando vários elementos e sucessos. Contudo, diferentemente dele, em lugar de atribuir a Götz perspectivas progressistas advindas do processo de desagregação do feudalismo, Goethe figura nele o seu autêntico elemento trágico: a luta da cavalaria, fadada ao fracasso, a fim de manter a posição social destacada que ocupa na ordem feudal. Essa é a essência de Sickingen, neste conflito reside o elemento trágico do seu destino. Isso o caracteriza também como “figura digna de *lástima*”.

Mas, na medida em que Lassalle constrói a sua luta como uma luta pelo futuro, atrelando-a a ideais próprios de um novo mundo, faz de Sickingen não um Götz, mas sim um Dom Quixote com justificação histórica:

Uma vez que Sickingen (...) se pronuncia contra os príncipes – já que combate o imperador somente porque este deixou de ser o imperador dos cavaleiros para sê-lo dos príncipes –, ele se torna apenas (ainda que tenha justificação histórica) um Dom Quixote. (MARX e ENGELS, 2010, p. 74).

Significa que Lassalle não realiza a autêntica tragédia de Sickingen. Tampouco realiza a autêntica tragédia do revolucionário, já que elege um material inadequado.

Nessa análise, Marx distingue dois tipos ou formas do trágico: da classe em vias de desaparecer, a tragédia de Götz; e do revolucionário cujos ideais não podem ainda se efetivar na história, a tragédia de Münzer.²³ Dom Quixote pertence ao âmbito da comédia, porque sua luta perdeu a justificação histórica, embora uma obra tão rica contenha também elementos de tragédia humana. E o *Sickingen* de Lassalle é sobretudo um equívoco.

Cabe aqui um comentário sobre a carta de Engels e certa diferença de foco com relação à de Marx. Como vimos, Marx parte do problema da adequação do tema do *Sickingen* à figuração da derrota trágica do partido radical nas lutas de 1848 na Alemanha. Daí afloram as ideias sobre as duas diferentes formas trágicas que constituem contribuições estéticas essenciais do debate.

Engels não parte do mesmo problema. É mais do que provável que, ao escrever, ele tivesse em mente a analogia, por dois motivos. Primeiro, pela própria sugestão de Lassalle no seu manuscrito anexo; segundo, e mais importante, porque ele mesmo já propusera a relação entre os dois períodos históricos, como vimos. Engels centra sua comparação não na revolta da nobreza, como o autor do *Sickingen*, mas sim no movimento camponês.

Contudo, na sua carta, Engels deixa intocada a intenção de Lassalle de retratar com a sua peça a derrota dos revolucionários alemães em 1848. Escreve a sua crítica com o intuito de apontar os problemas do drama e propor modos de aproximação ao conteúdo histórico e à forma que o tornassem mais realista e artisticamente acabado. Nesse caminho, suas críticas e propostas quase se identificam às de Marx, e trazem em vários pontos desenvolvimentos ausentes na carta deste, mais sintética. Mas, na medida em que não persegue o problema da adequação do tema histórico ao conflito de 1848-49, não há na sua carta a proposta de tomar como tema a tragédia de Münzer. Ao defender que o drama deveria dar maior destaque às lutas camponesas, trazendo-as como fundo concretamente figurado na tragédia, está propondo uma maneira mais realista e rica de dar forma artística ao destino de *Sickingen* e da nobreza. Com isso, pode-se dizer que a discussão de Engels se mantém no interior do tipo de tragédia que chamamos, nos termos de Marx, do representante da classe agonizante (e não a tragédia do revolucionário “ingênuo”). Propõe

²³ Em seu texto sobre o debate, Lukács mostra que a proposição desse tipo novo de tragédia, a tragédia do revolucionário, constitui uma contribuição original de Marx ao pensamento estético.

um modo particular, que não aparece na carta de Marx, de configurar o caráter *verdadeiramente trágico* do destino de Sickingen, para o qual considera necessária a figuração da oposição plebeia. Assim, o trajeto de Engels é rico e complementar ao de Marx, mas não traz à tona o problema das diferentes formas trágicas, não propõe uma tragédia do revolucionário.

No que tange à crítica à peça, contudo, a semelhança é notável. Chama a atenção o fato de que Marx e Engels vinculam os erros de compreensão e perspectiva histórica de Lassalle, que poderíamos chamar de erros de “conteúdo”, a um mesmo problema de forma. Tanto Marx como Engels defendem a *shakespearização* da peça. Em Marx, essa defesa advém da proposta de figurar o destino de Münzer; na carta de Engels, envolve a necessidade de representar a multiplicidade de tipos humanos da época, em especial destacar o papel dos camponeses. Assim, esse problema da forma relaciona-se estreitamente com os problemas de conteúdo, em especial a exigência de um maior realismo na apresentação dos movimentos amplos da história.

Em oposição à *shakespearização*, os dois pensadores encontram na peça de Lassalle a tendência à *schillerização*. Essa escolha artística do autor do *Sickingen* mostra-se decorrente da sua concepção da revolução, que identifica sempre à revolução burguesa. Se tomasse o material de Münzer para a tragédia do revolucionário (Marx) ou se buscasse retratar o elemento autenticamente trágico de Sickingen (Engels), ou, como diz Marx, “reduzir o conflito meramente ao figurado no *Götz von Berlichingen*”, em ambos os casos, para realizar uma tragédia autêntica, a aproximação a meios poéticos de Shakespeare seria necessária. Marx escreve:

Tu te verias obrigado, querendo ou não, a *shakespearizar* muito mais o teu drama – e considero atualmente o teu defeito mais grave o ter escrito à *moda de Schiller*, transformando os indivíduos em simples portadores do espírito da época (MARX e ENGELS, 2010, p. 75).

Independente do modo como essa afirmação afeta as obras do próprio Schiller, o que Marx parece referir pela escrita “à moda de Schiller” é a forma como o drama traz os enunciados de grandes ideais pela boca de personagens que carecem de traços individuais característicos. Os ideais tornam-se abstratos porque não se confirmam nas ações dos personagens, podendo mesmo ser contraditórios com elas, como neste caso. Em verdade, observamos que o caráter revolucionário de Sickingen não poderia aparecer figurado senão por meio dos discursos, já que age sempre

como cavaleiro. Vemos também uma dissociação entre a individualidade do personagem e sua condição de classe.

Ao contrário, os meios poéticos designados por “shakespearização” parecem possibilitar que as colisões de classe se representem diretamente pelas ações e destinos de personagens individualmente caracterizados. Engels também distingue esses dois modos do fazer artístico quando salienta que a sua concepção do drama “exige não substituir o realismo pelo ideal, Shakespeare por Schiller”. A figuração, no destino individual, de movimentos sociais amplos requer que tais movimentos concorram para conformar a própria individualidade do personagem, expressa em suas paixões e ações. Nos destinos dos personagens de Shakespeare figuram-se os destinos de classes e instituições inteiras, mas os traços dessas lhes pertencem como traços seus, sem que com isso deixem de se mostrar como indivíduos únicos, extremos, com o elevado nível de paixão que move as suas ações. Trata-se da figuração *sensível, individualizada e ativa* dos movimentos profundos que as regem.

A escolha entre shakespearizar e schillerizar envolve o modo como no individual (personagens, ações) figuram-se conteúdos que são universais (históricos). De um lado, a individuação aprofundada e a ação como central para o significado universal; do outro, a pouca individuação dos personagens pelo discurso, pela ideia, e a tendência a diminuir a ação e sua função na figuração do universal. Mas as críticas concernentes à *forma* – a inspiração schilleriana – são ao mesmo tempo a crítica ao entendimento histórico de Lassalle: a incompreensão das relações de classe, em particular da nobreza com as cidades e os camponeses, e a noção burguesa de revolução. Esses dois aspectos, o modo de compreender o período histórico e a opção por schillerizar, são entendidos por Marx como interdependentes. Assim, também, a proposta para superar os problemas do drama, quais sejam, figurar com maior proeminência (e corretamente) as lutas camponesas, o movimento plebeu, e shakespearizar são interligadas. No caso do *Sickingen*, a shakespearização do drama exigiria, antes de mais nada, outra matéria que apenas se abre sobre a base da perspectiva da emancipação social – proletária – como oposta aos ideais do estado burguês. Ao mesmo tempo, a opção por essa outra matéria exigiria a shakespearização.

Procurei mostrar aqui que a troca de cartas entre Marx, Engels e Lassalle constitui um momento privilegiado para acessar as ideias estéticas de Marx. Busquei apontar também como, ao se dedicar à

crítica de uma peça dramática específica, Marx traz à tona questões amplas da filosofia da arte, que envolvem a natureza histórica da matéria trágica, isto é, a historicidade do próprio gênero, a relação de forma e conteúdo, o modo como um conteúdo histórico pode se fazer arte. Cabe destacar, por fim, que se observa na aproximação de Marx à arte a centralidade das relações humanas concretas e da conformação sensível e ativa dessas lutas concretas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COTRIM, Livia. A arma da crítica: política e emancipação humana na *Nova Gazeta Renana*. In: MARX, Karl. *Nova Gazeta Renana*. Tradução de Livia Cotrim. São Paulo: EDUC, 2010.

ENGELS, Friedrich. Engels an Lassalle (18. Mai 1859). In: HINDERER, Walter (Org.). *Sickingen-Debatte*. Darmstadt: Luchterhand, 1974. Pp. 46-52.

ENGELS, Friedrich. Friedrich Engels a Ferdinand Lassalle (Manchester, 18 de maio de 1959). In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura – textos escolhidos*. Organização e Tradução José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010. Pp. 76-80.

ENGELS, Friedrich. As guerras camponesas na Alemanha. In: *A revolução antes da revolução*. Tradução de Eduardo L. Nogueira e Conceição Jardim. São Paulo: Expressão Popular, 2008. Pp. 35-161.

ENGELS, Friedrich. Revolução e contrarrevolução na Alemanha. In: *A revolução antes da revolução*. Tradução de Eduardo L. Nogueira e Conceição Jardim. São Paulo: Expressão Popular, 2008. Pp. 163-301.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Götz von Berlichingen*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2001.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Goetz de Berlichingen*. In *Teatro Selecto* 2. Barcelona: Editorial Cisne, s/d.

LASSALLE, Ferdinand. *Franz von Sickingen – Eine Historische Tragödie*. Berlin: Verlag von Franz Dunder, 1859.

LASSALLE, Ferdinand. *Franz von Sickingen – A Tragedy in Five Acts*. Tradução de Daniel de Leon. Honolulu: University Press of the Pacific, 2001.

LASSALLE, Ferdinand. *Franz Von Sickingen–Uma tragédia storica*. Tradução de Giovanni Scimonello. Padova: Editrice Antenore, 1983.

LASSALLE, Ferdinand. Aufsatz über die tragische Idee des *Franz von Sickingen*. In HINDERER, Walter (Org.). *Sickingen-Debatte*. Darmstadt: Luchterhand, 1974. Pp. 20-29.

LASSALLE, Ferdinand. Nota apensa à carta de Marx, de 6 de março de 1859. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Tradução de Albano Lima. Lisboa: Editorial Estampa, 1974. Coleção Teoria n° 7. Anexo III, pp. 261-270.

LASSALLE, Ferdinand. Lassalle an Marx und Engels, Berlin, 27 Mai, 1859. In: HINDERER, Walter (Org.). *Sickingen-Debatte*. Darmstadt: Luchterhand, 1974. Pp. 53-88.

LASSALLE, Ferdinand. Carta a Marx e Engels de 27 de maio de 1859. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Sobre literatura e arte*. Tradução de Albano Lima. Lisboa: Editorial Estampa, 1974. Coleção Teoria n° 7. Anexo III, pp. 270-276.

LUKÁCS, György. O debate sobre o ‘Sickingen’ de Lassalle. In: LUKÁCS, György. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Tradução (da edição francesa) de Teresa Martins. Porto: Editora Nova Crítica, 1979.

LUKÁCS, György. *Estetica – La peculiaridad de lo estetico*. Tradução de Manuel Sacristán. Vol. I. Barcelona/México, DF: Grijalbo, 1966.

MARX, Karl. Marx an Lassalle (19. April 1959). In: HINDERER, Walter (Org.). *Sickingen-Debatte*. Darmstadt: Luchterhand, 1974. Pp. 37-41.

MARX, Karl. Karl Marx a Ferdinand Lassalle (Londres, 19 de abril de 1959). In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura – textos escolhidos*. Organização e Tradução José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010. Pp. 73-76.

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel – Introdução*. In: MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo: 2006.

MARX, Karl. *Nova Gazeta Renana*. Tradução de Livia Cotrim. São Paulo: EDUC, 2010.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura – textos escolhidos*. Organização e Tradução José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

ENTRE O “DECIFRADO” E O “MAL DECIFRÁVEL”: A PROBLEMÁTICA DE NARRAR OU DESCREVER NOS CONTOS “O EMPRÉSTIMO” E “O TESOURO”.

Ana Laura dos Reis CORRÊA (Doutora em Literatura, UnB)

analaura@unb.br

Este texto apresenta uma leitura comparativa entre dois contos escritos em língua portuguesa, no século XIX: “O empréstimo” e “O tesouro”¹, o primeiro publicado em 1882 pelo brasileiro Machado de Assis e o segundo, em 1894, pelo português Eça de Queirós. No primeiro parágrafo do conto de Machado de Assis, o narrador anuncia ao leitor que divulgará uma anedota verdadeira, cujo sentido ele crê ser capaz de apresentar ao leitor de “O empréstimo”: “creio ter *decifrado* este caso de empréstimo; ides ver se me engano” (p.138, *grifo meu*). Já o narrador do conto de Eça de Queirós, no terceiro parágrafo do conto, informa ao leitor que os personagens, apresentados nos dois parágrafos anteriores, encontraram um tesouro, um velho cofre de ferro, no qual, “Sobre a tampa, *mal decifrável* através da ferrugem, corria um dístico em letras árabes” (p.315, *grifo meu*). As duas expressões destacadas nas

¹ Todas as citações dos contos “O tesouro” e “O empréstimo” presentes neste texto foram extraídas das obras completas de Eça de Queirós, organizadas por Beatriz Berrini (1997), e da antologia dos contos de Machado de Assis, organizada por John Gledson (2007); considerando-se essa informação, serão indicadas nas citações dos dois contos apenas as páginas em que se localizam cada uma delas nas obras referenciadas.

citações – “decifrado” e “mal decifrável” –, quando conectadas ao todo de cada um dos contos, são muito sugestivas do modo de composição adotado por cada um dos autores; modo que traz em si mesmo profundas relações com o momento da produção desses contos e com a posição de cada um desses autores frente à realidade em que estavam inseridos.

Neste texto, portanto, desenvolveremos a hipótese de que essa oposição entre o “decifrado” e o “mal decifrável” evidencia também uma significativa diferença na composição dos contos e na posição estética dos seus autores diante de um tema e uma realidade comum a ambos. Machado de Assis e Eça de Queirós partilham o mesmo tempo histórico – a segunda metade do século XIX – e, embora Brasil e Portugal tenham cada qual suas singularidades, consideradas de perto no conto por cada um dos autores, ambos compartilham também um mesmo lugar histórico – o da experiência periférica do capitalismo diante da decadência da cultura burguesa universalizada –, que também está refletido artisticamente nos contos, os quais, ainda, têm um mesmo tema imediato – o dinheiro –, trabalhado esteticamente, entretanto, com mediações bastante diversas. Entendemos, pelas mediações da composição machadiana, que, para o autor brasileiro, a complexa realidade desse tempo e lugar históricos está em um movimento de difícil captação artística, porém, essa dificuldade concreta não impede o autor de decifrar a realidade por meio de sua narrativa, que propõe ao leitor uma inteligibilidade da realidade histórica. As mediações estéticas adotadas por Eça de Queirós em seu conto, por sua vez, apresentam uma alegoria da realidade que reafirma a perspectiva de que a história humana não tem sentido nem direção, ela é “mal decifrável”, como o dístico árabe sobre o cofre; corroída pela ferrugem, a realidade histórica é estática e, se há nela algum movimento, trata-se de uma regressão do presente para o passado, de uma regressão do humano ao animalesco.

Associamos essa oposição entre “decifrado” e “mal decifrável”, adotada como ponto de partida para o estudo da diferença na composição dos contos de Machado e Eça, ao dilema entre narrar ou descrever, que, de acordo com G. Lukács (2011a), no famoso ensaio de mesmo título, era enfrentado pelos escritores da segunda metade do século XIX. Nesse texto, publicado em 1936, esse problema estético – narrar ou descrever – só pode ser efetivamente compreendido, quando considerado, não como meramente estético, e, sim, como profundamente estético, isto é, em concepção realista, na qual as formas estéticas são analisadas

levando-se em conta suas reais ligações com as formas da vida concreta, onde elas estão inteiramente *enraizadas*. Esta perspectiva decisiva já está anunciada na epígrafe de Marx que abre o texto de Lukács: “Ser radical significa tomar as coisas pela raiz. Ora, para o homem, a raiz é o homem mesmo” (2011a, p. 149).

Ao tomar o problema estético da composição literária como ele efetivamente é, ou seja, como manifestação de formas reais, como reflexo da realidade na consciência dos homens, Lukács chama atenção para a centralidade da *ação* no estudo das obras literárias. As formas reais na vida social – embora apareçam na complexa sociedade capitalista do século XIX (e também hoje) como fenômenos isolados, imediatos e independentes da ação humana² – têm, na verdade, uma mesma raiz: as relações sociais entre os homens e as ações desses em relação ao mundo que os circunda. Quando essa raiz, no reflexo artístico da realidade, não chega à profundidade do “decifrado” ou quando ela se torna “mal decifrável”, a realidade figurada na obra literária reflete a vida como uma determinação cega, antissocial, na qual a raiz da vida social – a ação humana – e as suas forças motrizes, das quais os fenômenos imediatos são uma manifestação, permanecem ocultas. Dessa forma, o reflexo da vida social na consciência humana se apresenta inteiramente desfigurado: “Considerada desse modo abstrato, a vida aparece como um rio que corre sempre de maneira igual, como uma lisa e monótona superfície sem articulações, ainda que, de vez em quando, essa monotonia seja interrompida por brutais catástrofes ‘imprevistas’” (LUKÁCS, 2011a, p.160). O reflexo artístico, quando “mal decifrável”, ignora que a realidade social é o conjunto das conexões das ações dos seres humanos entre si no longo curso da história, que se constrói, de modo variado, complexo e dinâmico, na unidade indestrutível entre o relativo e o absoluto, entre o fenomênico e o essencial, entre o singular e o universal, em um “movimento que representa e

² Trata-se aqui do conceito de fetichização: “Marx demonstra que, no capitalismo, todas essas categorias [do ser econômico] aparecem necessariamente numa forma reificada, ocultam a sua verdadeira essência, ou seja, a de relação entre os homens. Nessa inversão das categorias fundamentais do ser humano reside a fetichização inevitável que ocorre na sociedade capitalista. [...] Torna-se necessário um peculiar trabalho mental para que o homem do capitalismo penetre nesta fetichização e descubra, por trás das categorias reificadas (mercadoria, dinheiro, preço etc.) que determinam a vida cotidiana dos homens, a sua verdadeira essência, isto é, a de relações sociais entre os homens” (LUKÁCS, 2010, p. 19).

esclarece a unidade orgânica que liga a normalidade à exceção” (LUKÁCS, 2011a, p.161).

Em “Narrar ou descrever?”, portanto, Lukács se ocupa dos princípios da estrutura compositiva, não como elementos puramente formais da arte ou surgidos de uma dialética imanente das formas estéticas, mas como reflexos artísticos da própria vida, na qual a ação humana tem uma centralidade que não pode ser apagada na estrutura literária, sob pena de que o mundo refletido na obra seja, assim, uma representação esteticamente fracassada, uma vez que reproduz um mundo fetichizado, sem vida, no qual os fenômenos se apresentam desconectados de sua essência verdadeira: a ação humana, as relações sociais entre os homens.

A discussão sobre narrar ou descrever, na sua dimensão profunda ligada às ações humanas, é desenvolvida no texto de Lukács por meio de uma instigante relação entre os gêneros literários e o desenvolvimento das relações sociais na história, especialmente no que diz respeito à narrativa – ao romance –, na sua configuração entre épica e dramático. Essa discussão é extremamente relevante para a compreensão das formas artísticas como tomada de consciência dos homens em relação a si mesmos, a sua história, a sua humanização e à totalidade da realidade que têm diante de si, o que pode produzir tanto uma inteligibilidade do passado quanto uma nova direção para o futuro, baseada no historicamente necessário para o avanço da humanidade frente aos desafios e limites do presente. Pretendemos, a seguir, entender o quanto essa discussão se faz presente na oposição entre o complexamente “decifrado” no conto de Machado de Assis e o “mal decifrável” no conto de Eça de Queirós. Para tanto, é preciso entender essa oposição na perspectiva da teoria dos gêneros problematizada por Lukács, que, ao apontar a importância da centralidade da ação nas formas literárias, aborda os gêneros literários sem ignorar seu concreto enraizamento na história.

1. “Narrar ou descrever” e a problemática dos gêneros literários frente à história

Ao analisar os desafios do artista em um momento específico do século XIX, Lukács procura responder à pergunta que dá título ao seu estudo sobre naturalismo e formalismo: “Narrar ou descrever?” (2011a). Escapando da mera oposição entre narrar e descrever, que o título parece sugerir, Lukács faz valer a legitimidade da questão ao associar o método descritivo a um

período da história em que a arte encontra importantes dificuldades para estar à altura dos desafios da realidade, tendo como escopo a relação entre as formas estéticas e a matéria social em curso, e não uma discussão formalista, uma vez que, como ele mesmo observa, não existe narrativa sem descrição e nem mesmo composição descritiva sem elementos da narração.

De acordo com o crítico, na segunda metade do século XIX, o capitalismo entra em uma nova fase, após as derrotas das revoluções de 1848, em que ficam evidentes os efeitos da decadência ideológica burguesa, agora em sua fase apologética, isto é, uma classe que permanece como dirigente, mas sem representatividade efetiva que lhe garanta a capacidade de atender a necessidade do historicamente novo, da superação das contradições e do avanço no progresso do gênero humano. A derrota das revoluções de 1848 assinala o recuo da burguesia frente aos avanços necessários ao prosseguimento do desenvolvimento em sentido progressista. Quando percebe que “todas as armas que forjara contra o feudalismo voltavam seu gume contra ela, que todos os meios de cultura que criara rebelavam-se contra sua própria civilização, que todos os deuses que inventara a tinham abandonado” (MARX, 1997, p.69), a burguesia, entendendo que as liberdades burguesas e o progresso ameaçavam seu domínio de classe, dá as costas ao proletariado e compõe aliança com a aristocracia feudal que antes havia derrotado. Assim a burguesia entra em sua fase apologética: para manter-se como classe dirigente, ela deve abrir mão de ser efetivamente classe dirigente, isto é, ela deixa de ser a classe que representava efetivamente todos os interesses progressistas.

Essa situação histórica impõe um andamento geral que anuncia um novo estágio do capitalismo, quando a fetichização se torna mais aguda, como mostra o próprio paradoxo da burguesia, que decai de classe representativa dos interesses populares da revolução democrática à presa de seu próprio feitiço:

Soou o dobre de finados da ciência econômica burguesa. Não interessava mais saber se este ou aquele teorema era verdadeiro ou não; mas importava saber o que, para o capital, era útil ou prejudicial, conveniente ou inconveniente, o que contrariava ou não a ordenação policial [...], a investigação científica imparcial cedeu seu lugar à consciência deformada e às intenções perversas da apologética. (MARX, 2002, p.24).

Trata-se de uma reviravolta política que conduziu o pensamento burguês em direção à apologética e à decadência ideológica. Ao conservar a ordem retórica, a burguesia impulsiona

a inversão da ordem historicamente necessária, ela passa de participante a observadora; abandonando a representação viva dos interesses humanos, ela assume a aparência de natureza morta do fetiche: reprodução unilateral, estática e determinista de um quadro social sem vida, que esconde, “por trás das categorias reificadas (mercadoria, dinheiro, preço etc.) que determinam a vida cotidiana dos homens, a sua verdadeira essência, isto é, a de relações sociais entre os homens” (LUKÁCS, 2010, p.19).

O método descritivo é, portanto, para além da mera descrição, um protesto diante da decadência da vida burguesa neste momento do capitalismo, mas, ao mesmo tempo, um efeito dessa própria circunstância histórica imediata. Envolto nesse paradoxo, mesmo o grande artista – como Flaubert ou Zola – tem imensas dificuldades para encontrar a forma estética que seja capaz de fazer a crítica da vida burguesa sem apresentá-la como forma acabada da vida dos homens e de sua história. Dessa forma, a arte, de efeito, torna-se também causa dessa decadência que os artistas tentam em vão combater.

Para compreender a complexidade dos problemas enfrentados pela “arte da decadência”, Lukács a contrapõe à arte realista de Balzac e Tolstói, não com o fito de estabelecer um cânone dos realistas ou de apontar, como saída para a crise das formas estéticas ante a matéria social, a via do retorno puro simples ao passado. Quando retoma o gênero épico e o drama, em seu estudo, Lukács não o faz com a nostalgia romântica pelo passado, por ele tantas vezes criticada, nem com a perspectiva normativa de um único realismo possível, pelo que foi tantas vezes ele mesmo criticado. Feita essa importante consideração acerca do caráter modelar de Balzac para o realismo, é interessante notar que, em “Narrar ou descrever?”, Lukács destaca a perspectiva do próprio escritor francês a respeito da descrição, apresentada em sua crítica à *A cartuxa de Parma*, de Stendhal: para Balzac, a descrição tornou-se um importante e necessário modo de composição; a descrição é um meio essencialmente moderno, uma vez que, até o fim do século XVIII, ela ocupava um espaço mínimo no romance, que alcançava tanto a caracterização social quanto a individuação necessária à constituição dos personagens sem recorrer largamente à descrição, estruturando a composição romanesca predominantemente sobre a própria ação dos personagens frente aos acontecimentos narrados. A sociedade de Balzac, entretanto, é bem mais complexa que a do século anterior e, por isso, exige uma nova forma de composição que seja capaz de representar

artisticamente o processo histórico vivido: “da velha sociedade em decomposição à nova que está surgindo” (LUKÁCS, 2011a, p.156).

Como se vê, o autor húngaro reconhece os limites históricos dos gêneros, a necessidade evidente de sua transformação frente às mudanças da história, porém adverte que a sua necessária superação histórica exige do artista uma visão ativa e total, que não se reduza ao formalismo abstrato ou ao imediatismo da realidade aparente, mas que seja capaz de conectar essa aparência à sua essência, isto é, que seja reflexo artístico crítico da realidade imediata e, simultaneamente, reflexo artístico que ilumine as possibilidades latentes da essência adormecida na superfície do cotidiano pela fetichização. E é precisamente isso o que faz a arte de Balzac, pois, segundo Lukács, “a descrição, nele [Balzac], não passa de uma *ampla base* para o novo e decisivo elemento: o elemento dramático” (LUKÁCS, 2011a, p.156, *grifo meu*). A descrição em Balzac não corresponde ao método de composição descritivo adotado pelos seus predecessores da segunda metade do século XIX, pois, em Balzac, o papel da descrição, ainda que seja amplo em relação aos seus antecessores do século XVIII, é, no romance, apenas uma base para que o elemento dramático alcance proeminência na estrutura narrativa. Apoiado sobre a ampla base da descrição, o elemento dramático se sobrepõe a ela, e tal estrutura compositiva tem importantes consequências para o sucesso estético da obra literária, uma vez que a fusão entre drama e épica no romance moderno³, como o de Balzac, permite ao autor a intensificação do conflito e a figuração do presente como história.

A intensificação do conflito favorece, no romance, a concentração da ação, que se torna mais viva, e propicia o conhecimento verdadeiro das forças motrizes do processo social condensadas no destino individual do personagem, “em cujo destino se cruzam os extremos essenciais do mundo representado no romance, em torno da qual, em consequência, é possível

³ A esse propósito, Lukács afirma, em *O romance histórico*, que “A influência recíproca entre as formas épica e dramática como característica essencial da literatura moderna foi constatada primeiro por Goethe e Schiller. Balzac, referindo-se em especial a Walter Scott como iniciador do processo, ressaltou o elemento dramático como marca distintiva do novo tipo de romance, em oposição aos tipos anteriores” (LUKÁCS, 2011b, p.156).

construir todo um mundo, na totalidade das suas vivas contradições” (LUKÁCS, 2011a, p.156).

Para discutir essa problemática dos gêneros – épico, dramático e romance moderno –, proposta por Lukács em “Narrar ou descrever?”, é preciso retomar muito brevemente alguns elementos de seu *O romance histórico*, escrito entre 1936 e 37, mesmo período em que foi produzido o ensaio “Narrar ou descrever?”, de 1936. No *O romance histórico*, Lukács afirma que

Essa introdução do elemento dramático no romance foi extremamente fértil para o romance moderno, e não apenas tornou sua ação mais viva, sua caracterização mais rica e profunda etc., como também criou uma maneira adequada de espelhamento literário para o modo de vida moderno na sociedade burguesa desenvolvida: para os dramas trágicos (e tragicômicos) da vida, que são dramáticos na própria vida, mas aparecem de forma não dramática porque são incompreensíveis em seu pequeno e até mesquinho movimento para adiante e só podem ser figurados com distorções (2011b, p.156).

O drama, no qual o conflito concentrado tem importância capital, se configura como forma estética possível quando encontra na vida social imediata a culminância de fenômenos conflituosos determinados e contemporâneos que correspondam de forma evidente à essência conflituosa dos processos sócio-históricos mais profundos. No drama, o conflito é o centro em torno do qual tudo mais se organiza na obra, “e tudo que não se refira direta ou indiretamente a este conflito aparece como absolutamente deslocado, supérfluo e fastidioso” (LUKÁCS, 2011a, p.165). Na épica, ao contrário, o “tom pausado” – a representação da vida de forma mais dilatada, ampla e inteira, que inclui conflitos, mas não faz deles o seu centro – e o distanciamento temporal em relação aos acontecimentos narrados captam o que é imperceptível no cotidiano da vida: os deslocamentos mais sutis da essência, cuja mudança se dá mais lentamente e que tem um grau de permanência muito mais duradouro que os fenômenos cotidianos. Na épica, a não contemporaneidade dos fatos narrados permite ao autor escolher “o que é essencial no grande oceano da vida e representar o essencial de modo a suscitar a ilusão de que a integralidade da vida esteja representada em toda a sua extensão” (LUKÁCS, 2011a, p.165).

No romance moderno, a fusão entre os elementos dramáticos (centralidade do conflito e contemporaneidade histórica) e os elementos épicos (a dilatação do conflito na representação ampla da vida e a localização da ação épica no passado) possibilitou algo de fundamental importância para que o romance pudesse refletir de forma viva e verdadeira a complexa sociedade burguesa do

século XIX, na qual os dramas reais e concretos “aparecem de forma não dramática porque são incompreensíveis em seu pequeno e até mesquinho movimento para adiante”. Essa forma histórica objetiva tortuosa da realidade burguesa já desenvolvida exigiu uma forma estética capaz de fazer a figuração crítica do historicamente novo, que não poderia mais ser refletido, como no século XVIII, quase que exclusivamente pela ação dos personagens diante dos acontecimentos apresentados na amplidão da vida e localizados no passado, mas, também, não poderia ser figurado a partir da coincidência imediata, exigida pelo drama, entre os fenômenos conflituosos das ações humanas e as suas forças motrizes conflituosas, uma vez que na sociedade contemporânea os dramas existem, mas se manifestam no cotidiano de forma não dramática.

Assim, o romance moderno de Balzac incorpora a descrição, mas não o modo descritivo, pois, com a incursão do elemento decisivo no romance – o conflito dramático –, a centralidade da ação não se submete ao caráter estático da descrição. Assim, os dramas trágicos ou tragicômicos da vida social, incompreensíveis em seu pequeno movimento amesquinhado pela vida burguesa, podem se tornar artisticamente compreensíveis à consciência humana. Assim, a inteligibilidade da história pode se fazer possível no presente, que, pela centralidade da ação humana, não se fixa no presente da imediatez ininteligível, mas se insere na dimensão do *presente como história*, enraizado nas forças motrizes do processo social concreto e sem perder a perspectiva épica de conexão com os acontecimentos já transcorridos.

Com as derrotas das revoluções de 1848 e a consolidação da fase apologética da burguesia, os reais conflitos dramáticos entre o velho que precisa ser superado e o novo que é historicamente necessário se tornam ainda mais imperceptíveis pela aguda fetichização da vida sob o capitalismo. Frente a essa realidade decadente, os artistas, em protesto contra a decadência burguesa, adotam o modo de composição descritivo, que parece se adequar perfeitamente à figuração da vida presente: a monotonia e o tédio, o presente estático e imutável, desenraizado da totalidade da história, a impossibilidade de reagir à decadência da vida imediata. Para Lukács, no entanto, o método descritivo do naturalismo, ao abrir mão da totalidade histórica, fixa-se na aparência imediata da vida burguesa e a confunde com a vida em geral, faz dela um presente eterno, no qual não existem possibilidades de mudança, e reproduz seus movimentos efêmeros e transitórios como um

quadro fatal, imutável, total e irreduzível. A prosa inexorável do capitalismo sufoca as possibilidades de se encontrar a real “poesia íntima da vida”, “a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens” (LUKÁCS, 2011a, p.164).

O método descritivo, para além da descrição, reproduz estaticamente, na forma que se quer nova, os velhos preconceitos burgueses; assim, separando a arte da história, a descrição reduz a realidade à natureza morta. O protesto do artista, que diante da decadência burguesa dá as costas à vida participativa e se recolhe ao papel de observador, de artista profissional, retira dos homens figurados qualquer possibilidade de ação que caminhe na direção contrária à das teses da decadência. Ao contrário, cria personagens fatalmente determinados pelo meio e pela hereditariedade, melancólicos ou cínicos diante da vida sem sentido da burguesia, embrutecidos ou animalizados pela miséria das classes trabalhadoras. As forças essenciais humanas regridem ao imediatismo da superfície fenomênica e todos os sentidos humanos se paralisam, se envilecem ou se animalizam, como se não se tivessem constituído a partir da história de toda a humanidade até os nossos dias.

Assim, a descrição deixa de ser uma base para o elemento dramático para assumir o seu lugar, sobrepondo-se à ação. Quando não há ação, não há história, não há conflito. Torna-se impossível ao escritor incorporar dramaticamente no personagem individual uma das forças em conflito na vida social, sem enfraquecer a sua individualidade. Fica excluída também qualquer perspectiva épica, uma vez que o presente não se configura como história:

A descrição faz com que todas as coisas se deem no presente. São *narrados* acontecimentos já transcorridos, enquanto se *descreve* apenas aquilo que se vê. Em consequência, a “presença” espacial confere aos homens e às coisas também uma “presença” temporal. Tal presença, contudo, é uma presença equivocada, não é a presença imediata da ação, que é própria do drama. A grande narrativa moderna foi capaz de tratar o elemento dramático na forma do romance precisamente através da transformação consequente de todos os acontecimentos em acontecimentos do passado. A presença ocasionada pela descrição do observador, ao contrário, é o próprio antípoda do elemento dramático. Descrevem-se situações estáticas, imóveis, estados d’alma dos homens ou estados de fato das coisas. Descrevem-se estados de espírito ou naturezas-mortas (LUKÁCS, 2011a, p.168, *grifos do autor*).

O narrador, ao criar um mundo onde o presente reina absoluto e isolado, perde sua onisciência e essa perda é a expressão da impossibilidade de uma inteligibilidade efetiva do movimento da história dos homens, que, para além da fetichização, continuam, sim, agindo na vida concreta. No naturalismo, os personagens, o narrador e o leitor assumem o papel de observadores da história, não de sujeitos ativos, por isso são confundidos no método descritivo com objetos inertes que obedecem mais aos instintos imediatos que à consciência humana, construção histórica de todo gênero humano. Fetichizada a literatura, fetichizados os personagens, o leitor não encontra na leitura a experiência essencial e decisiva da desfetichização. Sem catarse, o leitor é chamado a observar à distância a reificação do mundo, a experimentar como imutável cisão a relação entre o indivíduo e a sociedade.

Diante desse quadro estético, Balzac, Tolstói e Shakespeare, o gênero épico ou o dramático ou o romance moderno não se apresentam no texto de Lukács como simples modelos a serem seguidos ou retomados, mas como forças desfetichizadoras que refletem a poesia íntima da vida dos homens que lutam, fracassam, enfrentam dilemas, recuam e avançam, vivem e chamam o leitor à vida. São memória da humanidade, da história da humanização do homem, da necessidade histórica do avanço do Gênero humano. A discussão, portanto, é estética, porque é fortemente vinculada a história passada, presente e futura, porque tem o homem como centro, num momento da história, que ainda é o nosso, em que a ação humana está oculta sob a fetichização da vida. Ao comparar Balzac e Tolstói a Flaubert e Zola, por exemplo, Lukács põe em confronto, não elementos estilísticos isolados, mas diferentes direções diante das encruzilhadas históricas.

Pretendemos agora, a partir da leitura comparativa entre Machado de Assis e Eça de Queirós, confrontar a atitude estética de dois escritores que se defrontaram com encruzilhadas históricas específicas, pois periféricas em relação à sociedade burguesa desenvolvida e consolidada do centro da Europa capitalista, mas que estão também articuladas aos antagonismos da história universal. As obras de Machado de Assis e de Eça de Queirós, especialmente os contos, algumas vezes coincidiram na escolha dos temas imediatos, mas, em todas essas vezes, divergiram na forma de tratá-los artisticamente. Ambos criaram figurações da realidade em suas obras, e o modo compositivo adotado por eles pode nos dizer muito sobre o século XIX em Portugal e no Brasil,

e as dificuldades que ainda hoje enfrentamos no século XXI, tendo em vista que a encruzilhada histórica diante da qual eles se encontravam, que determinou o reflexo da realidade esteticamente configurado em suas obras, ainda não foi superada em nossos dias.

2. A posição estética de Machado de Assis e de Eça de Queirós frente às encruzilhadas históricas na periferia do capitalismo

Machado de Assis, em sua crítica ao segundo romance de seu contemporâneo Eça de Queirós – *O primo Basílio* –, publicada, como o romance, em 1878, elege como problema central do romance de Eça a filiação do autor português à escola realista, demonstrada desde a publicação do seu primeiro livro, em 1875, *O crime do padre Amaro*: “O Sr. Eça de Queirós é um fiel e aspérrimo discípulo do realismo propagado pelo autor do *Assommoir*” (2008, p.320). Logo de início percebemos, portanto, que o crítico chama de realismo o que, na verdade, pode ser identificado ao naturalismo de Zola. Machado, tal como Lukács a respeito de Zola em “Narrar ou descrever? ”, reconhece em Eça de Queirós o talento do grande escritor e atribui os defeitos de concepção de seus dois primeiros romances àquilo que julga ser necessário repelir: “a doutrina, não o talento, e menos o homem” (2008, p.321). O crítico encontra “quadros, excelentemente acabados” em *O crime do padre Amaro*, mas afirma que eles só se realizavam quando “o Sr. Eça de Queirós esquecia por minutos as preocupações da escola” (2008, p.321).

Machado elenca como principais equívocos do primeiro romance de Eça os elementos compositivos da escola naturalista: a “reprodução fotográfica e servil das coisas mínimas e ignóbeis”; “um livro (...) em que o escuso e o torpe eram tratados com um carinho minucioso e relacionados com uma exação de inventário”; “a nova poética é isto, e só chegará à perfeição no dia em que nos disser o número exato dos fios de que se compõe um lenço de cambraia ou um esfregão de cozinha” (2008, p.321-322). Diante das críticas de Machado aos dois primeiros romances de Eça, alguns críticos⁴ colocam o acento sobre certas expressões utilizadas por Machado para criticar os romances, que, entretanto, não constituíam efetivamente a tônica da crítica machadiana à obra do

⁴ Ver, por exemplo, FRANCHETTI (2008).

escritor português. Ao invés de considerarem todos os termos da equação crítica formulada por Machado, esses críticos elevaram à potência máxima os termos “coisas mínimas e ignóbeis” e “o escuso e o torpe” e subtraíram a importância dos termos “reprodução fotográfica” e “exação de inventário”, alegando, com isso, que a visão de Machado era estreitada pelo seu moralismo, especialmente na crítica ao romance *O primo Basílio*.

Esse equívoco dos críticos talvez derive do fato de que o enredo de *O primo Basílio* diga respeito ao tema do adultério: Luísa é casada com Jorge, mas quando o marido está fora em uma viagem de trabalho, ela reencontra Basílio, seu primo e ex-namorado na juventude, recém-chegado de Paris, com o qual vive uma breve relação, que, nas palavras de Machado, “não passa de um incidente erótico, sem relevo, repugnante, vulgar” (2008, p.324). Essa relação, que é “o fato inicial e essencial da ação” (2008, p.324), terminaria sem maiores problemas com o retorno de Jorge a casa, se Juliana, a empregada de Luísa, não tivesse se apoderado de algumas cartas trocadas pelos amantes, com as quais a empregada chantageou a patroa de forma inclemente; entretanto, mesmo tendo as cartas de volta com a morte de Juliana no momento em que é confrontada por Sebastião, um amigo da família, Luísa adoece e acaba morrendo ao final do romance. A crítica de Machado, no entanto, não é ao adultério de Luísa, não se trata de uma crítica moralista, impulsionada pela defesa da vida segundo as convenções sociais da época. Sua crítica é dirigida aos fundamentos do modo de composição do romance que contrariam a própria natureza da arte, sua capacidade de figurar, com “verdade moral” (isto é, de forma viva), o mundo dos seres humanos, a sociabilidade real, em toda a sua inteireza. Isso fica muito claro, quando Machado recorre ao *Otelo*, de Shakespeare, justamente para afirmar que dirige sua crítica não ao tema escolhido por Eça, mas ao “modo de exercer” (2008, p.331) esse tema eleito por ele:

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 (2008, p.330).

Machado não faz considerações morais sobre os crimes de Otelo, a perfídia de Iago ou a inocência de Desdêmona, nem reivindicar que os personagens ajam segundo parâmetros determinados; dá mesma forma não pede a Eça que Luísa seja fiel ou infiel ao marido. Ele aponta em *Otelo* a presença daquilo que falta ao naturalismo: a centralidade da ação, o drama vivido no

destino dos personagens. N^o *primo Basílio*, não existe drama; Luísa não possui caráter, mas não na perspectiva do moralismo que o senso comum atribui ao termo caráter, e sim na dimensão estética dos caracteres humanos. Machado dirige sua crítica à composição dos caracteres, à ausência de paixões, ainda que perversas, dos personagens naturalistas. Sem essa força vital, o personagem se reduz à natureza morta, como afirma Lukács (2011a, p.176). E é precisamente contra “a inanidade do caráter da heroína” que se volta a crítica de Machado: “Luísa é um caráter negativo, e no meio da ação ideada pelo autor, é antes um títere do que uma pessoa moral”.

O modo como Luísa é concebida por Eça, a falta de ação do personagem, faz com que ela seja apenas uma observadora, e não uma agente participativa, do seu destino. Luísa, diz Machado, “como matéria inerte” se deixa guiar por Basílio, sem vontade, sem a “saciedade das grandes paixões criminosas” (2008, p.323). Disso decorre que nenhuma ligação se estabelece entre o leitor, Luísa e a vida por ela vivida, pois para que Luísa atraia e prenda o leitor “é preciso que as tribulações que a afligem venham dela mesma; seja uma rebelde ou uma arrependida; tenha remorsos ou imprecações. Tal constituição do caráter de Luísa posiciona o leitor na mesma condição do personagem, do narrador e do autor – a posição do observador –, adotada pelo principal modelo de Eça de Queirós, Zola.

Na sociedade francesa da segunda metade do século XIX, vigora a decadência burguesa e a apologia do capitalismo; como críticos dessa sociedade, Zola e Flaubert, “como solução para a trágica contradição da situação em que se encontravam, só puderam escolher a solidão, tornando-se observadores e críticos da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 2011a, p.157). Eça, na esteira de Zola, embora em um chão histórico diferente, também elege a posição do observador, que expressa seu pessimismo em relação à inanidade da burguesia portuguesa, mas também aos progressos do século XIX e à evolução da história social do homem. O escritor leva o leitor e o personagem para a posição de espectadores de quadros sucessivos, porque ele mesmo já não vê na realidade a possibilidade de saída para uma outra direção mais fecunda da história, que não seja aquela da sua realidade fenomênica imediata.

Toda essa questão da composição do personagem como matéria inerte e da incapacidade do autor de apreender a história como totalidade, para além do universo decadente burguês ou de sua particular inanidade periférica, desemboca em outro defeito

capital da prosa naturalista em *O primo Basílio*: a substituição do principal pelo acessório, o afrouxamento das ligações entre os quadros nos quais os personagens figuram estaticamente, sem papel ativo. Nessa engrenagem compositiva, o incidental e o fortuito tentam ocupar, sem sucesso, as lacunas do andamento frouxo do enredo, da sucessão de quadros e cenas detalhadamente descritos, cuidadosamente pintados:

Quanto à preocupação constante do acessório, bastará citar as confidências de Sebastião a Juliana, feitas casualmente à porta e dentro de uma confeitaria, para termos ocasião de ver reproduzidos o mostrador e as suas pirâmides de doces, os bancos, as mesas, um sujeito que lê um jornal e cospe a miúdo, o choque das bolas de bilhar, uma rixa interior, e outro sujeito que sai a vociferar contra o parceiro; bastará citar o longo jantar do Conselheiro Acácio (transcrição do personagem de Henri Monier); finalmente, o capítulo do Teatro de S. Carlos, quase no fim do livro. Quando todo o interesse se concentra em casa de Luísa, onde Sebastião trata de reaver as cartas subtraídas pela criada, descreve-nos o autor uma noite inteira de espetáculos, a plateia, os camarotes, a cena, uma alteração de espectadores. Que os três quadros estão acabados com muita arte, sobretudo o primeiro, é coisa que a crítica imparcial deve reconhecer; mas por que avolumar tais acessórios até o ponto de abafar o principal? (ASSIS, 2008, p.327).

Segundo Machado, o acúmulo de detalhes dos três ambientes descritos acima (a confeitaria, o jantar do Conselheiro Acácio e o Teatro de S. Carlos) abafam o principal, pois transplantam a ação “dos caracteres e dos sentimentos para o incidente, para o fortuito” (2008, p.330). É essa a grande crítica de Machado ao romance *O primo Basílio*: “eis o que me pareceu incongruente e contrário às leis da arte” (2008, p.330). Machado aponta uma falha estrutural no romance, falha que decorre do método descritivo de Eça. Trata-se da circunstância das cartas de Luísa e Basílio subtraídas por Juliana. Para Machado, o caráter negativo, ou inerte, de Luísa determina a inação no mundo do romance, que, avolumado pelos elementos descritivos sem conexão com a ação já extinta, se torna um mundo morto, circular, em que não há movimento para adiante. Tanto é assim, que, para Machado, o extravio das cartas é uma casualidade sem a qual o romance acabaria. Luísa, saída da vida convencional que vivia sob a condução do marido, passa por uma efêmera aventura com Basílio, que “não faz mais do que empuxá-la, como matéria inerte, que é” (2008, p.323), até o momento em que o primo janota começa a se enfatiar dela, que, portanto, voltaria para as mãos do marido que retornava do Alentejo, não fosse o fato de que “o cordel que move a alma inerte de Luísa passa das mãos de Basílio para as da criada”

(2008, p.324), detentora das cartas da relação secreta, a essa altura, já terminada. Assim, Machado conclui que,

com tais caracteres como Luísa e Basílio, uma vez separados os dois, e regressando o marido, não há meio de continuar o romance, porque os heróis e a ação não dão mais nada de si, e o erro de Luísa seria um simples parêntese no período conjugal. Voltariam todos ao primeiro capítulo: Luísa tornava a pegar no Diário de Notícias, naquela sala de jantar tão bem descrita pelo autor; Jorge ia escrever os seus relatórios, os frequentadores da casa continuariam a ir ali encher os serões. Que acontecimento, logicamente deduzido da situação moral dos personagens, podia vir continuar uma ação extinta? Evidentemente nenhum. Remorsos? Não há probabilidades deles; porque, ao anunciar-se a volta do marido, Luísa, não obstante o extravio das cartas, esquece todas as inquietações, "sob uma sensação de desejo que a inunda". Tirai o extravio das cartas, a casa de Jorge passa a ser uma nesga do paraíso (2008, p.330).

Em *Otelo*, como vimos, Machado observa que o lenço de Desdêmona, de acessório, torna-se um objeto determinante para o destino dos personagens porque está íntima e organicamente associado às ações e aos caracteres, porque se torna um acessório *necessário* para que o principal, as paixões humanas, fique em primeiro plano, confirmando a lei da arte de que “as coisas só têm vida poética quando relacionadas com as experiências humanas” (LUKÁCS, 2010a, p.175). Caso contrário, o fortuito e o acidental assumem o lugar do principal. Se Eça pretendia usar as cartas como forma de dar prosseguimento ao romance, seria preciso que essa circunstância fortuita superasse, no romance, seu caráter acidental e se tornasse efetivamente *necessária* à configuração do drama humano vivido pelos personagens. Assim, demonstra Machado que, se o lenço de Desdêmona se eleva de acidental a necessário, uma vez que liga todas as ações, reações e sentimentos vivos dos personagens a ponto de determinar o destino de Desdêmona, Otelo e Iago, as cartas de Luísa e Basílio nas mãos de Juliana, por sua vez, não ultrapassam os limites do circunstancial, em nada alteram o convencionalismo burguês decadente que rege tanto o casamento quanto a infidelidade de Luísa. Cabe ainda lembrar que não se trata de recusar a presença do casual e acidental no romance, uma vez que ele existe também na vida, mas o artista

precisa superar na representação a casualidade nua e crua, elevando-a ao plano da necessidade. Será que é o caráter completo de uma descrição objetiva que torna alguma coisa artisticamente “necessária”? Ou, ao contrário, esta necessidade decorre das relações dos personagens com as coisas e com os acontecimentos nos quais se realiza o seu destino através dos quais eles atuam e sofrem? (LUKÁCS, 2011a, p.151).

Tal superação da casualidade nua e crua não só está ausente de *O primo Basílio*, como é o próprio centro do romance, já que substitui a centralidade que deveria ser dada às ações dos personagens. O predomínio da casualidade nua e crua também ecoa pelo romance como um todo: “na descrição minuciosa, quase técnica, das relações adúlteras” (2008, p.334), nas referências aos “infinitos ‘jactos escuros de saliva’” (2008, p.327) importados das sequências de outro romance em que a ação se submete à descrição impassível do correr dos dias – *Madame Bovary*, de Flaubert –, e, ainda, na adjetivação grotesca e animalizante de alguns figurantes que compõem as cenas de *O primo Basílio*, como a carvoeira, à porta de uma loja, que apresentava uma “gravidez bestial”. Diante dela, Machado questiona: “Bestial por quê? Naturalmente, porque o adjetivo avoluma o substantivo e o autor não vê ali o sinal da maternidade humana; vê um fenômeno animal, nada mais” (2008, p.326-327).

Essa tendência animalizante que Machado censura em Eça de Queirós é um eco daquela que se mostra presente em Zola, que foi entendida por Lukács como uma forma de protesto à “bestialidade do capitalismo, cujas razões ele [Zola] não consegue entender. Em sua obra, contudo, este protesto irracional leva a uma fixação do elemento inumano, animalesco” (2011a, p.177). Diante dessa animalização pela qual Zola critica a apologética burguesia francesa, Lukács adianta a pergunta que o leitor pode, então, se fazer: “Mas não é exatamente esta a transformação operada no homem real pelo capitalismo real?” (2011a, p.182). A resposta de Lukács é muito instigante, pois reconhece nesse rebaixamento do homem ao animalesco a representação de uma revolta contra a desumanização operada pelo capitalismo; revolta esta que advém da própria vida social e que indica que a luta contra o capitalismo não se extinguiu frente a seus efeitos desumanizadores. Entretanto, diz Lukács, “todo romance desse tipo é a história do fracasso dessa revolta”, pois “a vitória final da inumanidade capitalista é dada por antecipação”, uma vez que o romance naturalista ignora a existência concreta de “lutas ferozes e cruentas, inclusive no âmbito da vida de cada indivíduo” (2011a, p.183), ignora “a luta real do homem para dar um sentido à sua própria vida” (2011a, p.184), e apresenta personagens decaídos, inertes, incapazes de agir contra a degradação de sua humanidade.

Luísa e Basílio, a exemplo dos modelos naturalistas franceses, são seres descarnados e sem fibra. Machado, seguindo uma sugestão que ele reconhece vir do próprio romance de Eça,

compara Luísa à Eugênia Grandet, de Balzac, e chega à conclusão de que não havia qualquer semelhança entre elas, pois “Na Eugênia, há uma personalidade acentuada, uma figura moral, que por isso mesmo nos interessa e prende” (2008, p.323), enquanto Luísa “é antes um títere do que uma pessoa moral” (2008, p.323). No que diz respeito a Basílio, Antonio Candido, em seu brilhante ensaio “Entre campo e cidade” (2006) sobre o conjunto da obra de Eça de Queirós, o define da seguinte maneira:

Basílio de Brito, *snoob* de fancaria, pretende ser um ente civilizado “do *boulevard*”, alardeando requintes com a maior falta de tato. No entanto, esse rastaquera intolerável é um português de boa família que quis dar-se “ares lá de fora”. O fracasso é lamentável, como será com outros burgueses embandeirados de Eça (...). Fica a impressão de que o romancista não vê salvação possível para os seus personagens além do ramerrão em que vegeta Portugal: o contato sem mais nem menos entre o “jardim da Europa” e a civilização arejada, francesa ou inglesa, pode determinar produtos híbridos, estéreis e desfibrados, como Basílio (2006, p.43).

Esse retrato de Basílio, feito por Candido, confirma a desumanização que caracteriza esse personagem de Eça, cuja degradação é tão incontornável e evidente que faz de Basílio uma caricatura do burguês lisboeta, que, para Eça, era na realidade uma caricatura do “ente civilizado ‘do *boulevard*’”. A definição de Candido confere importância à conexão entre a composição de Basílio e o chão histórico nacional, tal qual a realidade portuguesa era vista por Eça em seu segundo romance. Para o escritor português, no momento da publicação de *O primo Basílio*, a sociedade portuguesa era decadente e estagnada, incapaz de se modernizar e de se desvencilhar da mentalidade provinciana do país de economia agrária e de assimilar efetivamente os padrões modernos estrangeiros que Basílio, representante da burguesia lisboeta, pretendia, sem sucesso, aparentar, restando sempre como uma espécie de rascunho de burguês.

Essa figuração de Basílio pode ser compreendida como uma crítica à sociedade portuguesa, que revela o anseio dos jovens intelectuais socialistas da geração de 1870 de lutar contra o conservadorismo e a hipocrisia reinantes na vida social portuguesa. Eça, como participante dessa geração, também protestava, nos seus primeiros romances, contra a vida vegetativa de Portugal e o fazia expressando a decadência da burguesia lisboeta. Esse protesto, contudo, como o dos seus modelos literários naturalistas, ao se fazer pela descrição da estagnação sem saída do país, resultava, como no naturalismo francês, numa concepção de

mundo marcada pela própria perspectiva apologética burguesa, segundo a qual, não há vida para além do capital.

Ao partilhar o pessimismo do naturalismo francês frente à história, Eça enfrenta os dilemas advindos da universalização da decadência ideológica burguesa, entretanto, com uma significativa diferença, que decorre da posição periférica de Portugal – “jardim da Europa” – em relação à “civilização arejada”, França e Inglaterra. Na França, os efeitos desumanizadores do capitalismo decorrem diretamente da própria forma do capitalismo, que, tendo trazido os benefícios da modernidade, não só foi incapaz de superar inteiramente os problemas do servilismo, quanto criou novos e mais eficazes modos de exploração. No Portugal de Eça de Queirós, o apogeu do capitalismo não se realizara como na França; além disso, na pátria de Eça tampouco houve uma revolução proletária, como a que foi derrotada na França. A questão é complexa porque a decadência vivida e criticada por Eça de Queirós é e não é a mesma que era alvo dos protestos de Flaubert e Zola. Não é a mesma porque Portugal, nas condições atrasadas em que se encontrava, ainda via como “arejada” a vida nos países capitalistas centrais, retratada por Zola como decadente e desumana. Mas, ao mesmo tempo, trata-se da mesma decadência, porque o atraso de Portugal e os obstáculos ao seu desenvolvimento não eram apenas locais, mas parte do desenvolvimento do capitalismo global, que deve ser necessariamente desigual para que se reproduza e supere suas crises. A crítica de Eça, entretanto, concentra-se nos aspectos locais ou aborda os efeitos das contradições do capitalismo em geral como condições inerentes a uma suposta natureza humana e não como um processo histórico construído pelas ações humanas e passível de ser por elas modificado, repetindo, nesse sentido, a concepção burguesa de história e de mundo, a concepção própria da decadência ideológica burguesa. Por essa razão, a reprodução do naturalismo francês na obra de Eça ganha “ares lá de fora” e fracassa quanto à inteligibilidade da história do país em articulação com o mundo, ficando impedida de fazer o retrato social pretendido, refletindo a realidade de forma “mal decifrável” no que diz respeito à verdade profunda da história.

A partir da crítica de Machado ao romance *O primo Basílio*, acrescida da análise de Candido sobre Basílio, acreditamos ter definido a posição estética de Eça de Queirós diante das encruzilhadas históricas que enfrentou como escritor, mas, com ela, nos aproximamos também da posição estética do próprio

Machado, que recusa o naturalismo de Eça, a partir de uma perspectiva estética bastante alinhada à de Lukács, em “Narrar ou descrever?”. Com isso não pretendemos afirmar um anacronismo que aproxime realidades diversas como as de Machado e Lukács, mas, antes, sublinhar que ambos partilham uma posição estética que diz respeito ao que distingue a arte como arte no interior do curso da história humana, algo que, entre as determinações relativas de cada momento histórico e as leis gerais que articulam cada um desses momentos particulares, pode ser chamado, desde Homero até os dias atuais, de leis da arte, para Machado, e de realismo, para Lukács.

A crítica de Machado aos romances iniciais de Eça é de 1878, ano em que Machado publica seu *Iaiá Garcia*, três anos antes da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1882), que inaugura o seu período de maior maturidade estética. Partimos do pressuposto de que essa crítica ao naturalismo, que se repete em outros artigos críticos de Machado, expressa uma concepção central do autor quanto a sua posição estética, e que, sendo assim, ela guia sua produção literária como um todo, principalmente a construção dos romances de sua fase madura.

Machado se confrontou com os efeitos da decadência burguesa em um país que, mais do que o Portugal de Eça de Queirós, não gozou dos benefícios do auge do capitalismo, embora para ele tenha contribuído como colônia e na sua condição de nação periférica na conjuntura global. Em sua obra, Machado enfrentou a complexidade da situação histórica nacional por meio de situações ficcionais não menos complexas, cujo efeito estético, embora distanciado do modelo realista balzaquiano, resultou, na maior parte de sua obra, na criação de um mundo ficcional em que os fenômenos da realidade imediata encontravam com força e verdade suas raízes históricas; ou seja, Machado fez realismo, na medida em que configurou em suas obras o movimento dinâmico da história e as forças motrizes da vida nacional na sua particular articulação com o desenvolvimento da história humana. De que maneira ele alcançou esse efeito realista é uma reflexão mais longa que não é possível desenvolver neste texto e que chama à discussão uma série de leituras da obra machadiana que abordam esse tema, considerando problemas como, por exemplo, a ausência do elemento dramático; a perspectiva negativa de seu realismo, a frouxidão do enredo e sua relação com a conformação na periferia do capitalismo; a dimensão da realidade nacional frente à dimensão

européia da teoria do realismo⁵. Parece-nos irrefutável, no entanto, que Machado enfrentou a encruzilhada histórica resultante da decadência ideológica burguesa na sua feição periférica, e que a ironia e o humor, em contraponto a uma concepção negativa da realidade, foram expedientes estéticos muito importantes para tanto⁶.

Se não podemos aqui desenvolver uma análise do conjunto da obra de Machado, considerando a vasta e importante bibliografia crítica a seu respeito, especialmente no que diz respeito ao romance, nos parece possível, a partir da análise comparativa entre os contos de Machado e de Eça, evidenciar algumas linhas que permitem ratificar a posição realista de Machado em confronto com o naturalismo de Eça e de que forma o escritor brasileiro enfrentou esteticamente a encruzilhada histórica da decadência ideológica do capitalismo em região periférica. Desenvolveremos a seguir essas linhas a partir da comparação entre os contos “O empréstimo”, de Machado de Assis, e “O tesouro”, de Eça de Queirós. O primeiro foi publicado em 1882, mesmo ano da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*; o que, para nós, revela a presença da concepção de realismo que se depreende da crítica de Machado aos primeiros romances de Eça de Queirós. O segundo é de 1894, da fase final da produção literária de Eça; o que mostra como os elementos do naturalismo permaneceram vigentes na obra do escritor português, mesmo em momento já tão distante de *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*. No conto de Machado, a situação ficcional e o modo de compô-la parecem afirmar que o andamento complexo e dinâmico da história no capitalismo periférico pode ser “decifrado” e refletido pela arte. No conto de Eça, a história se apresenta como algo “mal decifrável”, pois, por meio de um narrador que observa e descreve a caminhada inexorável de três irmãos em direção ao desastre, a inteligibilidade das raízes históricas da trama é solapada pela tese do autor, que os personagens executam num determinismo cego, de modo a provar que a ação humana é desumanizada pelo meio social degradado.

⁵ Ver: SCHWARZ (2000) e WAIZBORT (2007).

⁶ A esse propósito ver: FONSECA (2014); NASCIMENTO (2008); CORRÊA (2015).

3. “O empréstimo” e “O tesouro”: a inteligibilidade da história na literatura entre o “mal decifrável” e o “decifrado”

A disputa pelo dinheiro é o tema explícito desses dois contos: no conto de Eça, muitos dobrões de ouro, guardados num cofre de ferro árabe, com 3 fechaduras e 3 chaves, são disputados por 3 irmãos – Rui, Guannes e Rostabal –, “os fidalgos mais famintos e os mais remendados” (p. 315) de todo o Reino das Astúrias; no conto de Machado, trata-se de 5 contos de réis que o desempregado Custódio pretende tomar emprestado da carteira de couro de Vaz Nunes, proprietário de imóveis e tabelião de cartório no Rio de Janeiro.

Como já indicam os títulos dos contos e os valores em disputa pelos personagens, a situação ficcional, em ambos, evoca tempos históricos diferentes. Eça situa sua narrativa em um tempo histórico, quase fabuloso, quando era possível se encontrar um tesouro antigo; um tempo em que o dinheiro não circulava, mas ainda restava encravado em uma cova de rocha, na mata de Roquelanes, ainda confundido com a terra, ainda na forma concreta dos dobrões de ouro trancafiados no cofre árabe, ainda à espera de quem o encontrasse e o merecesse. Os três irmãos que terão a sorte de encontrá-lo em um domingo de primavera, após um inverno vivido de forma miserável, não o merecerão, pois, assim que encontraram o tesouro, “bruscamente se encararam, com os olhos a flamejar, numa desconfiança tão desabrida que” (p. 315), até o final do conto, levará os irmãos a matarem-se uns aos outros brutalmente, enquanto os dobrões de ouro ainda permanecem lá, intactos, na mata de Roquelanes.

No conto de Machado, o dinheiro está em movimento, é volátil, abstrato, representado pelos números, que, para Custódio – desejoso de se tornar devedor –, devem crescer até atingirem os 5 contos que garantiriam a sociedade em uma fábrica de agulhas, enquanto, para Vaz Nunes – determinado a não se tornar um credor –, os números devem minguar de 5 contos a 500 ... 200 ... 100 mil-réis, até se reduzirem aos míseros 5 mil-réis, saídos a muito custo da carteira de Vaz Nunes; este é o único momento da narrativa em que o dinheiro se apresenta de forma concreta, mas, ainda assim, já está pronto a se transformar no jantar daquela noite para Custódio. Em “O empréstimo”, o dinheiro aparece em sua forma moderna; é já uma mediação universal abstrata que se apresenta na vida social como equivalente geral do valor, tanto das

coisas (mercadorias) quanto das relações humanas: do homem consigo mesmo, com o outro homem e com o mundo. Como afirma Vaz Nunes – “Não lhe nego que tenho algumas propriedades; mas, meu amigo, não ando com elas no bolso” (p.143) –, o dinheiro se transforma, ele toma a forma de posição social, de vestimenta, de posses. Vaz Nunes era reconhecido como tabelião honesto, perspicaz, finório e circunspecto (“roía muito caladinho os seus duzentos contos de réis”, p.139); vestia paletós de casimira, lenço, boceta de rapé e uma carteira de couro; era um viúvo cinquentão e sem herdeiros que possuía muitas casas, mas, segundo ele, “os estragos, os consertos, (...) o seguro, os calotes, etc. São os buracos do pote, por onde vai a maior parte da água...” (p.143). Portanto, o empréstimo pretendido não se podia realizar para um homem que, como Custódio, estava na condição de desempregado e de não-proprietário (“Tivesse eu um pote! Suspirou Custódio”, p.143), que vivia de “espórtulas” (vinte, dez ou 5 mil réis), das quais “tirava o albergue e a comida” (p.140). Custódio, que tinha “um ar duplo” – “de pedinte e de general” (p.140) –, tentava em vão simular a aparência de proprietário: “Era um homem de quarenta anos. Vestia pobrememente, mas escovado, apertado, correto. Usava unhas longas, curadas com esmero, e tinha as mãos muito bem talhadas, macias, ao contrário da pele do rosto, que era agreste” (p.139-140). Mas, para Custódio, “os cinco contos, menos dóceis ou menos vagabundos que os cinco mil-réis, sacudiam incredulamente a cabeça, e deixavam-se estar nas arcas, tolhidos de medo e de sono” (p.141). Restava-lhe desejar ser a própria carteira de Vaz Nunes: “Custódio viu esse utensílio problemático, apalpou-o com os olhos; invejou a alpaca, invejou a casimira, quis ser algibeira, quis ser o couro, a matéria mesma do precioso receptáculo” (p.144).

O caráter “problemático” da carteira, associado a outros elementos do conto (como o caráter volátil do dinheiro e o caiporismo de Custódio), indica que, no pequeno mundo figurado por Machado, a posse de bens e mercadorias socialmente produzidos não deriva do acaso ou do merecimento moral, como no conto de Eça, mas de uma estrutura social problemática, cuja essência está na concreta relação entre os homens, na organização da sociedade do Brasil de então (e em certo sentido de hoje), que impede alguns homens de chegarem de fato a ter um pote, a ter o valor que tem a carteira de outros, como Vaz Nunes. Trata-se da situação dos não proprietários, mas, não, escravos – em um país escravocrata onde não havia efetivamente mercado de trabalho – diante da condição dos proprietários. Situação social que no Brasil

foi explicada (e ainda o é por muitos) como caiporismo, má sorte, falta de vocação para o trabalho; mas que no conto de Machado se torna algo inteligível para o leitor na medida em que o narrador mostra ter “*decifrado* este caso do empréstimo” (p.138).

No conto de Eça, o dinheiro aparece sob a forma exclusiva dos dobrões de ouro. O tesouro não se transforma, para os 3 irmãos, em outros bens que não sejam aqueles relativos à satisfação das necessidades imediatas: “três alforjes de couro, três maquinas de cevada, três empadões de carne e três botelhas de vinho. Vinho e carne eram para eles, (...) a cevada era para as éguas” (p.316). Ocupados na disputa sangrenta pelo tesouro, os irmãos não são capazes de transformá-lo naquilo que, segundo sugere Rui – o irmão do meio –, cada um deles faria com sua parte: a de Guannes, o mais novo, seria “dissipada, com rufiões, aos dados, pelas tavernas” (p.316); a de Rostabal, o mais velho, se transformaria em “ginetes, e armas, e trajas nobres” (p.317); a de Rui faria o paço de Medranhos, “a que o vento da serra levava vidraça e telha” (p.315), ser “coberto de telha nova” (p.320), a “vasta lareira negra, onde desde muito não estalava lume, nem fervia a panela de ferro” teria altas chamas durante as noites de neve, e Rui não dormiria mais na “estrebaria, para aproveitar o calor das três éguas lazarentas que, esfaimadas como eles, roíam as traves da manjedoura” (p.315), pois possuiria um “leito com brocados, onde teria sempre mulheres” (p.320).

Entretanto, essas novas formas que o tesouro poderia assumir são destruídas, antes de existirem, pela brutalidade das relações entre os irmãos, a quem a miséria tornara “mais bravios que lobos” (p.315). Planejando ficar com a parte dos dois irmãos, Rui convence Rostabal a matar Guannes quando ele retornasse da vila onde tinha ido comprar comida, vinho, cevada e bolsas para levarem o dinheiro para casa. Logo depois que o irmão mais velho mata o mais novo, quando Rostabal, “debruçado sobre a laje escavada em tanque, de mangas arregaçadas, lavava, ruidosamente, a face e as barbas” para se livrar do “sabor de sangue [de Guannes] que lhe espirrara para a boca” (p.319), Rui, “serenamente, como se pregasse uma estaca num canteiro, enterrou a folha [de sua espada] toda no largo dorso dobrado, certa sobre o coração” (p.319) de Rostabal. Embora agora possuísse as 3 chaves do cofre, Rui, ciente de que não poderia utilizar o seu tesouro até que os seus irmãos fossem reduzidos a “ossos sem nome” (p.320), decide que “enterraria na adega o seu tesouro” (p.320) e diria que os irmãos morreram heroicamente “a pelear contra o Turco!” (p.320).

Enquanto armava seus planos, Rui, sem suspeitar da astúcia do irmão mais novo, “bebeu em sorvos lentos, que lhe faziam ondular o pescoço peludo” (p.320), o vinho que Guannes havia comprado, entretanto, começou a sentir “um lume vivo, que se lhe acendera dentro, lhe subia até às goelas (...) e esbugalhando pavorosamente os olhos, berrou como se compreendesse enfim a traição, todo o horror: – É veneno!” (p.321). O quadro final do conto é sombrio: “Anoiteceu. Dois corvos de entre o bando que grasnava, além nos silvados, já tinham pousado sobre o corpo de Guannes. A fonte, cantando, lavava o outro morto. Meio enterrada na erva, toda a face de Rui se tornara negra ” (p.321). Os 3 irmãos estão mortos e o “tesouro ainda lá está, na mata de Roquelanes” (p.321).

A imobilidade do tesouro, associada ao demais elementos do conto, indica que Eça, embora tenha publicado esse conto em 1894, situa a narrativa em tempo e espaço remotos, com fortes configurações medievais e feudais, pré-capitalistas, que remontam ao período da Reconquista e aos antecedentes históricos da formação de Portugal, que também incluem 3 irmãos, filhos de Fernando I, que brigam entre si pelos territórios repartidos entre eles após a morte do pai (1065): Sancho é o senhor de Castela; Afonso, de Leão e Astúrias; Garcia, da Galiza, que continha também o Condado Portucalense. Além dessas raízes históricas, o conto apresenta também elementos simbólicos e estilísticos que evocam a fábula, com sua perspectiva moralizante; o conto de fadas e as histórias populares, com a simbologia do número 3 – o tesouro é encontrado por 3 irmãos em um cofre antigo com 3 fechaduras e 3 chaves; e o gótico, com os quadros sombrios dos mortos, da noite e dos corvos.

Estudos a respeito dos contos de Eça ambientados no medievo, especialmente as análises de Luciana Stegagno Picchio (1997) e de Cleonice Berardinelli (1997), indicam que o escritor português buscou recriar narrativas já existentes. Em “O tesouro”, Eça recupera o “Conto do Perdoador”, do inglês Geoffrey Chaucer (século XIV); o *Horto do esposo*, livro medieval alcobacense anônimo do fim do século XIV ou começo do XV, que apresenta histórias com exemplos de edificação moral; e a narrativa de *Contos e histórias de proveito e exemplo* (1575), de Gonçalo Fernandes Trancoso, uma obra também composta de histórias moralizantes. O reconhecimento dessas fontes levou Picchio e Berardinelli a relacionarem esses contos ecianos às noções de “*remake*” e “segunda mão”, respectivamente. As duas estudiosas insistem, no entanto, que Eça reelabora as fontes, dando a elas contornos

decididamente diferentes e até opostos aos das obras precedentes. Picchio afirma que a reelaboração das fontes atua “como se a ironia do contista, a sua total desconfiança no bicho homem, conseguissem sempre desbotar sobre o estofado utilizado, conferindo-lhe a sua iniludível cor de pessimismo finissecular queirosiano” (PICCHIO, 1997, p. 307.).

A afirmação de Picchio é muito significativa para o que queremos ressaltar aqui em relação ao problema da figuração da realidade histórica nesse conto de Eça. O autor procura no passado histórico pré-capitalista, assim como já haviam feito escritores românticos, entre eles Alexandre Herculano, formas e temas que pudessem chegar à altura da complexidade do presente: um país que experimentava a decadência burguesa e os efeitos das crises do capital, próprias de países avançados como a França e a Inglaterra, sem que tivesse vivido ainda o apogeu dos avanços do capitalismo na modernidade – a constituição de uma industrialização efetiva e de uma burguesia forte. Essas formas e temas refletem exatamente o dilema do escritor frente a essa complexidade da vida social. O assunto remoto, tratado como presente, parece confirmar uma aparente imobilidade da história do país, enquanto as formas atestam o movimento da realidade imediata, na medida em que submetem as ruínas do passado a uma perspectiva contemporânea: a da desconfiança no bicho homem, a do pessimismo finissecular, que não é apenas queirosiano, mas próprio do período de decadência ideológica burguesa que alcançou tanto os países que viveram efetivamente o auge do capitalismo quanto os que compuseram as suas margens.

Tal dilema, na segunda metade do século XIX, se expressou esteticamente nas formas do naturalismo, como crítica à sociedade burguesa decadente, como desencanto frente ao progresso, como concepção determinista e pessimista da história do homem. É certo que nessa altura, 1894, Eça já não era o naturalista empenhado de *O crime do padre Amaro* ou de *O primo Basílio*, mas os fundamentos do método descritivo permanecem atuantes n’“O tesouro” em combinação com as formas remotas, como, por exemplo, na composição brutal, grotesca e animalizante dos personagens “mais bravios que lobos” (p.315), que atende tanto à figuração de fidalgos decaídos no período das guerras bárbaras da Reconquista quanto à desconfiança dos intelectuais do fim do século XIX em relação ao bicho homem. Também a prevalência de uma tese de feitiço moralizante – quem tudo quer tudo perde – diz respeito tanto às estruturas da narrativa medieval quanto

corresponde à dinâmica do método descritivo que assume no fim de século uma posição privilegiada na narrativa, submetendo os personagens a um destino linear e sem saída para fora da perspectiva determinista.

Embora no conto vigore a ação e, não, explicitamente a descrição, essa ação dos personagens é rebaixada ao cumprimento, sem desvios, da tese defendida pelo autor: a de que o homem não desenvolveu efetivamente sua humanidade, a de que ele é subjugado pelos seus instintos ou pelo seu egoísmo, a de que o meio determina suas ações e seu modo de ser: “A miséria tornara esses senhores mais bravios que lobos” (p.315), como sentencia o narrador de “O tesouro”. Para além dessa tese determinista, o mundo e a história dos homens não podem ser inteligíveis, o que reduz o conto a uma representação estética da vida equivalente ao enigma do dístico em letras árabes – “mal decifrável através da ferrugem” (p.315) – inscrito na tampa do cofre achado pelos 3 irmãos. Assim, o passado se adequa ao presente, a partir de um fio comum que se resume, não na ação dos homens, mas na perspectiva fetichizada de que os aspectos negativos do presente, justificados pela sua vigência também no passado, constituem-se como parte inerente ao homem, como algo próprio da *natureza humana*. Trata-se do homem naturalizado do determinismo, o homem natureza-morta, que cumpre um destino imposto por algo que está além de suas forças: o tesouro, obra “de Deus ou do demônio” (p.315), perante o qual os homens não podem reagir livremente. Essa concepção naturalista e fetichizada de natureza humana – de um homem imutável, que permanece o mesmo desde o Reino da Astúrias até o fim do século XIX – se torna evidente no conto também pelo confronto entre a brutalidade dos fidalgos e o lirismo, quase irônico, da descrição da natureza: se o “cheiro errante de violetas adoçava o ar luminoso” (p.316), “Rostabal, olhando o sol, bocejava com fome” (p.316); se “Uma estrelinha tremeluzia no céu” (p.321), para os 3 irmãos mortos, o futuro já “Anoiteceu” (p.321).

O pessimismo finissecular apresenta a ação humana como força cega e imutável, dirigida pelo capital. Trata-se da impossibilidade de o homem, pela ação, modificar seu destino e ser diferente daquilo que as coisas (os dobrões de ouro) aparentemente o obrigam a ser. Nesse sentido, vigora no conto, como na perspectiva da decadência ideológica burguesa, a fetichização da vida, o ocultamento do fato de que por trás das determinações da mercadoria (o tesouro) sobre o destino humano está a verdadeira

essência, isto é, as relações sociais entre os homens, que podem ser historicamente modificadas segundo as necessidades concretas de se construir, pela ação humana, o historicamente novo. Na sua busca pelo gênero adequado para refletir criticamente a encruzilhada histórica de seu tempo, Eça de Queirós, reelaborando formas estéticas e sociais antigas segundo os princípios do naturalismo, reproduz de maneira “mal decifrável”, porém com virtuosismo artístico notável, a vida social da época; a ferrugem do tempo presente corrói as formas estéticas do passado e o texto, mesmo sendo crítico à decadência desse determinado momento histórico (a vida burguesa no fim do século XIX), a reproduz incessantemente, pois apresenta o que é fenomênico como se fosse essencial, como se fosse algo inerente ao bicho homem, impossibilitado de se modificar e de modificar o mundo ao seu redor.

Machado, em “O empréstimo”, enfrenta uma matéria social tão ou mais indócil, complexa e decadente que a de Eça, e também procura a forma que esteja à altura dos desafios dessa realidade. Embora os problemas tratados pelo conto de Machado sejam semelhantes aos figurados por Eça – a decadência da vida social burguesa na periferia do capitalismo –, a forma construída por Machado diverge muito da adotada por Eça. Se em Eça “O tesouro” é “mal decifrável” pela narrativa que se prende à linearidade da explicação do fenomênico pela perspectiva filosófica positivista do meio que determina o homem ou pela noção de natureza humana, em Machado, o caso do empréstimo é “decifrado”, graças à adoção de uma forma que respeita o caráter problemático e dialético da matéria social brasileira, associada, como as próprias formas literárias, ao andamento universal e essencial da história.

Ao batizar seu conto de “uma anedota no genuíno sentido do vocábulo, que o vulgo ampliou às historietas de pura invenção” (p.138), Machado tanto submete o gênero narrativo ao conteúdo social, contrapondo verdade a invenção e apresentando Custódio como personagem que se constrói a partir do “contraste entre a natureza e a situação, entre a alma e a vida” (p.140), quanto submete a superfície heterogênea da vida fetichizada ao essencial intensificado no meio homogêneo do conto: “Tudo isso que se passou em trinta anos, pode algum Balzac metê-lo em trezentas páginas; por que não há de a vida, que foi a mestra de Balzac, apertá-lo em trinta ou sessenta minutos?” (p.139). O humor e a ironia, que organizam o conto e decifram a realidade, elegem como

eixo o movimento decrescente que rebaixa 5 contos a 5 mil réis, 30 anos a 30 ou 60 minutos, o romance de Balzac ao conto brasileiro, o “ímpeto de águia” de Custódio às “asas de frango rasteiro” (p.145).

Trata-se, sem dúvida, de um rebaixamento que decifra o tamanho específico da vida brasileira frente à realidade da modernidade capitalista central, mas, pelo humor, esse rebaixamento nada tem de naturalista, grotesco, imóvel, niilismo ou passadismo. Ao contrário, ele é a afirmação da liberdade e da grandeza do trabalho estético, que, para se realizar de forma desfeticizada, tanto deve respeitar os limites da realidade imediata, quanto deve transfigurá-la para torná-la inteligível ao leitor. Ao evitar o enquadramento sério e trágico da realidade imediata, Machado tanto critica a vida burguesa feticizada no rascunho nocivo de sua versão brasileira, quanto capta e expressa o movimento de disputa entre as composições de classe no Brasil, onde não há, como no mundo decadente do capitalismo, efetiva possibilidade do trabalho livre, mas onde a arte de Machado pode apontar a necessidade do historicamente novo, a partir de uma forma literária atenta ao zigzague da realidade e ao seu núcleo essencial: a ação concreta dos homens diante dos utensílios problemáticos por eles mesmos criados na história, que ainda nos dias de hoje não pode ser reduzida à noção “mal decifrável” de natureza humana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

<[Http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/8506](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/8506) >

ASSIS, Machado de. “Eça de Queirós: O primo Basílio”. In: *Obras completas*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2008, v.3, p. 320-335.

ASSIS, Machado de. “O empréstimo”. In: GLEDSON, John. (Org.). *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 138-145.

BERARDINELLI, Cleonice. “Um tesouro de segunda mão”. In: MINÉ, Elza e CANIATO, Benilde Justo. (Org.). *150 Anos com Eça de Queirós*. III Encontro Internacional de Queirosianos. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997, p.166-174.

CANDIDO, Antonio. “Entre campo e cidade”. In: *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 39-59.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis. “As duas faces das medalhas: dialética aparência e essência em ‘Teoria do medalhão’ e ‘O emplasto’”. In: *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: UFMG, v. 24, n. 2, 2015. Disponível em:

FONSECA, Daniel Gomes da. *Em torno da ironia: análise de Dom Casmurro, de Machado de Assis*. São Paulo, USP, Dissertação de Mestrado, 2014. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-04032015-191744/pt-br.php>>

FRANCHETTI, Paulo. “Eça e Machado: críticas de ultramar”. In: GUIDIN, Márcia Ligia; GRANJA, Lúcia; RICIÉRI, Francine Weiss (Org.). *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea*. São Paulo: UNESP, 2008, pp. 269-280.

LUKÁCS, György. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”. In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2010, p. 11-38.

LUKÁCS, György. “Narrar ou descrever”. In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2011a, p. 149-185.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011b.

MARX, Karl. *O 18 Brumário e Cartas a Kugelman*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*. Livro I. Volume I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

NASCIMENTO, José Leonardo do. *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história*. São Paulo: Unesp, 2008.

PICCHIO, Luciana Stegagno. “Invenção e *remake* nos contos de Eça de Queirós: Frei Genebro”. In: MINÉ, Elza & CANIATO, Benilde Justo. (Org.). *150 Anos com Eça de Queirós*. III Encontro Internacional de Queirozianos. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997, p.307-327.

QUEIRÓS, Eça de. “O tesouro”. In: BERRINI, Beatriz. (Org.). *Obras completas*. Vol. II. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1997, p. 315-321.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

WAIZBORT, Leopoldo. *A passagem do três ao um: crítica literária, sociologia, filologia*. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

A QUESTÃO DOS GÊNEROS LITERÁRIOS EM LUKÁCS: NOTAS INICIAIS PARA UMA APROXIMAÇÃO

Hermenegildo Bastos

Na introdução que fez para a edição inglesa de *O romance histórico* (*The Historical Novel*, 1962), Fredric Jameson afirma que a abordagem dialética da literatura está ligada a toda a problemática de gênero, problemática esta, diz ele, que sofreu uma crise e um “eclipse” na teoria contemporânea (JAMESON, 2011). Esta crise pode bem ser sinal de uma forma exacerbada do subjetivismo da teoria atual. E de fato a tendência predominante na academia é ou enrijecer os gêneros, transformando-os em entidades abstratas (como uma forma de objetivismo), ou simplesmente retirá-los de cena em prol do que seria o imponderável da criação (como uma forma de subjetivismo). A teoria marxista dos gêneros, pelo contrário, é um *tertium datur*, e como tal encontra sérias resistências.

Uma tarefa importante para os estudiosos da literatura é enfrentar essas resistências. Mesmo entre marxistas a teoria dos gêneros parece ser mal compreendida: evitar tanto o objetivismo quanto o subjetivismo, evitar também o meio termo, mas construir o *tertium datur*, é uma das tarefas da estética marxista, para o que procuramos apresentar aqui uma modesta contribuição, na perspectiva de Lukács.

A obra de Lukács, desde a *A alma e as formas* passando pela *Teoria do romance* até “O romance como epopeia burguesa” e até a *Estética* e os ensaios sobre Soljenítsin é uma imensa reflexão sobre os gêneros, sempre outra vez retomada e rediscutida. Aqui não poderemos senão começar uma pequena aproximação a esse monumento, bastante lacunosa, privilegiando o Lukács maduro.

Em “O escritor e o crítico”, Lukács assinala que os críticos-escritores clássicos compreendem que as formas de expressão literária não são casuais ou arbitrárias, que nelas se expressam relações humanas duradouras e bem determinadas, situações duradouras da vida humana (LUKÁCS, 2010, p. 251). No ensaio “Sobre a tragédia”, diz ele que os gêneros são configurações de fatos da vida. Assim, a tragédia, antes de mais nada, é um fato da vida. O poeta não pode inventar uma tragédia e quando tenta fazê-lo o seu resultado é um fracasso. Ao mesmo tempo, o fato não sai direto da vida para a obra. O poeta precisa configurá-lo. Por isso, diz Lukács, que a forma artística do trágico só se realiza mediante a concentração artística, sensível, da trama ideal contida na realidade (LUKÁCS, 2009a, p. 263). As cartas de Marx, Engels e Lassalle sobre a obra deste último *Franz Von Sickingen* contêm toda uma teoria dos gêneros *in nuce* (ver MARX, Karl e ENGELS, Friedrich, 2010, p. 71). E como se pode ver, também aqui, na problemática dos gêneros, a obra de Lukács é a busca por trazer à tona a estética marxista que já está presente de forma não desenvolvida na obra de Marx.

A dialética histórica entre a legalidade dos gêneros e a obra de arte individual é o ponto de partida. Começamos então por algumas observações que Lukács faz no capítulo da *Ontologia* dedicado a Marx. Diz ele que em Marx a lei é o movimento interno, imanente e legal do próprio ser social. Consideradas ontologicamente, legalidade e historicidade não se opõem (LUKÁCS, 2012, p. 360).

Os princípios do método dialético e da teoria da objetividade do marxismo compõem a base da estética marxista e, como tal, das questões sobre os gêneros. Contudo, o privilégio da objetividade não deve obscurecer o papel do sujeito que age, como já dissera Marx na primeira das “Teses ad Feuerbach” (MARX, Karl e ENGELS, Friedrich, 2007, p. 533). E a poesia é uma atividade, um tipo muito peculiar de reação ao mundo. O posicionamento do sujeito estético frente à realidade objetiva não é neutro, existindo sempre na ação poética uma tomada de partido.

A realidade esteticamente refletida não é a realidade pura e simples como se fosse algo dado em dimensão empírica e à espera de ser coletado mecanicamente, mas sim um momento concreto específico da evolução histórico-social, com as suas determinações de tempo e de lugar. O significado da palavra “concreto” remete à célebre frase de Marx: “O concreto é concreto porque é a síntese de múltiplas determinações, portanto unidade da diversidade”.

(MARX, 2001, p. 54) Na linha de Marx, diz Lukács que a tarefa da arte é o restabelecimento do concreto em uma evidência sensível. Trata-se de descobrir e tornar sensível no concreto mesmo as determinações cuja unidade produz a concretude como tal (LUKÁCS, 1977, p. 213).

A poesia, embora necessariamente universal, jamais apaga as marcas singulares do aqui e agora, tanto da criação quanto da recepção. Ela revela os momentos através dos quais um determinado acontecimento pessoal se conecta com o curso da evolução da espécie humana. O típico, a particularidade (*Besonderheit*), como categoria central do estético, liga o acontecimento singular à evolução histórica.

Na épica, a figuração da ação é o caminho adequado para representar a relação real do homem com a sociedade e a natureza. As condições em que surge a ação são determinadas pelo grau de desenvolvimento da economia e da luta de classes. Entende-se assim a diferença radical entre a epopeia e o romance no que diz respeito à figuração da ação. Tanto a epopeia quanto o romance devem evidenciar as peculiaridades sociais por meio de destinos individuais, das ações dos indivíduos concretos. Mas no período homérico a sociedade era ainda relativamente unida. O indivíduo podia ser típico ao expressar a tendência fundamental de toda sociedade. No mundo do romance, pelo contrário, as ações individuais não representam a sociedade como um todo, mas uma classe em luta. A unidade tornou-se contraditória, só pode ser representada nas suas contradições. Daí se concluem duas coisas fundamentais: 1^a) que as tentativas de epopeia no mundo moderno só poderiam resultar em fracasso; 2^a) que o romance é o gênero determinante da sociedade capitalista (LUKÁCS, 2009a, p. 207).

A arte constitui-se assim em memória da humanidade. A obra de arte registra e fixa os momentos decisivos da evolução histórica da espécie humana. O leitor poderá sempre reviver o momento passado como se fosse hoje. O passado não deixa de ser passado, mas sua experiência é vivida como atual.

Marx perguntou se era possível a *Ilíada* na era do capitalismo. A questão não é circunstancial ou, melhor dizendo, a circunstância tem uma dimensão histórica profunda: a vida dos gêneros é a vida de determinadas maneiras de pensar e sentir, de determinadas relações humanas, incluída aí a relação com a natureza.

A realidade representada é aquele momento da evolução da humanidade cuja particularidade tocou a imaginação do artista, sua

vontade artística. A categoria da particularidade (*Besonderheit*) é histórica, está na realidade objetiva. Na história se configuram esses momentos particulares que são decisivos para a evolução da humanidade.

Contudo, segundo Lukács, a obra de arte individual é a única que existe por si mesma. Os gêneros e a arte não são conceitos universais comparados com ela. Ela não é um exemplar de uma espécie, como tampouco os gêneros são subespécies da arte. (O medo de que a obra se dissipe na legalidade genérica, como se pode ver, não tem razão de ser. Este é um argumento que nos parece importante para enfrentar aquelas resistências).

Toda subjetividade estética vive na recepção da obra de arte individual e do modo único de como a realidade objetiva se reflete nela com peculiaridade irrepetível.

Assim como a humanidade consta de indivíduos humanos e a sua consciência só pode se manifestar como consciência de homens singulares, assim também na poesia a objetivação, a vivencialidade geral dessa autoconsciência tem que se produzir exclusivamente em obras de arte singulares e substantivas.

O leitor da *Estética* sabe que essas questões não são exclusivamente estéticas, mas também ontológicas, no sentido de que a historicidade é ontológica. Trata-se da continuidade da evolução da humanidade, uma continuidade, ressalve-se, que não deve ser entendida nos moldes do sistema hegeliano, isto é, como consumação de tudo que antes já existia em forma abstrata. Pelo contrário, a evolução é real, se dá de modo factual, com avanços e retrocessos.

Em perspectiva ontológica, a arte é autoconsciência da evolução da humanidade. A diferença do reflexo científico, que busca o máximo de objetividade possível, o reflexo estético reproduz a realidade em si mas orientada ao homem. A continuidade da evolução da humanidade constitui o substrato último de todo reflexo dessa natureza e tem, portanto, que estar contida em todo reflexo individual, embora cada um desses reflexos, considerado em si mesmo, ponha como objeto concreto o aqui e agora de um momento dado. Com isso, diz Lukács, fica dada a dialética da continuidade e da descontinuidade.

Assim, o princípio da continuidade se manifesta nas obras e em sua recepção somente de um modo indireto.

Como os gêneros são históricos, no interior mesmo de cada um deles, diferenças substanciais marcam sua passagem no tempo.

Presenciamos o desaparecimento de algumas formas (a epopeia, por exemplo), o surgimento de outras (o romance, por exemplo), o revigoração de outro (a novela, por exemplo).

O gênero é imanente à obra, está contido imanentemente na estrutura dela. Assim a pertença de uma obra a um gênero não resulta de uma subsunção conceptual. Trata-se aí de inerência, não de subsunção. Também a relação entre um indivíduo humano e um grupo social e a genericidade é uma relação de inerência. As forças sociais aparecem de modo imediato como momentos da psicologia individual: são imanentes à psicologia do indivíduo.

A obra singular e o gênero ao qual ela pertence se colocam sempre *uno actu*. Não há entre eles uma linha divisória clara. Servindo-se de palavras de Hegel, diz Lukács que “o gênero chega a si mesmo” quando se constitui a singularidade imediata, a obra de arte individual.

Sobre o dito caráter normativo da estética lukacsiana (trazida sempre à baila pelos seus críticos), convém ter em mente que, segundo ele, a obra de arte individual atualiza as leis do gênero, renovando-as. Não pode, portanto, simplesmente repeti-las. A autêntica obra de arte satisfaz as leis estéticas (de gênero) ampliando-as e aprofundando-as ao mesmo tempo: o cumprimento das leis do gênero pela obra é sempre uma extensão das leis.

Como tal, os gêneros sofrem mudanças históricas, mas se preservam nas mudanças, de tal modo que tais “revoluções” os enriquecem e os aprofundam internamente como gêneros. O conteúdo e a forma das leis genéricas válidas experimentam ao menos uma modificação na história e, nos casos que fazem época, experimentam uma transformação decisiva.

Ainda no capítulo dedicado a Marx da *Ontologia* (“Historicidade e universalidade teórica”), diz Lukács que a substância, enquanto princípio ontológico da permanência na mudança, não é o oposto do devir. O persistente é aquilo que continua a se manter. A continuidade na persistência, enquanto princípio do ser dos complexos em movimento, é indício de tendências ontológicas à historicidade como princípio do próprio ser.

A arte e o gênero evoluem por efeito da produção de novas obras. Sua mudança e sua permanência dependem da realização das obras individuais. E nesse processo de mudança e permanência tudo aquilo que não atender às necessidades vitais (que Lukács chama de “conformações agonizantes”) é excluído do processo estético.

A questão da historicidade dos gêneros, da sua mudança e permanência, se coloca muito fortemente nos momentos de crise e transição. Sobre isso Lukács dedicou inúmeras páginas. Um desses momentos de reflexão de caráter histórico mais intenso da *Estética* é aquele dedicado a discutir a liberação da arte de sua vinculação com a religião e o conseqüente fortalecimento do seu sentido mundano.

Assim, no capítulo sobre símbolo e alegoria do v. 2 da *Estética*, tratando de Dante, Lukács acentua o caráter terrenal da *Divina Comédia* e classifica-a como um caso de obra de transição entre a epopeia e o romance: Dante dá vida aos acontecimentos e personagens mundanos e humanos sem romper abertamente com a alegoria teologicamente prescrita.

Para Lukács a *Divina Comédia* ocupa um lugar único na história da literatura ocidental, mas a natureza alegórica do poema significou um desafio para ele. Para ele a alegoria rejeita, em princípio, a mundanidade como uma visão de mundo artística, e isso representa um obstáculo à emancipação da arte.

Para Lukács seria impossível separar a *Divina Comédia* em duas partes – a parte alegórica da não alegórica, e valorizá-las também separadamente, porque isso levaria à desintegração da totalidade da obra, algo inaceitável para ele, pois com isso se perderia o significado da visão de mundo e da visão do destino do homem de Dante. Se separássemos, colocaríamos entre parêntesis como um elemento não-poético o conjunto do conteúdo nocional (religioso, filosófico e moral). Assim, se tomamos a *Divina Comédia* como um todo, devemos dizer como ela é possível.

Podem as ideias, a filosofia e as ideologias serem transformadas em poesia? Para Lukács toda grande poesia é poesia de pensamento. Na *Estética* (vol. 3, p. 171), tratando de Dostoievski, ele afirma que não há muralha da China separando o pensamento das emoções na vida. A evocação artística consiste em captar a vida humana na sua unidade, poderíamos dizer no seu *páthos* histórico. Ainda quando essa unidade está problematizada, ou mesmo impossibilitada – como deve ocorrer nos momentos de crise e transição, a arte evocará essa problematização ou essa impossibilidade como um fenômeno da vida mesma.

Devemos entender que se a obra puder apresentar “apenas” a impossibilidade da representação da unidade, ainda assim teremos o triunfo do realismo? Um desses casos parece ser o da novela no mundo moderno, que Lukács estuda nos ensaios sobre Soljenitsin (LUKÁCS, 1970a).

Não sendo possível apresentar a totalidade de objetos própria do romance, a novela apresenta a totalidade de reações. A novela está no final de um período ou início de outro, é própria de um momento de crise da totalidade. Mas ela pode ser tanto um sinal do passado a ser superado quanto um signo do que está por vir.

Sobre a questão da alegoria, diz Lukács que ideias e concatenações de ideias podem desempenhar papel importante na poesia, mas só se aí estão de modo esteticamente consciente como meios expressivos de determinadas tendências histórico-sociais. Nas ciências, o pensamento conceptual progride e torna obsoletas verdades até então tidas como fixas e imutáveis. Nas artes, isso não ocorre porque, como é o caso de Lucrécio ou Dante, as verdades conceptuais aparecem nas suas obras conformadas pelo *pathos* nelas vivenciado. Nesse caso o progresso epistemológico em nada pode afetar a correção intelectual da conformação poética. O critério de permanência está em que a obra capta um momento decisivo do processo de evolução da humanidade e que o leitor se reconhece aí, reconhece o seu destino aí representado.

Na *Divina Comédia* o conteúdo nocional é assimilado esteticamente e o pensamento é um pensamento poético. As ideias se tornam independentes da sua veracidade conceitual, não estão sujeitas às leis do progresso científico e, por isso, resistem à obsolescência. Lukács fala da “intensificação poética do pensamento humano”, o que deve ser entendido como qualidade formal. É a forma que torna as obras duráveis, e elas são duráveis porque podem ser lidas e interpretadas de maneira diferente em cada época.

Para Lukács a alegoria da *Divina Comédia* constitui um tipo único especial de poesia, historicamente irrepetível. Nesse caso a alegoria não exprime a separação entre homem e realidade, pelo contrário, reúne-os.

Lukács escreveu sobre Dante em inúmeros momentos. Nos “Estudios sobre el Fausto”, após discorrer sobre a tipicidade, ele afirma que Dante configura a hierarquia da realidade objetiva, valendo-se unicamente dos estados subjetivos de ânimo e das reflexões do personagem que fala em primeira pessoa e de seus guias, Virgílio e Beatriz (1970b, p. 364).

Aí também, tratando do *Fausto* de Goethe, se coloca a questão da alegoria. Diz Lukács que o personagem de Goethe é ao mesmo tempo um indivíduo e a humanidade. No *Fausto* coincidem a evolução do indivíduo e a evolução da espécie, coincidência que sabemos ser definidora do símbolo. Contudo, o elemento

alegórico tem um papel relevante na segunda parte do *Fausto*. Muitos personagens da segunda parte são alegóricos. Este estilo alegórico representa um alto grau de tipificação *direta* das figuras, umas figuras que expressam de maneira clara e bem diferenciada o essencial do seu papel representativo no destino da espécie e cuja vinculação à espécie é evidente.

Aí a abstração poética das características da espécie e o regresso à individualidade humana de aparência sensível, cuja expressão constitui a tendência alegórica, cria uma atmosfera cênica na qual a homogeneidade entre o indivíduo e o mundo histórico é suprimida. Assim, a segunda parte do *Fausto* oferece um caráter problemático, que é a relação paradoxal e dissonante entre a matéria vital e o estilo literário. E nem todos os valores poéticos de Goethe podem chegar a um acordo perfeito com o estilo global do conjunto. Essa relação paradoxal e dissonante decorre de que Goethe tentava então representar o capitalismo, que, no entanto, só o romance poderá fazê-lo depois. A relação entre épica e drama é retomada aqui e se revela como uma questão central e sempre presente do pensamento estético e ontológico de Lukács.

Sobre Dante ainda, Lukács já tratara anteriormente dele em *A teoria do Romance*. Aí ele diz que em Dante a imanência do sentido da vida é atual e presente, mas está no além. Ela é a “perfeita imanência da transcendência”. Diz ainda que o conhecimento de Dante transforma o individual em parte integrante do todo, da epopeia. (LUKÁCS, 2009b, p: 59) Dante constitui uma transição histórico-filosófica da pura epopeia para o romance porque “Os seus personagens são já indivíduos que resistem consciente e energeticamente a uma realidade que a eles se fecha e, nessa oposição, tornam-se verdadeiras personagens”. (LUKÁCS, 2009b, p. 69) Essa unificação dos pressupostos da épica e do romance repousa na estrutura dualista do mundo dantesco. A experiência do protagonista dantesco é a unidade simbólica do destino humano em geral.

Em todos esses casos trata-se da luta libertadora da arte que Lukács define na *Estética* como uma pugna por conseguir que a missão social que se lhe dirige se mantenha no ponto central entre a determinação geral do conteúdo e a livre mobilidade da dação de forma, situação graças à qual a arte pode cumprir sua missão como autoconsciência da humanidade (*Estética*, v. 4, p. 448).

Se em Dante temos a transição entre a epopeia e o romance, quer dizer uma transformação no interior de um gênero, o

surgimento do romance histórico se reflete na evolução de outro gênero, o drama.

O fato é que estamos falando da diversidade dos gêneros e da sua interação. Eles são independentes uns dos outros, mas esta independência não é metafísica. Em *O romance histórico* Lukács reflete sobre o desenvolvimento desigual dos gêneros e sua interação.

Então, contrapondo o romance histórico e o drama histórico, ele se pergunta por que da nova consciência histórica resultante da Revolução Francesa teria de surgir precisamente o romance histórico, e não o drama histórico. Diz ele que o fato notável é que antes deste período havia verdadeiros dramas históricos, ao passo que a maioria dos chamados romances históricos dos séculos XVII e XVIII não pode ser considerada nem espelhamento da realidade histórica nem produção artística de importância. Contudo, a nova arte histórica introduzida por Walter Scott só gera produtos realmente significativo de modo bastante isolado na arte dramática.

O drama moderno revela determinadas tendências estilísticas que o aproximam cada vez mais do romance. E inversamente, o elemento dramático no romance moderno origina-se, em primeiro lugar, das necessidades históricas e sociais da época, porém não deixa de sofrer influência artística do desenvolvimento anterior do drama.

As diferenças formais básicas entre drama e romance estão na própria vida. A grande épica e o drama fornecem um *retrato total* da realidade objetiva. Isso é resultado da estrutura artística, da concentração formal no espelhamento artístico dos traços essenciais da realidade objetiva.

Com base em Hegel, Lukács concebe a épica como “totalidade dos objetos” e o drama como “totalidade do movimento”, isto é: à épica cabe representar o mundo no seu estágio de desenvolvimento, a totalidade de um grau do desenvolvimento histórico da sociedade humana, as bases que a cercam e o ambiente material que forma o objeto de sua atividade, um retrato da sociedade humana tal como ela se produz e reproduz em seu processo de vida cotidiano – um estado de mundo. Já no drama o retrato total se concentra no conflito. É um retrato artístico do sistema daquelas aspirações humanas que, lutando umas contra as outras, participam desses conflitos.

No romance, o conflito é intensificado ou, em outros momentos, enfraquecido, enquanto que o drama é a representação do ápice do conflito.

Lukács dá alguns exemplos para ilustrar do ponto de vista da forma as diferenças entre épica e drama. O primeiro extraído de Shakespeare. Em *Rei Lear* Shakespeare retrata, na relação entre Lear e suas filhas, entre Gloster e suas filhas, o núcleo do conflito e dissolução da família medieval. A esta figuração falta o círculo vital da relação dos pais com os filhos, faltam as bases materiais da família. E admiramos em Shakespeare a extraordinária arte da generalização dramática. Um poeta épico precisaria dar uma mulher a Lear ou a Gloster ou a ambos, enfraquecendo desse modo a concentração do conflito. A representação da mulher de Lear seria no drama uma tautologia. No drama é a dialética interna e objetiva do próprio conflito que circunscreve o perímetro da “totalidade do movimento”, independentemente da consciência do dramaturgo.

Outro exemplo é a *Antígona* de Sófocles. Sem Ismene a tragédia de Antígona não seria convincente. A figura da irmã, mas de uma única irmã, é absolutamente necessária para realçar a expressão heroica de Antígona, de uma eticidade que já se perdeu. Uma terceira irmã seria aí uma tautologia do ponto de vista dramático.

Nos dramas naturalistas, pelo contrário, há uma série de personagens que servem apenas para ilustrar o meio social em que a ação se desenrola. Com isto se “romantiza” o drama, pois expressa um momento da “totalidade dos objetos”.

Outra diferença entre a épica e o drama está na posição que os “indivíduos históricos-mundiais” desempenham em cada um destes gêneros. No romance eles são figuras coadjuvantes, enquanto no drama eles são as figuras centrais. O romance representa a totalidade dos objetos e nessa figuração o centro deve ser ocupado pelos homens comuns (medianos no caso do romance histórico) que compõem uma comunidade. O drama, pelo contrário, concentra o conflito no indivíduo histórico-mundial. O conflito social exige a figuração de homens que, em suas paixões pessoais, representam de imediato forças cujos choques formam o conteúdo material do conflito.

A forma dramática tem um caráter mais perene, suas regras essenciais são mais bem conservadas, não sofreram grandes transformações, enquanto a épica transformou-se radicalmente gerando o romance. Mas essa continuidade se opera em um desenvolvimento muito descontínuo. O drama conheceu períodos de grande florescimento, mas sempre curtos. Há séculos em que nada se criou de significativo nesse gênero.

No drama moderno o centro da unidade dramática, a unidade entre herói e conflito foi afetada. Com isso, os traços mais pessoais, mais profundamente característicos da personagem principal não têm nenhuma relação interna e orgânica com o conflito concreto. Eles exigem uma amplitude grande de explanação, a fim de tornarem-se perceptíveis e compreensíveis; exigem também meios muito complexos para que a problemática psicológica interna do herói possa ser relacionada ao conflito histórico e social. Isto leva à épica. Daí a “romancização geral do drama”.

Devemos entender esses “distanciamentos” do próprio drama como um *fato da vida*, um espelhamento artístico daquilo que a vida é objetivamente em *certos momentos* de seu movimento e do que, por conseguinte, ela *parece ser necessariamente*.

Na relação entre a objetividade histórico-social e a objetividade dos gêneros, diz Lukács “O motor, a força motriz primária são as forças sociais; o espaço de sua efetivação, porém, é delimitado pelas leis da forma dramática” (2011a, p. 148).

No caso estudado de Dante vimos a transformação interna de um gênero, no caso do romance e do drama, vimos a interação tensa e problemática de dois gêneros. Quanto à relação entre a épica e a tragédia, Lukács cita um trecho do capítulo 5 da *Poética* de Aristóteles: “Quem souber julgar o que torna uma tragédia boa ou má saberá também julgar a epopeia” e “Pois o que pertence à epopeia está também presente na tragédia, mas nem tudo o que pertence à tragédia se encontra na epopeia” (ARISTÓTELES, *apud* LUKÁCS, 2011a p. 118 e p. 137).

Nos *Estudios sobre el Fausto* também, como já vimos, a aproximação do drama moderno em direção à novela é uma questão básica. Diz Lukács que, como Goethe concebia os diversos estágios da evolução da humanidade como uma cadeia de tragédias, cuja conexão e totalidade, entretanto, não são de natureza trágica, tinha que surgir desta concepção de mundo uma forma épico-dramática, isto é, uma forma na qual não predomina nenhum dos dois princípios e na qual a interpretação dialética cria uma unidade única e um equilíbrio dinâmico. O conjunto que, na realidade, forma o *Fausto* é uma coroa épica de dramas isolados ou um grande drama cujas partes são épicas (1970b, p. 428).

Este enlace e penetração recíprocos constituem uma tendência geral da literatura moderna que no *Fausto* recebeu sua forma mais pregnante e paradoxal. Na construção do *Fausto* se entrelaçam os princípios épicos e dramáticos, a tal ponto que a obra pode ser

considerada como um romance de formação à maneira do *Wilhelm Meister*. Essa *Ilíada* da era moderna (como a chamou Pushkin) contém todo um conjunto de dramas, como Aristóteles assinalou a propósito de Homero e Schiller, a propósito de Wilhelm Meister.

Se Balzac observa no elemento dramático um signo distintivo importante do romance moderno que o distingue do romance do século XVIII, e ele está pensando em Walter Scott, diz Lukács que nessa evolução o papel de Goethe não pode ser considerado. Goethe é de fato um precursor desta literatura: o seu “*Götz von Berlichingen*” é o verdadeiro pai do romance histórico de Scott.

A obra de Goethe é, portanto, uma obra de transição entre os séculos XVIII e XIX. Heine dizia que com sua morte começa o fim do “período artístico”. Em Goethe, como também em Pushkin, o predomínio da beleza e da harmonia no desenho artístico não é jamais um problema de índole exclusivamente estética. Concerne ao ser social e à consciência aberta para o futuro. Na poesia posterior o predomínio da beleza está longe de toda base social que fundamente sua necessidade histórica.

A segunda parte do *Fausto*, porém, tem um caráter problemático em decorrência da relação paradoxal e dissonante existente entre matéria vital e estilo literário. Goethe nem sempre estava em condições de maneira absolutamente satisfatória de manter a fidelidade ao específico. É evidente que Lukács não está se referindo à pobreza de talento de Goethe, mas sim aos imperativos da mudança histórica.

Os gêneros são históricos, como tal se transformam. A primazia deste ou daquele gênero em determinada época decorre de necessidades reais. A chegada do capitalismo determina uma verdadeira mudança no papel que cada gênero desempenha. O romance é o gênero capaz de refigurar a prosa rasteira do capitalismo.

Assim, os gêneros constituem uma “zona de objetividade”, uma mediação entre a imaginação criadora do artista e a realidade histórico-social. No cerne dessa dialética reside toda a dificuldade de entendimento teórico do fenômeno dos gêneros e do exercício da crítica literária. A grandeza da obra de arte está em evidenciar o processo de evolução histórica, a particularidade que toca a imaginação do artista: ela é expressão da consciência de si da humanidade num momento da sua evolução. O poder da obra está em que ela devolve ao mundo o seu reflexo. Importante aqui é perceber o caráter ativo que tem o processo criador.

No ensaio que dedicou aos “Estudios sobre el Fausto”, Cesare Cases, germanista de prestígio internacional, estudioso de Lukács e também amigo pessoal dele, afirma que Lukács revela um indisfarçável embaraço ao tratar da dimensão alegórica da segunda parte do *Fausto*. Esse embaraço se evidencia quando Lukács reconhece que a alegoria é “naturalmente muito importante” porque na segunda parte Goethe “é obrigado a exprimir por via indireta a realidade humana”. Cases salienta que nesse momento em que Goethe escreve a segunda parte do *Fausto* o capitalismo começava já a destruir todas as relações imediatas, como tal a sua realidade já não podia ser descrita na unidade de essência e aparência. O capitalismo separou a essência da aparência e o singular do universal. A aparência separada de toda sua essência é reduzida a puro fantasma de uma única essência – o dinheiro (CASES, 1986).

Lembremos que a concepção de Goethe sobre a diferença entre símbolo e alegoria, com a supremacia daquele, é mesmo a base da teoria lukacsiana do símbolo (ver sobre isso a *Introdução a uma estética marxista*). Mas agora Lukács, segundo Cases, tenta fazer passar a alegoria por qualquer coisa outra: uma alegoria que não perde o contato com o sensível e que pode chamar-se *típicificação*. Lukács, ao final do seu ensaio, reconhece que Goethe não consegue harmonizar todos os motivos poéticos com o estilo global do conjunto. Para Lukács a segunda parte é uma análise do capitalismo, mas como etapa de evolução da humanidade, etapa que Goethe não transcende escolhendo o comunismo, mas apenas postulando uma comunidade de vago contorno. Contudo, ao contrário do que pensa Lukács, segundo Cases, o *Fausto* não é o final do período artístico além do qual se abria o território do romance capaz de enfrentar a prosa do capitalismo.

Segundo Cases, os “Estudios sobre el Fausto” devem ser entendidos na perspectiva da Terceira Internacional, que considerava o capitalismo uma fase da evolução histórica cujo andamento mais ou menos normal destinava-se a transformar-se na revolução socialista. Para Lukács havia uma continuidade ideológica entre o proletariado e a burguesia democrática e uma aliança entre eles era uma necessidade no combate ao nazi-fascismo. Goethe, ao contrário, ao menos no *Fausto*, compreendeu que o capitalismo desde o princípio impele a humanidade para a destruição das relações naturais e para a autodestruição. Cases considera este o limite do pensamento de Lukács e termina o seu

ensaio perguntando se este limite é apenas o de Lukács ou do marxismo em geral.

Na verdade, o que Cases entende como o limite do marxismo deve ser aquele que se manifesta no próprio movimento histórico, faz com que estejamos, queiramos ou não, marcados pelas experiências do passado e condiciona as nossas esperanças, sonhos e expectativas de futuro. Se for esse, não é do marxismo. Mas um limite que não é intransponível, sem dúvida, mesmo porque se o fosse viveríamos em estado de paralisia. E não é isso que acontece. A evolução humana é um fato, sempre contraditório. Nosso objetivo aqui, contudo, não pode ser discutir a *Ontologia* lukacsiana, a parte dedicada ao tema do progresso, mas esta questão está presente nas suas críticas literárias de conteúdo sempre histórico.

Assim, como seria possível pensar na obra de Goethe ou na de Hegel sem a experiência da Revolução Francesa, no que houve nela de projeções para o futuro e também de frustrações?

O conceito marxista de progresso é sempre o de progresso contraditório, como Lukács ressalta inúmeras vezes em sua obra. Em “Las contradicciones del progreso y la literatura”, ele afirma que “O capitalismo só é progressista na medida em que cria as condições para sua própria abolição” e, algumas páginas adiante, e aí a propósito de Balzac, afirma que “nenhuma contradição do capitalismo pode ser superada no interior deste (2011b, p. 104 e p. 109).

A contraditoriedade do progresso se manifesta na relação entre o indivíduo e a espécie humana. A espécie humana evolui, mas isso sempre implica o sacrifício de alguns indivíduos. A teoria e a prática marxista visa superar essa contradição.

No mesmo artigo Lukács afirma que Goethe e Hegel reconhecem na *contraditoriedade* de todo o existente o núcleo, a força motriz da realidade. Está contida na realidade. Essa força é “mais racional” que o indivíduo mais genial: a magnitude do pensador ou do poeta não está em projetar seu entusiasmo subjetivo sobre a realidade, mas em extrair esta razão existente na realidade, em configurá-la.

Mas voltemos à questão da alegoria. Lukács entende que nesse momento de transição Goethe via-se obrigado a expressar o humano de modo indireto. O problema já se colocava antes em outras obras como os “Maskenzüge” e “Pandora”. Mas “as lutas conflituosas, as oposições, as contradições internas, etc. jamais são amortecidas ou sacrificadas à beleza decorativa.” (LUKÁCS, 1970b, p. 444)

O conceito de alegoria em Goethe tem sempre uma grande autenticidade literária, vai além da mera representação normal desta forma. Os personagens da segunda parte são alegóricos, mas não são meros instrumentos para decifrar uma “profundidade” estranha a sua aparência sensível. Aí o estilo alegórico representa um grau mais alto de tipificação *direta* das figuras, que expressam o essencial de seu papel representativo no destino da espécie. O que importa aí é configurar a linha de uma grande necessidade histórica.

Goethe é levado a essa nova técnica configuradora em decorrência de sua nova visão de mundo e de uma nova objetividade. E ela tinha que destoar das suas características literárias anteriores. As novas figuras têm grande valor sintético e alegórico, com uma retórica pictórica transbordante. Mas Goethe não perde seu velho laconismo.

Goethe quer expressar a interioridade humana e as inter-relações humanas por meio exclusivamente de sua configuração, isto é, evitando todo comentário. Mas isso só pode acontecer aí onde o conteúdo vivo do poema é verdadeiramente homogêneo.

Na segunda parte do *Fausto* a abstração aos traços da espécie e o regresso à individualidade de aparência sensível suprime a homogeneidade entre o indivíduo e o mundo histórico. A retórica decorativa expressa tudo diretamente e a tudo comenta de maneira intelectual retilínea. Goethe procura ainda evitar contrastes artísticos tão agudos e manter seu estilo capaz de configurar a humanidade de maneira imediata: “Assim surgem as discrepâncias entre as exigências objetivas, convertidas já em necessárias, da expressão e a linguagem do poeta”.

Os grandes sucessores de Goethe já não têm este temor. Balzac ou Tolstói não hesitam em explicar diretamente uma conexão social e histórica se isso ajuda à compreensão do todo. Podem também abandonar a via configuradora, lançando mão de explicações puramente intelectuais.

Nos “Estudios sobre el Fausto” Lukács observa que Fausto e Helena, personagens representativos de diferentes épocas da história, vivem uma nova forma de amor individual surgida no final da Idade Média. Ao fazer com que Helena se dê conta de que a linguagem tem uma rima desconhecida para seus ouvidos antigos, Goethe configura o encontro “com singular finura e riquezas de implicações.” No entanto, essa coincidência entre a significação decorativo-alegórica e a espontaneidade humana não é conseguida sempre por Goethe. Na segunda parte há inúmeras

passagens frias, duras, carentes de transição humana, em que o elemento alegórico pesa demasiado.

Entendemos que o “indisfarçável embaraço” não é tão indisfarçável nem embaraço. Em vez disso, o que se evidencia é a preocupação constante de Lukács com a arte capaz de configurar a totalidade, a conexão entre o indivíduo e a espécie, entre a aparência e a essência, porque este é a arte voltada para o humano. É assim que devemos entender a sua concepção da arte como desfeticizadora. Ademais, o capitalismo não é eterno, as suas contradições (notadamente a do dinheiro como essência única) não são eternas.

A segunda parte do *Fausto* culmina e encerra uma época, a do “período artístico”. Lukács está então assinalando um momento de transição de que o *Fausto* é o representante maior. É nessa perspectiva que se deve entender a evolução dos gêneros. Eles evoluem, por um lado, porque atendem a necessidades sociais, e estas se transformam. Mas tem também uma dimensão estética interna, como categorias especificamente estéticas. Por meio deles o caráter especificamente estético dos diversos modos de comportamento e das obras produzidas pela transposição desses comportamentos em prática artística se converte em coerência e autonomia estéticas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

CASES, Cesare. Gli “Studi sul Faust”. In: LOSURDO, Domenico, SALVUCCI, Pasquale, SICHIROLLO, Livio. *György Lukács nel centenario della nascita – 1985-1985*. Urbino: Edizioni Quattro Venti di Anna Veronesi, 1986.

JAMESON, Fredric. Uma crítica literária dialética. In *Margem Esquerda*, 17. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUKÁCS, György. *Estética. La peculiaridad de lo estético*. Barcelona - México: Ediciones Grijalbo, 1966, 4 v.

_____. *Soljenitsyne*. Paris: Gallimard, 1970a.

_____. Estudios sobre el “Fausto”. In: _____. *Realistas alemanes del siglo XIX*. Barcelona – México, 1970b.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1970c.

_____. *Arte y verdad objetiva*. In: _____. *Materiales sobre el realismo*. Barcelona – Buenos Aires – México: Ediciones Grijalbo, 1977.

_____. *Sobre a tragedia*. In: _____. *Arte e sociedade. Escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009a.

_____. *O romance como epopeia burguesa*. In: _____. *Arte e sociedade. Escritos estéticos 1932-1967*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009a.

_____. *A teoria do romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Livraria Duas Cidades/ Editora 34, 2009b.

_____. *O escritor e o crítico*. In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011a.

_____. *Las contradicciones del progreso y la literatura*. In: _____. *Escritos de Moscú. Estudios sobre política y literatura*. Buenos Aires: Editorial Gorla, 2011b.

_____. *Para uma ontologia do ser social I*. São Paulo: Boitempo, 2012.

MARX, Karl. *Grundrisse*. São Paulo: Boitempo, 2001.

_____. “Ad Feuerbach”. In: MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Cultura, arte e literatura. Textos escolhidos*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2010.

O REALISMO CRÍTICO NO ROMANCE SOCIALISTA. O CASO DE *O DON SILENCIOSO*, DE MIKHAIL SHOLOKHOV.

Bernard H. Hess.¹

Em matéria literária, nos debates provocados pelo XX Congresso [do PCUS], verificamos, por um lado, o nascimento de um revisionismo que rejeita toda a crítica marxista da decadência e recusa o próprio princípio do realismo socialista, considerando-o apenas como um obstáculo ao progresso e ao desenvolvimento da literatura. De outro lado, no campo dogmático, esforçam-se por defender em bloco – com reservas para erros “isolados” – toda a doutrina e toda a prática dos últimos decênios. Nenhuma destas atitudes poderia ser a nossa. Também sob este aspecto, o revisionismo – isto é, o mais grave perigo que ameaça hoje o marxismo – só pode ser combatido eficazmente se submetermos o dogmatismo, em primeiro lugar, a uma rigorosa crítica, ao mesmo tempo teórica e prática. Através das obras de escritores realmente importantes como Cholókhov e Makarenko, podemos ver claramente desenhados os contornos dum novo estilo em vias de gestação. (Lukács, Georg)²

O trecho do “Prefácio” a *Realismo crítico hoje*, apresentado aqui como epígrafe, foi escrito por Lukács em 1957, alguns meses após ele terminar de redigir a obra em si e imediatamente após ter se realizado o referido XX Congresso do PCUS, em 1956. Mas neste mesmo ano, como se sabe, a Hungria sofreu a brutal intervenção militar soviética, que tinha como objetivo reprimir a rebelião anti-stalinista, em cuja preparação ideológica Lukács tinha papel central. Queremos, com isso, chamar a atenção para o fato de que, na obra

¹ Professor adjunto, UnB.

² LUKÁCS, Georg. “Introdução” a *Realismo crítico hoje*. Coordenada Editora: Brasília, 1969, p. 24.

supra-citada (conhecida do público ocidental desde 1957, quando de sua publicação em italiano), é retomado – em novo patamar de necessidade e possibilidade – o debate sobre o realismo e, em especial, sobre o realismo socialista. Não só os métodos stalinistas podiam agora ser combatidos abertamente, como também se tornou imperioso compreender a continuidade destes métodos em sua “coerência sistemática”, em sua dinâmica objetiva, isto é, na prática literária e crítica³. Embora tivessem ficado para trás tanto a morte de Stalin (1953) como o XX Congresso do PCUS, (famoso pelas denúncias aos crimes de Stalin), mantinham-se, nos governos de Kruchev e, posteriormente, de Brejnev, as concepções estéticas zdnovistas da era Stálin. A respeito desse debate travado por Lukács em *Realismo crítico hoje*, Carlos Nelson Coutinho escreve, em sua “Introdução” à edição brasileira, de 1968:

No plano metodológico, ele [o livro de G. L.] continua sendo a melhor resposta tanto ao neodogmatismo que continua a imperar na vida literária soviética (...), quanto a um primário liberalismo que defende para a literatura soviética a cópia servil da vanguarda ocidental anti-realista. Além disso, as linhas gerais traçadas por Lukács para a evolução da literatura socialista, as de uma assimilação e unidade com as tradições do realismo crítico, encontraram na práxis da criação literária uma confirmação evidente nas obras de Nekrássov e, particularmente, de Solzhenitzin.⁴

Hoje, após quase três décadas da débâcle definitiva da experiência socialista realizada no bloco soviético, a opinião de Carlos Nelson Coutinho pode parecer um tanto anacrônica ao leitor. Mas vale lembrar que, mesmo havendo desmoronado o mundo “soviético”, a necessidade e a possibilidade de superação do mundo capitalista não deixam de pertencer, objetivamente, à história da humanidade, o desejo da emancipação humana não deixa de ser uma realidade terrena. Portanto, se o mundo soviético fracassou, o povo russo, os povos das ex-repúblicas soviéticas, dos países do leste europeu, e não só estes, mas os povos do mundo inteiro, carecem de uma perspectiva emancipadora. Perspectiva – plasmada também literariamente – que vá para além das formas da vida capitalistas, que seja denominado socialismo ou não; mas que traga em si a perspectiva comunista, a idéia da emancipação humana ou, ainda, a idéia da livre associação dos trabalhadores, isto é, do seu livre desenvolvimento, livre da exploração do homem pelo homem.

³ IBID., pp. 23/24.

⁴ COUTINHO, Carlos Nelson. “Introdução”. In: Lukács, Georg. Op., cit., p. 8.

No sentido da batalha ideológica que se impõe à teoria e à crítica da literatura diante das investidas operadas pela burguesia, reacionária desde a segunda metade do século XIX, identifica-se, em traços bem gerais, duas atitudes: uma, revisionista, pretensamente democrática, quer negar radicalmente toda tendência literária de perspectiva socialista, logo, trata-se de uma atitude capitulacionista. A outra é uma atitude radicalmente oposta, que procura manter a coerência com os métodos anteriores que, segundo ela, foram derrotados pelas forças objetivas do inimigo de classe, sem apresentar qualquer debilidade subjetivas próprias; logo, trata-se de uma atitude claramente dogmática. Lukács refere-se a essas duas tendências como atitudes preconceituosas. Em *Realismo crítico hoje*, escreve:

Para dar uma resposta clara ao problema que nos ocupa, é preciso, antes de mais nada, acabar com dois preconceitos. O primeiro domina atualmente toda a estética e toda a crítica burguesa. Podemos resumi-lo na essência dizendo que, deste ponto de vista, só tem valor propriamente literário, hoje em dia, a pretensa vanguarda. Aquilo que até hoje se tem entendido por realismo, assim, passaria por cima dos verdadeiros problemas do momento, reduzindo-os e aburguesando-os. Seria incapaz de nos dar conta da realidade presente nas suas diversas formas. (...). No outro campo, não são poucos os teóricos que professam, mais ou menos expressamente, que o aparecimento do realismo socialista representa, historicamente, o ultrapassar do realismo crítico burguês, o qual teria perdido daí em diante qualquer significado no progresso do estilo literário contemporâneo.⁵

Mais adiante, Lukács vê a necessidade de trazer a análise deste debate em torno da forma literária apropriada, aparentemente imanente, para o chão histórico dos problemas fundamentais do desenvolvimento da sociedade burguesa em si, e os relaciona aos limites que esta impõe à sua superação, como se notou inclusive na experiência soviética. Afirma Lukács:

O perigo destas duas atitudes radicalmente opostas resulta do fato de ambas considerarem a literatura burguesa atual como uma espécie de monólito, menosprezando, por isso mesmo, alguns aspectos fundamentais da nossa vida social (e, por conseguinte, cultural e literária). Ambas estão ligadas, evidentemente, à realidade social do nosso tempo.

Desde as jornadas de junho de 48 – durante as quais se assistiu ao esmagamento do proletariado parisiense – o problema fundamental da época em que vivemos é o combate travado entre o capitalismo e o socialismo. É evidente que também a literatura e a teoria literária devem refletir esta situação de fato. Isto não quer dizer, muito longe disso, que a realidade essencial dum período condicione de maneira

⁵ LUKÁCS, Georg. Op., cit., p. 27.

imediate e total todos os fenômenos e mesmo todos os períodos dessa época. A forma por que a tendência fundamental duma época ganha progressivamente terreno é extremamente complexa: a realidade produz, objetivamente, mediações de massa, cuja ação efetiva transforma de modo essencial o acesso do problema fundamental à escala de fenômeno. É realmente verdade que, do ponto de vista da história universal, a oposição entre o capitalismo e o socialismo continua a ser o problema essencial da nossa época, considerada em bloco. Mas é muitas vezes um erro pretender explicar diretamente, a partir desta oposição de base, fenômenos e tendências peculiares a durações limitadas (ou mesmo períodos inteiros), no interior da época considerada como um todo.⁶

Esse modo de colocar o problema dessas duas atitudes críticas e estéticas nos apresenta, aqui, a possibilidade de tratar do problema como é encarado o realismo – entendendo as polêmicas (e falsas-polêmicas) referentes a ele – da maneira mais clara possível. Para isso procuramos nos opor a todo e qualquer simplismo ou mecanicismo argumentativo. É necessário combater, portanto, essas duas atitudes teóricas e críticas, a de um “liberalismo de vanguarda”, tendência claramente revisionista e que se tem manifestado, enquanto tendência em moda, de um modo cada vez mais “definitivo”; por outro lado, o dogmatismo mecanicista, que nega qualquer problema de caráter metodológico nas orientações estética do “realismo socialista” soviético, isto é, do assim chamado “romantismo revolucionário”.

I.

Neste ensaio procuramos investigar a capacidade estética exercida pelo primeiro dos dois grandes romances históricos escritos por Mikhail Sholokhov, da literatura realista russa. Trata-se do romance *O Don silencioso* que, em certo sentido, se insere dentro do processo histórico russo, tal como fez a tradição literária realista desde Pushkin e Gogol. É romance que se liga a uma condição histórica particular, a russa, quer dizer, a um país que, embora tenha produzido *Almas mortas*, *Crime e castigo*, *Guerra e paz* e *A morte de Ivan Iliitch*, pertencia à periferia do capitalismo europeu. Se Sholokhov pertence já à Rússia revolucionária, esta procurava ainda se desvencilhar, com dificuldade, dos antigos laços feudais, logo, nem mesmo estava em condições de simplesmente ignorar a etapa capitalista que vinha se instaurando, definitivamente, desde a segunda metade do século XIX.

⁶ Ibid., pp. 27/28.

O realismo socialista russo será entendido, aqui, como parte do rico e contraditório processo histórico e literário russo, socialista em sua perspectiva muito antes das revoluções de 1905 e de 1917. O escritor Sholokhov se insere nessa tradição quando a perspectiva socialista não era mais apenas uma utopia, quer dizer, quando ela já se colocava no horizonte concreto da conquista revolucionária; em *O Don silencioso*, o que o leitor conhece é o conflito armado, sangrento, fratricida em que se vê envolvido um povo e uma classe social que fez a opção de abandonar o front da primeira grande guerra mundial, quando fica sabendo que não conta mais com o praticamente inexistente apoio do Czar, para aderir a um ou outro dos lados em luta na batalha que agora se trava pelo controle do Estado. “Vermelhos” e “brancos” se apresentam aos camponeses cossacos como representantes autênticos de seus interesses. Aos camponeses cabe a difícil tarefa de escolher o lado do qual devem lutar, escolha que acarretará conseqüências no primeiro momento imprevisíveis.

A história narrada neste romance por Sholokhov trata de acontecimentos que se iniciam antes e vão para além do grande levante de outubro de 1917; e se ambienta à margem do epicentro da tomada do poder pela vanguarda operária. É a partir da pequena aldeia cossaca que os acontecimentos e conflitos da revolução e da guerra civil são narrados. Analisamos aqui a estrutura narrativa inerente a esse *romance histórico* russo que, neste caso, toma como mote o papel e o destino trágico dos habitantes de uma aldeia cossaca dentro da história universal russa; procuramos compreender o sentido específico dos nexos entre forma estética e o conteúdo social. O romance representa, portanto, conteúdos históricos e destinos humanos universais e singulares.

Mas sempre nos deparamos com um questionamento básico quando apresentamos o objeto desta pesquisa. Trata-se de saber por que dirigimos a nossa atenção para a literatura russa, por que nos interessa investigar uma cultura que se erige sobre as problemáticas históricas e geopolíticas de uma sociedade tão específica, tão diversa da nossa, aparentemente sem qualquer ligação com as questões da nossa realidade. E por que destinamos os nossos esforços aqui em interpretar, por via da literatura russa, o momento histórico concreto do processo revolucionário russo, momento – para alguns, decisivo – dentro da construção do futuro socialista? Uma resposta direta a essas questões seria praticamente impossível. Faremos um esforço, portanto, para tratar do

problema de modo mais abrangente; pretendemos relacionar as questões que ligam as diversas determinações culturais, que ligam os problemas de países tão distintos aos problemas centrais do capitalismo ocidental, dos problemas inerentes ao desenvolvimento do capitalismo europeu e do sistema econômico que desdobra direta ou indiretamente a partir de suas necessidades históricas objetivas. Mas tratemos também das questões particulares do país e de sua cultura que se nos apresenta aqui como objeto.

Os acontecimentos (e as literaturas) que giram em torno das revoluções russas de 1905 e 1917 nos parecem paradigmáticos para uma espécie de retomada das experiências, em outro nível, das jornadas proletárias de 1848 no ocidente, analisadas por Marx como tanta atenção e expectativa. Algo no mínimo curioso é o interesse de Marx, já no final de sua vida, pela literatura russa, que se apresentava com todo o vigor de uma literatura verdadeiramente realista, algo que dificilmente se viria na segunda metade do século XIX. Sabe-se também que Marx chegou a conclusões que concebia a manifestação de condições revolucionárias nos países em que o capitalismo se encontrava mais desenvolvido. Mas, o que ele constatou nestes países foi uma consolidação de um período de decadência cada vez maior dos valores heróicos da burguesia e a ascensão de uma era de ideologias reacionárias e apologéticas.

Por outro lado, Marx notou que surgia uma literatura esteticamente poderosa num país da periferia da Europa, a Rússia, uma literatura capaz de ainda plasmar os destinos humanos em movimento e em perspectiva, uma literatura que buscava compreender as tendências sociais em curso na Rússia como parte do inteiro processo do desenvolvimento capitalista europeu. Ou seja, a condição social e ideológica russa era concebida aliada e em relação vital com o sistema econômico e político mundial. Isto foi mais ou menos o que Goethe percebeu na relação profundamente dialética entre a idéia de sistema literário e de sistema mundo, o que o levou a cunhar o termo *Weltliteratur*.

O nosso interesse pela literatura russa, por esse vigoroso realismo literário, portanto, se dá na medida em que se trata aqui de uma literatura que representa algo paradigmático para a literatura universal, uma literatura que está em condições de encerrar a idéia da *perspectiva*, como fator catalisador do processo social e, assim sendo, a idéia de *progresso* como tendência necessária à humanidade. Lukács se refere a essa literatura de perspectiva

socialista como uma real alternativa à forma do esteticismo vanguardista, como o caminho legítimo da criação de uma literatura realista que seja crítica, como precisa ser uma literatura em um mundo em que o socialismo é ainda apenas uma possibilidade e uma necessidade. Uma literatura que seja realista, simultaneamente crítica e socialista, na medida que me deve, para ser esteticamente eficaz, realizar a crítica da sociedade que representa; mas que deve ser também aquele realismo autêntico na medida em que representa o mundo humano em movimento, em que representa a possibilidade de progresso e de superação do passado que insiste em se fazer presente; enfim, um realismo que conserva uma perspectiva, a da auto-consciência do desenvolvimento da humanidade. Lukács irá se referir em vários momentos de sua obra a essa tendência artística realista, crítica e socialista, para se converter de fato em alternativa à arte da sociedade burguesa decadente:

Na segunda metade do século XIX, de um modo simultaneamente amplo e profundo, só a literatura russa foi capaz de conservar, nela mesma, a perspectiva da superação histórica, quer dizer, que aponta para a necessidade e a possibilidade da construção da verdadeira história dos homens, de assimilar a idéia de progresso enquanto tendência inerente ao ser social. A literatura russa foi, nesse período, capaz de superar os efeitos que ameaçavam a literatura na Europa ocidental, efeitos desencadeadas pela decadência ideológica burguesa, sobretudo após as jornadas de junho de 1848, quando o proletariado, de classe aliada à burguesia, se transformou, definitivamente, em classe para si. A literatura realista nesses países se vê profundamente hostilizada pelas novas circunstâncias sociais do capitalismo monopolista. Surge então, num outro horizonte, uma literatura nova, de grande potência estética, de vigor humanista não mais visto no ocidente após Balzac, Stendhal e Dickens. Este vigor realista, o leitor europeu irá encontrar agora, renascido, em Pushkin, Gogol, Dostoiévski e Tolstoi. Gorki, Sholokhov, Fadeiev, Makarrenko, Solschenitzin, entre outros, são herdeiros mais ou menos diretos da geração do realismo crítico anterior.

O romance *O Don silencioso*, de Mikhail Sholokhov é equiparado, mesmo por boa parte da crítica burguesa, a *Guerra e paz*, de Leon Tolstoi. Ambos são romances históricos, embora pertencentes a dois momentos diversos da história russa. Por se ligarem a momentos históricos e condições econômicas e políticas particulares, trazem em sua estrutura narrativa e forma estética

traços igualmente particulares. Mas é também verdade que essas duas monumentais obras da literatura russa (e universal) retratam momentos históricos muito próximos, obras que – do ponto de vista da perspectiva criada pela primeira – aproximam-se a ponto de se tocarem, pois representam dois longos períodos que se ligam concretamente a um período histórico específico, período que encerra uma espécie de ponto de inflexão entre os dois processos históricos maiores do desenvolvimento russo e mundial. O desenvolvimento capitalista russo, ainda em processo de ruptura com as relações sociais feudais ali vigentes, e que procura a sua consolidação, é interrompido pela força dos processos sociais e revolucionários em curso: em 1905, a revolução dezembrista, em 1917, a revolução de outubro. Nesse sentido, os dois romances, o de Tolstoi e o de Sholkhov, apresentam dois períodos do desenvolvimento russo: um que se encerra, e outro, que se abre, que revela ao povo russo um novo caminho concreto possível.

Na medida em que o romance de Sholokhov representa uma experiência russa muito concreta, o seu espectro de abrangência precisa ser aqui apontado. A narrativa retrata um painel histórico de 8 anos, que se inicia imediatamente antes da 1. Guerra mundial (em torno de 1913), numa aldeia cossaca à beira do rio Don, ao sul da Rússia czarista, e termina em 1921, com o fim da Guerra civil deflagrada com a Revolução de Outubro, em 1917. Trata-se, portanto, de um romance da revolução, ou melhor, do inteiro processo revolucionário em curso, desde a eclosão das suas causas mais diretas até o desfecho da guerra civil revolucionária, com a conquista de uma relativa hegemonia das forças revolucionárias bolcheviques.

É, assim, como já apontamos acima, um romance que capta, em sua forma própria, um *ponto de inflexão* da história, ponto que se situa entre dois períodos bem distintos. Entre um período que se encontra em aguda crise econômica, de decadência e estagnação da vida social, e um período novo, que se abre com a perspectiva e possibilidade da superação socialista, mas que ainda carrega em seu seio, em sua cultura, majoritariamente a forma de pensar e agir, os preconceitos etc. do velho mundo. Essa é talvez a maior riqueza desse romance desse autêntico realismo socialista: a sua capacidade crítica. Capacidade de tecer as críticas necessárias aos valores decadentes do velho mundo; capacidade de estabelecer um olhar autocrítico sobre as contradições do próprio homem russo, do homem comum, de homens como os cossacos que representam tipicamente os imensos contingentes da população crítica ao

governo operário bolchevique, população hesitante durante o largo período da guerra civil revolucionária.

É esse traço realista, crítico, que dá força de verossimilhança ao romance, que o distingue dos romances didáticos ou panfletários do período soviético. A arte didática, que seria amplamente estimulada pela política cultural de Zhdanov, apresentava narrativas em cujos desfechos os heróis sempre eram vitoriosos, logo, se convertiam em exemplo para a conduta revolucionária, modelo para o militante idealizado. A verossimilhança realista difere daquilo que Lukács passou a chamar também, abertamente, de “romantismo revolucionário” (em oposição ao conceito “realismo socialista”, e em defesa deste conceito). Ela apresenta os conflitos e contradições internas de homens reais, historicamente determinados. A forma literária e o conteúdo social tornam-se, assim, partes realmente indissociáveis, organicamente ligadas, da mesma maneira que o universal e o singular coexistem em determinado momento particular e decisivo da história. A história russa e a história universal, entendendo-se Rússia e Europa ocidental como partes de um sistema vivo, unitário e contraditório (o *sistema-mundo*) vive, neste período, uma crise particular e que está em busca de sua superação revolucionária. Nas situações mais típicas dessa etapa histórica realizam-se personagens típicas com atitudes típicas, sempre representando situações históricas e regiões geográficas concretas. No particular artístico deste romance, portanto, o universal e o singular são simultâneos e complementares.

É necessário refletir um pouco ainda sobre a razão de este romance escolher justamente uma determinada condição particular da sociedade russa, a dos **cossacos**. O projeto deste romance histórico é narrar os episódios que giram em torno da Revolução de 1917. Aliás, romances que retratam a vida dos cossacos não são uma novidade na literatura russa. Desde Pushkin e Gogol, passando por Tolstoi e Gorki, esse povo é objeto recorrente da literatura, pois os cossacos não são representativos apenas por constituírem imenso contingente humano, que por séculos habitou vasto território ao longo da Rússia meridional, e por sua cultura mundialmente conhecida; o tema que se liga à vida dos cossacos se relaciona a um segmento social que mais tipicamente encarna a conflituosa participação do povo nos conturbados e violentos processos políticos e militares da história russa. Os cossacos participam de profundas tensões sociais e conflitos que, depois de

quatro séculos de czarismo, levariam ao fim do Império monárquico e à conquista do 1º governo proletário.

Quando nos referimos aqui a uma participação conflituosa do povo cossaco, pensamos não apenas em conflitos externos, mas nos conflitos internos que se manifestam de modo mais forte e típico no herói central do romance de Cholokhov, o personagem Grigori Melekhov. Trata-se basicamente da dúvida, da hesitação, ou seja, da difícil decisão que tiveram que tomar os cossacos: se deveriam, superando sua mera condição de guerreiros e de agricultores, lutar ao lado do Exército Vermelho ou se, para manterem suas terras e hábitos, lutariam ao lado das forças do Exército Branco, em regimentos contra-revolucionários. Foram, inicialmente, incapazes de se identificar com a nova classe em ascensão, os operários, que, assim como os camponeses, eram vistos como homens inferiores. Esse é o eixo histórico, político e humano – universal e singular – do romance. E acreditamos que este seja ainda o problema central das transformações revolucionárias da humanidade.

As populações cossacas se originaram na condição de camponeses fugitivos das terras dos senhores feudais, quando as relações de produção feudais começavam a ruir. Durante o reinado do Czar IV, Ivan o Terrível, no século XVI, estes camponeses migraram e ocuparam as terras ao sul do Império, desde a Ucrânia até a Sibéria, passando pelas regiões do Donets, do Don, do Cáucaso (rio Terek) – conhecido também como a região do Kuban – e dos Urais. Essa população cresceu muito durante o fim da Idade Média, devido à quantidade de camponeses fugitivos que se juntaram àqueles que ali haviam se estabelecido e se converteriam em *cossacos*. Com o tempo, os cossacos tornaram-se guardiões das terras que ocuparam e, simultaneamente, responsáveis pela salvaguarda das fronteiras ao sul do Império czarista. Na verdade, foi com essa condição que eles se estabeleceram nas terras que se tornariam suas, cedidas pelo czarismo. Em contrapartida à original proteção dada pelo Czar Ivan VI, portanto, os cossacos se tornaram destacados guerreiros de cavalaria, e ganharam tradição e fama como guardiões da fronteira russa.

Essas foram as relações estabelecidas com o Império. Desde o princípio as relações entre cossacos e moscovitas foram bastante variadas. Por vezes, envolviam-se em operações militares conjuntas, e por outras, havia grandes revoltas cossacas. Um exemplo em particular foi a dissolução da colônia de Zaporozhian,

que teve lugar nos finais do século XVIII. A **cisão** entre o povo cossaco era bastante evidente – entre os que escolheram permanecer leais à monarquia russa (que mais tarde se deslocaram para o Kuban) e aqueles que escolheram continuar a sua vida de mercenários, e se deslocaram até ao delta do Danúbio.

Quando se deu início à Revolução de Fevereiro de 1917, os cossacos partilhavam em geral de uma grande desilusão acerca da liderança czarista, o que fez com que os regimentos cossacos de São Petersburgo se juntassem aos levantes. Até então, apenas pequenas unidades estavam envolvidas na revolução.

Na terrível guerra civil que se seguiu, ainda por vários anos, à Grande Revolução de Outubro, os cossacos da região do Don, dependendo do poder coercitivo das forças contrarrevolucionárias que ocupavam suas terras, lutaram dos dois lados do conflito. Foi nesse contexto que muitos oficiais cossacos e, de modo geral, seus combatentes – altamente experientes em conflitos militares – lutaram pelo Exército Branco, e, outros tantos, pelo vermelho.

Georg Lukács, em um dos seus estudos de crítica literária dos anos 30, (“Scholokhov, ‘O Don silencioso’ – a epopéia da Guerra Civil na terra dos Cossacos.”), analisa os elementos narrativos e as implicações estéticas da construção deste romance histórico. Em termos gerais, a representação literária dos momentos históricos vividos pelos cossacos é representativa das condições históricas da totalidade do povo russo, que se vê, em meio à primeira grande guerra imperialista, diante de um impasse histórico. Lukács assim avalia a eficácia estética do romance:

A grandeza da arte de Sholokhov se revela na sua capacidade de representar, de modo simultâneo e inseparável, o universal e o particular. Seu ciclo romanesco nos dá um quadro da transformação que ocorreu na aldeia russa durante a guerra civil, um quadro geral e contraditório das correntes que então se debatiam na aldeia. Mas essa aldeia traz simultaneamente também os traços particulares de um povoado cossaco. Assim, os episódios narrados transcorrem, com poucas exceções, nesse estreito espaço geográfico. As personagens também são, com poucas exceções, figuras locais. O espírito do romance, no entanto, nunca se encontra limitado ao local. Isso se mostra não só no fato de que todos os acontecimentos que transcorrem em toda a União Soviética exercem um papel incessante na trama, mas principalmente na medida em que todos os episódios locais aparecem em função dos acontecimentos do país como um todo e, de fato, do mundo internacional. Mas a verdadeira universalidade

se dará pela determinação particular das figuras e dos destinos humanos, e isto ocorre porque o destino das mais variadas figuras é determinado pelos motivos decisivos da revolução social. O destino da aldeia cossaca é também o destino da aldeia em geral em tempos de luta entre a revolução socialista e a contra-revolução.⁷

Scholokhov, não só pelo seu talento de escritor, mas, sobretudo, por viver uma mudança histórica radical, é capaz de plasmar os personagens mais típicos nas situações mais típicas daquele momento revolucionário; enfim, por ser capaz de perceber a natureza da transformação que se operava naquele momento para o povo russo e para a humanidade. O romance pode representar, simultaneamente, em todas as determinações reais e cotidianas, as forças universais que se operam na Rússia nas condições particulares da região dos cossacos do Don. Seu ciclo romanesco nos dá um quadro da transformação profunda (uma subversão operada na vida dos homens pela revolução) que ocorre na aldeia russa durante a guerra civil. Apresenta-se ao leitor um quadro geral e contraditório das correntes políticas e sociais que então se debatiam na aldeia e em toda a região do Don.

A representação da aldeia e da região traz assim, simultaneamente, também os traços particulares de um povoado cossaco envolvido em um conflito de proporções nacionais, senão mundiais. O momento histórico que abala o mundo, a primeira grande guerra mundial, e aquele que transforma radicalmente a vida russa, o levante de Outubro e a guerra civil subsequente, se apresentam na vida cotidiana do povoado cossaco Tatarski. É o que vai distinguir o romance russo – tomamos aqui como exemplo, o realismo russo de Sholokhov – do realismo ocidental, como por exemplo, o romance francês de Balzac. Escreve Lukács:

O romance de Sholokhov é, portanto, um romance de camponeses. Do que foi dito até aqui, podemos reconhecer que esse romance se distingue de modo fundamental dos romances camponeses da sociedade burguesa. Os romances camponeses decadentes das últimas décadas, através da fetichização da natureza, transformaram a vida do campesinato numa espécie de “naturalização cômica”, exótica, num quadro pitoresco estilizado, levando fundamentalmente

⁷ LUKÁCS, György. “Sholokhov: O Don silencioso – a epopéia da guerra civil na terra dos cossacos”, p. 2. (“Scholochow: ‘Der stille Don’ Epos des Bürgerkrieges im Kosakenland”. In: *Probleme de Realismus II – Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Band 5. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1964. (tradução nossa)

a uma distorção da vida camponesa. Mesmo os realistas burgueses mais significativos, como Balzac, oferecem um quadro correspondente ao conteúdo social burguês e à sua estrutura totalmente diferente. Trata-se de um quadro da decepção, do pessimismo e da desistência. Este quadro, no entanto, não surgiu devido às inclinações pessoais dos autores; em realistas burgueses sérios e amantes da verdade, esse quadro corresponde exatamente às condições da cidade e do campo no capitalismo. Como em todos os outros campos da vida social, o socialismo trouxe também na literatura uma mudança fundamental: essa mudança se reflete no conteúdo e na forma do romance de Sholokhov.⁸

Pois o que encontramos em *O Don silencioso* não é a representação de um idílio camponês, a descrição de um mundo pacífico, estático, de uma vida sem direção. Pelo contrário, a vida amena que conhecemos no início da narrativa, embora esteja carregada por pequenas tensões sociais, menores, sempre desprovidas de sentido social, é sacudido por eventos repentinos e brutais: a Primeira Guerra e, em meio a ela, como superação dela (na medida em que esta representa a crise mais aguda do imperialismo capitalista), a Revolução de Outubro e, derivado desta, a guerra civil.

É curioso notar que a crítica burguesa procurou sempre apontar para determinado tipo de idílio, que se daria justamente no início do romance. Pelo contrário, o que verificamos é que Scholokhov nos apresente a ferocidade e incivilidade (barbarismo) da aldeia cossaca em traços radicalmente verossímeis⁹. Ainda menos idílico é o caminho que levará os personagens ao socialismo. A epopéia de Scholokhov retrata justamente como o campesinato cossaco hesita diante das alternativas que lhes são apresentadas pelas forças ascendentes da revolução e pelas forças reacionárias da contra-revolução. A população de Tatarski (e de toda a região cossaca do Don) tateia no escuro, vacila diante dos caminhos abertos, todos incertos. Lukács conclui que se trata da Odisséia de toda uma classe, de uma classe que enfrenta o caminho arriscado rumo ao socialismo.

O Don silencioso nos transmite, em detalhes impressionantes, um quadro tão monumental, abrangente e rico de uma etapa do desenvolvimento da sociedade que a literatura universal não conhece desde *Guerra e paz*. Tratando-se do romance de Sholokhov, essa comparação é um lugar comum, sobretudo – na crítica burguesa –

⁸ IBID., p. 2.

⁹ Traços que podemos conhecer também em alguns romances de Gogol e de Tolstoi, notadamente, *Os cossacos*, deste último.

pela equiparação dos retratos bucólicos da primeira parte e das passagens idílicas do romance de Tolstói.

Mas já no primeiro exame pode se verificar que, do ponto de vista artístico, Sholokhov de modo algum pode ser definido como discípulo ou imitador de Tolstói. Sholokhov descreve um mundo que, pelo seu conteúdo social e humano, se diferencia radicalmente do mundo de Tolstói. Como Sholokhov é um verdadeiro artista, ele faz surgir desse novo conteúdo uma nova forma. Sobretudo, a relação entre guerra e paz é diferente. É certo que também o mundo de Tolstói é abalado pela guerra, principalmente pela guerra nacional de 1812, mas – mesmo que a evolução da intelectualidade nobre dirigente aponte, em função dessa guerra, para a direção do dezembrismo – a estrutura econômica e social do país não é submetida a uma transformação radical. A descrição épica de Tolstói reflete essa – apenas relativa, é claro – estabilidade. Em Sholokhov, porém, a primeira guerra mundial desencadeia o Grande Outubro. Aqui então se inicia uma transformação radical, revolucionária, socialista em toda a Rússia e, dentro da Rússia, também na região dos cossacos. Agora não há mais a chance de um retorno ao “idílio” inicial. O mesmo se reflete na própria descrição do “idílio”. A dissolução que se inicia das formas tradicionais de vida, a decomposição dessas formas pelas novas forças que vão brotando pode ser observada de modo cada vez mais nítido, embora seja atribuído a essas novas forças apenas um papel episódico. (Pensemos no círculo de Stockmann.). Por outro lado, até mesmo a vida privada de Grigory é um sintoma desse processo de dissolução. Mas por enquanto tudo aqui se apresenta sufocado pela vida tradicional da aldeia. Trabalho na lavoura, casamento, amor, recrutamento, convocação para o exército, tudo isso oferece um conjunto de quadros da vida cossaca cotidiana, mobilizados poeticamente. Isso deve ter feito muitos leitores se lembrarem de Tolstói.¹⁰

No final do período da guerra civil, no desfecho da narrativa, veremos que Grigori – fato que pôde ser representado precisamente por sua condição de herói mediano – é derrotado enquanto indivíduo, isto é, em sua singularidade concreta, sendo sacrificado, digamos, pelo próprio processo histórico. Isso ocorre, certamente, contra a sua vontade e por não ter mais alternativas, uma nova chance, a chance de voltar atrás (pelo destino que as suas escolhas) e de se unir aos contingentes – entre eles, amigos de outrora, familiares etc. – que aderiram à nova tendência social em curso. Mas o fato representado ficcionalmente pelo romancista, isto é, a representação literária que leva em conta as determinações históricas mais profundas e essenciais, é de que o personagem construído pelo autor deve sacrificar a vida e o sonho de um amor

¹⁰ IBID., p. 20.

(Aksynia) em favor de uma tendência histórica universal, a da revolução vitoriosa.

Os episódios narrados transcorrem, com poucas exceções, nesse estreito espaço geográfico. Naturalmente, o espaço geográfico da obra abrange toda uma vasta faixa de terra que fica à margens do rio Don, situado ao sul da Rússia; mas há um momento no romance, por exemplo, em que o leitor conhece o front ao acompanhar os cossacos alistados para a guerra. As personagens são, portanto, com poucas exceções, figuras locais. Entretanto, como vimos, o espírito do romance nunca se encontra limitado aos problemas locais. Isso se mostra não só no fato de que os acontecimentos que transcorrem em toda a União Soviética jogam um papel incessante na trama, mas principalmente na medida em que todos os episódios locais aparecem em função dos acontecimentos do País e do mundo. Mas a verdadeira universalidade se dará pela determinação dos destinos humanos particulares, e isto ocorre porque o destino das mais variadas figuras da narrativa é determinado pelos motivos decisivos da revolução social. O destino da aldeia cossaca do romance é também o destino da aldeia em geral em tempos de luta entre a revolução socialista e a contra-revolução.

Visto do ponto de vista dessa Odisséia (a do caminho para o socialismo), cabe à aldeia cossaca um papel particular. Na aldeia retratada por Scholokhov vivem muitos camponeses médios e relativamente muitos fazendeiros (Kulaks), que exercem enorme influência e poder. Essa influência é ainda mais forte pelo modo muito específico da existência cossaca durante o czarismo, pelo papel privilegiado que os cossacos exerciam enquanto milícia formada e educada para a repressão dos movimentos revolucionários, papel que lhes era atribuída ao lado da salvaguarda militar das fronteiras do Império. É claro que essa situação vai se encontrar, até certo ponto, minada já antes da Primeira Guerra mundial, e as tendências libertárias serão fortalecidas pela guerra, tanto nas frentes de combate, como também na própria aldeia. Surge, assim, por via do realce cada vez mais enérgico do elemento comum aos camponeses, a forma particular do revolucionário e do contra-revolucionário da aldeia cossaca. É sobre tal base que o romance de Scholokhov se converte na epopéia da aldeia russa nos tempos da guerra civil: ele se converte em epopéia da aldeia que primeiro entra em descaminhos, mas que, no final, acaba encontrando o caminho para casa.

Esta também é a razão pela qual ainda não nos é apresentado neste livro o caráter positivo da revolução socialista. (Isto será feito por Scholokhov mais tarde em seu romance “Terras desbravadas”.) A odisséia dos cossacos só pode ter um desfecho: ou seja, que a aldeia se reconcilia com a vitória definitiva do socialismo. Em partes, a aldeia apenas se resigna; às vezes ela se conforma “rangendo os dentes”; de qualquer modo ela reconhece a falta de perspectiva de um caminho cossaco em particular. Assim, a epopéia cossaca da guerra civil ainda não é uma representação da revolução socialista; ela é “apenas” a epopéia da vitória da Ditadura do Proletariado sobre o individualismo camponês dos cossacos, sobre a anarquia, sobre as tradições do czarismo etc.

Desse ponto de vista, o *Don silencioso* já foi um romance histórico desde o tempo de seu nascimento. Hoje ele se afirma ainda mais como tal. Mas isso pode ser afirmado só na medida em que – e isso diz respeito a todos os outros verdadeiros romances históricos – na medida em que a linha divisória entre o elemento histórico e o romance que representa o presente se encontre apagada. O verdadeiro romance histórico tem valor na medida em que retrata a pré-história do presente, porque ele – pela representação das lutas sociais do passado – mostra o caminho que, passando pelo presente, leva ao futuro, sem, do presente, projetar qualquer coisa de retorno ao passado; sem modernizar o passado. Se isso for válido para todos os verdadeiros romances históricos, tanto mais isso terá validade para aqueles romances que retratam a imediata pré-história do presente, um passado, portanto, cujos personagens ainda estão vivos e que ainda atuam na revolução (transformação) (*Umwälzung*) do presente. Em tais obras é terrivelmente difícil estabelecer uma linha divisória entre romances históricos e não-históricos; pois aqui o elemento histórico não é nada mais do que a representação generosa e totalizadora da revolução/transformação social.

Nesse sentido Scholokhov retrata a pré-história do socialismo na aldeia cossaca, isto é, a pedra fundamental do socialismo. Daí advém a grande atualidade desse romance: exatamente por sua peculiaridade, pela reprodução verossímil da particular vida cossaca, ele dá um quadro monumental das dificuldades que o campesinato encontra pari passo no caminho que leva ao socialismo. Essa unidade entre o universal e o particular empresta à obra de Scholokhov sua poesia e sua verdade.

A unidade universal e particular é plasmada em toda a complexidade e profundidade na pessoa do herói mediano, Grigori Melekhov. Nele se reúnem os traços mais comuns aos camponeses e aos cossacos; nele se reúnem os traços que o elevam da média cotidiana dos homens da aldeia. É isso o que irá traçar o destino do herói, Grigori, que apresenta, assim, um característico caráter titubeante.

O caráter titubeante, dilacerado do herói é percebido inicialmente na relação de Grigori com Aksinia. Ele encarna o trágico dilaceramento entre a sua individualidade e a tipicidade da aldeia, seu valores, ideologia e preconceitos. O amor dos dois está tão bem destinado ao fracasso como o amor entre Ana Karenina e Wronsky. No final da narrativa, do beco sem saída em que ele se perde, Grigori é um homem alquebrado. Mas nesse desfecho revela-se algo fundante e estruturante para este tipo de realismo: a derrocada política, social e humana do herói faz com que cesse o seu papel como representante de sua classe. Mas a experiência humana, embora fracassada, conferiu a ele e, no limite, ao leitor, uma vivência tão rica do mundo das contradições históricas em que o homem se vê e se verá envolvido, que o fracasso está longe de ser absoluto. Pelo contrário, o fracasso individual, vivido de um modo tão sofrido e dilacerado, revela ao leitor um ensinamento central à vida auto-construída: o valor da luta humana por sua emancipação social.

A perspectiva socialista não se apresenta dentro da moldura do romance, ela está fora, implícita, compondo um ponto imaginário, espécie de ponto de fuga, na direção da qual a sociedade tende ou precisa caminhar ou para a qual se vê impelida. O fim trágico, determinado desde o início pelo conflito interno vivido pelo personagem, é prova das dificuldades culturais, sociais, políticas e humanas que decorrem do enfrentamento da vida burguesa, individualista, e do caminho tortuoso, conflituoso, da transição socialista.

Como procuramos demonstrar aqui anteriormente, Sholokhov, além de se ligar à tradição interna de escritores russos, que buscavam uma forma de representação própria, capaz de figurar o avanço do processo social capitalista em outras e novas circunstâncias, irá se ligar também, implicitamente, à tradição literária clássica, ao grande realismo do passado. E, por outro, como é mais comum dele nos lembrarmos, ele se liga ao realismo revolucionário, à tradição realista russa que, como uma tendência social em curso, se liga definitivamente ao realismo socialista, ou

melhor, ao realismo de perspectiva socialista. Se é herdeiro direto e indireto dos grandes realistas russos e do ocidente, Sholokhov cria também uma nova forma de expressão artística e literária, uma forma capaz de plasmar o novo conteúdo social em curso, em radical execução; apresenta a história viva, pulsando, *em movimento*. A obra de Sholokhov constitui, assim, entendida como parte integrante da tradição realista russa, uma espécie de elo, de fundamental importância, para o ulterior desenvolvimento da literatura russa, socialista e crítica, em sua pátria e fora dela. Torna-se ela, por extensão, referência artística e política para o movimento do progresso histórico humano.

BIBLIOGRAFIA:

COUTINHO, Carlos Nelson. “Introdução”. In: Lukács, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada editora de Brasília, 1968.

LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada editora de Brasília, 1969.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão popular, 2010.

_____. “Sholokhov: O Don silencioso – a epopéia da guerra civil na terra dos cossacos”, p. 2. (“Scholochow: ‘Der stille Don’ Epos des Bürgerkrieges im Kosakenland”). In: *Probleme de Realismus II – Der russische Realismus in der Weltliteratur*. Band 5. Neuwied und Berlin: Luchterhand, 1964.

SHOLOKHOV, Mikhail. O Don silencioso. 4 volumes. São Paulo: dois amigos, 1965.

UNA LECTURA EN PROGRESO: LA CRÍTICA LITERARIA Y EL LENGUAJE ESTÉTICO EN LA LECTURA LUKÁCSIANA DE DOSTOIEVSKI.

Martín Salinas (UBA)

1. Apocalipsis y utopía: sistema y ensayo

La incidencia de la obra de Dostoievski en la teoría y crítica literarias de György Lukács puede leerse como una manifestación de los diversos recorridos por medio de los cuales el crítico húngaro ha intentado identificar la peculiaridad de lo estético, parámetro central de su estética sistemática. La búsqueda de la particularidad del lenguaje estético supone una delimitación de las distintas esferas formales de representación (e intervención) de la realidad que interactúan en el núcleo de la obra de arte. Pues si el objeto de los principios filosóficos, que condicionan el carácter desantropomorfizador del reflejo científico, es la estructura del mundo objetivo (cf. Lukács, 1966: 1/210ss.), mientras que los postulados políticos, propios de la representación antropomórfica de la ética, poseen como objeto al mismo sujeto (cf. Lukács, 1966: 4/264ss.), el reflejo estético expresa tanto una superación de ambos extremos, como una suspensión del desarrollo de la interrelación de cada esfera: en la obra de arte se representaría la realidad concreta, pero en permanente relación con la subjetividad humana (cf. Lukács, 1966: 4/496). Esta delimitación del lenguaje estético, que Lukács desarrolla en su tardío sistema estético, ya había sido insinuada en sus tempranas *Philosophie der Kunst* (Filosofía del arte, 1912-14), y *Heidelberger Ästhetik* (Estética de Heidelberg, 1916-18), que solo serían publicadas en 1974.

La reconfiguración del orden tradicional que se produce con el estallido de la Primera Guerra Mundial no solo supone la interrupción del intento por elaborar un sistema estético (a través del cual se represente la comprensión de una totalidad), también condiciona la adopción, por parte de Lukács, del ensayo como forma crítica adecuada para el análisis de la literatura moderna,¹ en la que la obra de Dostoievski cumple una función cardinal.² A tal punto, su *Teoría de la novela* (1914-1915, pub. como libro en 1920) serviría de introducción a un análisis formal de la obra de Dostoievski, tal como se anuncia al final del análisis que anuncia tanto el fin de la novela burguesa como el renacimiento de una nueva épica.³ En la obra de Dostoievski creía encontrar la evidencia literaria de una renovación de las formas narrativas, en las que se anunciaba un nuevo orden cultural comunitario, una utopía que se contraponía al inminente colapso de la civilización europea, representada por las vertientes del idealismo abstracto (*Don Quijote*) y del romanticismo de la desilusión (*La educación sentimental*) de la novela burguesa. En este marco, los puntos culminantes del desarrollo de la novela burguesa que Lukács identifica con la novela de formación *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, de Goethe y en las novelas de Tolstoi sugiere el límite que subyace a *Teoría de la novela*. La utópica reconciliación del héroe problemático con la “concreta realidad social”, que Goethe configura en su *Bildungsroman*, no puede sino apelar a motivos propios de lo maravilloso, con lo que el realismo de la forma novela debía ceder ante “la época que se trataba de configurar” (Lukács, 1985: 409). La utopía final de *Wilhelm Meister* expresa el fracaso de la forma novela en la medida en que “no es posible elevar por la fuerza la realidad hasta ese nivel de sentido” (ibíd.: 410). Los límites del desarrollo europeo que Lukács advierte en

1 “El momento que determinó su génesis fue el estallido de la guerra de 1914, el efecto que había producido en la intelectualidad de izquierda la aceptación de la guerra por la socialdemocracia” (Lukács, 1985: 281).

2 “Con la eclosión de la Primera Guerra Mundial, Lukács se vio obligado a interrumpir los trabajos de su estética sistemática [...] en su lugar, comienza el esbozo de un análisis formal polifacético de las novelas de Dostoievski” (Machado, 2004: 59s.).

3 “Sólo el análisis formal de sus obras permitirá saber si Dostoievski es ya el Homero o el Dante de ese mundo nuevo, o se limita a suministrar los cantos que poetas posteriores tejerán, junto con los de otros precursores, en una gran unidad: si es un comienzo o ya una plenitud” (Lukács, 1985: 420).

Goethe encuentran su posta en la literatura rusa, donde, en función de “[...] la mayor proximidad a las condiciones orgánicas naturales y primitivas” (ibíd.: 412), Lukács reconoce una alternativa al mundo convencional de la civilización occidental. La perspectiva que conduce a Dostoievski es la que representa la obra de Tolstoi. La aspiración formal de Tolstoi, punto final del romanticismo europeo, parece trascender la novela de la desilusión, en la medida en que “apunta a una vida fundada en la comunidad de hombres de igual sensibilidad [...]” (ibíd.: 413). Sin embargo, como esbozo de la futura epopeya, no pasa de una aspiración que solo alcanza su plenitud en la configuración de “los grandes instantes de la muerte”, los cuales, si bien se oponen al convencionalismo de la vida social, también contrastan con la esencial, pero indiferenciada naturaleza. Tanto en Goethe como en Tolstoi, Lukács reconoce el intento fallido por configurar en términos estéticos y sobre una relación ideal entre el mundo de las formas y la vida: “[...] la épica grande es una forma ligada a la empiria del momento histórico, y todo intento de configurar lo utópico como existente termina con la mera destrucción de la forma y sin crear realidad alguna” (ibíd.: 419). Las notas y esbozos del proyectado estudio, publicados en 1985, ofrecen un esquema fragmentario del análisis de las obras de Dostoievski que Lukács no llegó a escribir, pero que permiten establecer el papel que juega la ética en los parámetros a partir de los cuales el autor de *Crimen y castigo* se distingue de sus predecesores. A diferencia de los novelistas de la civilización burguesa, en Dostoievski no se percibe la nostalgia sentimental (Schiller) ante una naturaleza alienada; por ello Lukács advierte que Dostoievski parte allí donde los otros concluyen (“la segunda ética como estructura a priori de la épica” (Lukács, 1992: 49)). Sus obras parten de una sociedad que, en cuanto segunda naturaleza, es tomada como un *factum brutum* desde el cual emerge una segunda ética, fundada en la realidad anímica, que se contrapone a la ética formal de las instituciones (“Segunda ética como realidad: en Dostoievski como vida (vida viviente). En Tolstoi como sentimiento” (Lukács, 2000: 68)). De este modo, la “bondad” que caracteriza los héroes de Dostoievski desarticula la forma tradicional de la novela burguesa, en las que las figuras problemáticas eran juzgadas de acuerdo a los parámetros formales de la ética primera: como se observa en la relación entre el Raskolnikov y Sonia, en la compasión de Myszkin, en la comprensión inmediata de Alioscha, los poseídos por la “bondad” de Dostoievski trascienden las barreras del mundo convencional burgués, lo que les permite sustraerse, en el marco de la realidad

ánimica, al juicio abstracto de la ley formal. Esta cualidad ética de los personajes es la que exige el carácter polifónico que define a las obras de Dostoevski. Y, por cuanto la polifonía supone a una vinculación comunitaria, y no meramente formal, los personajes de la bondad se encuentran vinculados al carácter demoníaco que subyace a los personajes ateos con los que comulga Dostoevski (“Siempre son los ateos –Stavroguin, Iván– los intérpretes de las visiones de Dostoevski” (ibid.: 127)). La constelación que así se configura es la que condiciona el componente ético anímico que, frente al espíritu objetivo, jehovaico, de las instituciones burguesas, no puede realizarse sin culpa: “no se puede llegar a actuar sin pecado (pero también no actuar es actuar = pecado” (ibid.: 124). El análisis formal de la obra de Dostoevski, que daría lugar a la utopía, también se ve interrumpido, esta vez, por la Revolución Rusa. La correspondencia que se puede encontrar entre el carácter transitorio del ateísmo de la rebelión que Lukács advierte en las figuras de Dostoevski (cf. Vedda, 2006a: 115) y la proyectada continuación de *Los hermanos Karamazov*, en la que Alioscha se convertiría en un terrorista revolucionario, acentúa el carácter utópico ante el que el análisis de Lukács se detiene. Una de las anotaciones sugiere el nuevo camino que Lukács habría de emprender en la lucha contra el espíritu jehovaico de las instituciones burguesas “La posibilidad del conocimiento de la verdadera estructura del espíritu objetivo debe lograrse histórico-filosóficamente; aquí está el significado de Marx” (Lukács, 2000: 93).

1.1 La crítica literaria del período “no estético” de Lukács

Con el ingreso de Lukács a la arena política (1919), y con el consecuente incremento del voluntarismo propio de una ética comunitaria, que se evidencia en su primera publicación marxista, *Táctica y ética*, la crítica literaria de Lukács se ve contaminada por la presencia de factores ajenos a la peculiaridad de lo estético. La publicación del escrito inédito “La confesión de Stavroguin” (capítulo sustraído a la edición definitiva de *Los demonios*) le permite a Lukács enunciar, como criterio de evaluación, principios políticos. En efecto, el interés de Lukács por la publicación del texto inédito de Dostoevski radica en la “creciente influencia sobre la vida intelectual de Europa” (LUKÁCS, 1978a: 71).

Si en el marco del “Proyecto Dostoievski” la predisposición de la segunda ética supone la imposibilidad, para el individuo, de sustraerse a la culpa del mundo, en la figura de Stavroguin que emerge del texto inédito, Lukács reconoce al representante de una intelectualidad que, aun cuando se carga de culpa, resulta incapaz de aplicar sus facultades intelectuales sobre la realidad rusa.⁴ La conversión de los problemas políticos y sociales en problemas de orden espiritual, que Lukács advierte en la “La confesión de Stavroguin”, es la clave para la distinción que Lukács realiza entre el Dostoievski escritor y el panfletario.⁵ Sin embargo, el intento por dar con el lenguaje estético se encuentra atravesado por criterios políticos. La permeabilidad de los criterios estéticos que Lukács expone en su análisis justifica la denominación de esta etapa de su crítica literaria como un período “no estético”: “[s]us criterios políticos estaban bien delimitados, no sus evaluaciones estéticas” (Sziklai, 1992: 131). En la crítica de 1923 a las “Novelas cortas de Dostoievski” (1923), Lukács enuncia la pregunta acerca del posible carácter reaccionario del autor de *Los demonios*. Si en su proyecto premarxista Lukács reconocía en Dostoievski al primer poeta ingenuo luego de siglos de arte sentimental (en la medida en que la sociedad representa una realidad detrás de la cual no es posible reconocer una naturaleza que impulse la nostalgia), en el marco de la construcción concreta del socialismo, el criterio de evaluación se modifica; la falta de conciencia que expresa el protagonista de *Una historia desagradable*, Pralinski, ante los fundamentos sociales de la opresión social, ahora resulta expresión de la desesperación individualista ante una realidad incognoscible. Sin embargo, Lukács sostiene que no se puede tildar a Dostoievski de reaccionario, ya que “sus personajes piensan y sienten a pesar de la realidad social dada, ya no en función de ella misma, sino en función de una sociedad futura en la que sueñan [...]” (Lukács,

⁴ “La confesión de Stavroguin”, extraída de la novela *Los demonios*, que Dostoievski ha escrito de una manera casi panfletaria contra los primeros movimientos revolucionarios de Rusia” (Lukács, 1978a: 71).

⁵ “De modo que Dostoievski debe necesariamente fracasar en su combate desesperado por convertir el elemento social de la existencia humana en un elemento puramente psíquico. Pero su fracaso se transforma en una abrumadora victoria literaria. En efecto, jamás han sido tan profundamente analizadas las raíces sociales del carácter trágico de ciertos tipos humanos, descubiertas y puestas en evidencia hasta en sus manifestaciones psíquicas más puras, que en Dostoievski” (ibid.: 75).

1978b: 109). Con todo, el criterio estético, desde la perspectiva de Lukács, no puede fundarse en la perspectiva utópica que la obra presente, ya que los problemas que Dostoievski plantea en términos literarios solo pueden ser resueltos en el plano de la praxis política revolucionaria.

El artículo publicado en 1931 en la revista *Moskauer Rundschau*, “Sobre el legado de Dostoievski” representa el punto culminante del período “no estético” Lukács. La polémica que Lukács promueve apunta a desarticular una lectura que, amparada en la esfera estética, promueve una interpretación ideológica del legado de Dostoievski. La insistencia con que Lukács alude a la influencia de Dostoievski sobre la intelectualidad europea no apunta tanto a la calidad de los materiales publicados del autor ruso como a su uso (Lukács, 1990: 241). La reflexión acerca de la influencia que una obra ejerce sobre el receptor reintroduce el componente ético que toda obra contempla. La confrontación que Lukács establece con Mehring en torno a la posibilidad de realizar una crítica literaria de textos que no fueron publicados por el autor, en este sentido, se enmarca en una disputa en torno al legado de Dostoievski, y bajo la consigna de la lucha antifascista.⁶

Si la constelación que conforman los personajes de la bondad y los demoníacos le permitía a Lukács identificar la posibilidad de una comunidad fundada en la segunda ética, el proceso creativo que revela la publicación de los materiales inéditos de Dostoievski expone el modo en que los mismos personajes (Raskolnikov, Myschkin, Stavriguin) son transformados de “héroes ejemplares” en “villanos”, y viceversa. La respuesta que Lukács encuentra para esta aparente contradicción en la conformación literaria la encuentra fuera del terreno eterno que las clases medias identifican con el arte:

Resulta que la contradicción en la que Dostoievski se devanea desamparado no es otra que la contradicción del desarrollo capitalista (con la incipiente fermentación revolucionaria de las clases explotadas) en la cabeza de un desclasado intelectual pequeñoburgués, que fluctúa entre la oposición romántica contra el capitalismo y la aceptación de la ‘civilización’, entre la fascinación por la revolución y el odio impotente y furioso contra ella (Lukács, 1990: 243).

⁶ En su carta a Lifschitz, de 1932, Lukács expresa sus dudas respecto de su trabajo: “He estado y estoy terriblemente ocupado con cuestiones del día [...] Todo lo que hago en este período es dudoso” (cit. en Vedda, 2006b: 186)

La empatía que Lukács, en la década de 1910, compartía con los personajes en los que se manifestaba una “realidad anímica” opuesta al espíritu objetivo de las instituciones burguesas cede terreno ante el compromiso intelectual con la construcción del “socialismo en un solo país” (Lukács, 1989: 108s). Bajo la influencia de la teoría del “socialfascismo”, que desarrolla en su ensayo “Gran hotel ‘abismo’”, Lukács establece una relación directa entre “la ideología pesimista de la desesperación” propia del anticapitalismo romántico (Lukács, 2007: 34) y el ascenso del fascismo en Alemania. El correlato literario de este cambio de perspectiva se expresa la revaloración comparativa de las obras de Tolstoi y Dostoievski: mientras las inconsistencias de la obra de Tolstoi ahora sugieren la deformación ideológica del núcleo poético de sus novelas, en Dostoievski Lukács advierte que “la protesta completamente reaccionaria es también el principio motor de su poesía”, por lo que su legado literario se encuentra atado a la decadencia de la reaccionaria (LUKÁCS, 1990: 247).

El camino al lenguaje estético

El legado de Dostoievski, sin embargo, demostró una fortaleza que contradecía los pronósticos del Lukács de la década del treinta. Ya alejado de la teoría del “socialfascismo” (en gran medida gracias al ejemplo del Frente Popular español), el ensayo “Dostoievski”, de 1943, contenido en *El realismo ruso en la literatura mundial*, da cuenta de un nuevo cambio en la lectura de Lukács. En términos literarios, la nueva orientación se encontraba condicionada por los debates en torno a los postulados del realismo socialista y a la herencia literaria burguesa.⁷ De un modo que no percibe en sus artículos del período “no estético”, pero tampoco en su proyecto juvenil, el ensayo intenta localizar lo propiamente estético a partir de una delimitación precisa entre la posición estética y el planteamiento de problemas que implica. Convencido de que la validez de las obras de arte se constituye como memoria de la humanidad, pero sin renunciar al carácter histórico propio de la conformación literaria, Lukács analiza la manera en que la posición

⁷ “Con el objetivo de rastrear el ‘eslabón perdido’ entre la cultura burguesa y la proletaria, Lukács se dedicó de forma particularmente intensa, durante su período de exilio en la Unión Soviética (entre 1933 y 1945), al estudio sistemático del pensamiento burgués más avanzado estético y filosóficamente [...]” (Vedda, 2005: 17)

estética traza puentes entre períodos pertenecientes a diversos momentos históricos. La comparación entre Werther y Raskolnikov puede leerse como una demostración del método interpretativo que alcanzaría su plenitud en el período de vejez del filósofo húngaro:

[...] en estos casos se trata de problemas poéticos y creadores, y no de problemas de pensamiento. En efecto, la verdadera misión de la poesía ha sido siempre, y es también ahora, la de formular nuevos problemas en la forma de nuevos tipos y nuevos destinos humanos. Las soluciones dadas por la obra poética misma pueden ser, desde este punto de vista, a menudo también de naturaleza contingente, más bien pueden aún turbar el verdadero problema poético (Lukács, 1965: 266).

Ya no se trata de hurgar en la obra en procura de aquellas respuestas que la vida social niega, sino de reconocer el modo en que, a través del lenguaje estético, que se distingue del lenguaje ético (predominante en su período juvenil) y del lenguaje científico (que Lukács intentó aplicar a las obras particulares hasta mediados de la década del treinta), la literatura cuestiona el desarrollo histórico. Si en Werther y en Raskolnikov Lukács reconoce personajes que exceden el marco nacional del que surgen, es porque en ellos “[...] los grandes problemas de la época revelan toda su profundidad de una manera más rápida, más vertiginosa y más universal de cómo acaecen en la mediocridad de la vida cotidiana” (ibíd.: 267). Desde esta nueva perspectiva, así como la comparación de personajes como Werther y Raskolnikov implica el reconocimiento de las afinidades que vinculan contextos diversos entre sí, como el alemán de fines del siglo XVIII y la Rusia de la segunda mitad del siglo XIX, la línea evolutiva que Lukács advierte entre Raskolnikov y Rastignac, por su parte, supone un análisis evolutivo del realismo literario, por medio del cual se conectan la Francia posrevolucionaria y la Rusia zarista (cf. ibíd., 267ss.). Esta tendencia por reconocer las relaciones que vinculan diversas tradiciones literarias se percibe en los ya no requiere de la confrontación exclusiva. Así como en Tolstoi ahora percibe la presencia del campesinado como “un factor importantísimo de la renovación democrática de Rusia” (ibíd.: 278), la validez de la obra de Dostoievski se centra en la configuración de la los humillados y ofendidos de la ciudad moderna. Pero en Dostoievski, la representación de los sectores bajos de la sociedad capitalista no se funda en el regodeo estético por la decadencia que exponen los representantes y sucesores del naturalismo (de Edmond de Goncourt, a través de Bourget, hasta el decadentismo de Huysmans), condicionados por la teoría de la herencia y el

ambiente. En Dostoievski, la representación de los desposeídos expresa la desesperación de la que no resulta ajena la rebelión, por débil que se manifieste. Así, el parcial triunfo del realismo que Lukács advierte en Dostoievski se produce en el momento en que “la posición del problema, poéticamente exacta, triunfa sobre las intenciones políticas y sobre las soluciones sociales propuestas por el autor” (Lukács, 1965: 281). La referencia al cuadro *Acis y Galatea*, de Claude de Lorrain, de la novela *El adolescente*, con que Lukács concluye su ensayo, alude a la mediación estética que requiere la plasmación de la utopía, pues solo a través de la configuración de la percepción estética se torna posible ubicar lo peculiar de lo estético como anuncio de la superación del contraste entre cultura y civilización:

La edad de oro es el genuino y armonioso contraste entre personas humanas genuinas y armoniosas. Los personajes de Dostoievski saben que esto en su tiempo no es más que un sueño. No pueden apartarse, ni aun cuando muchas de sus acciones y muchísimos sentimientos constituyen un estridente contraste con este sueño. Este sueño es el verdadero núcleo, el verdadero contenido de las utopías de Dostoievski: una condición del mundo [...] en el cual cultura y civilización no entorpecen la evolución íntima del hombre (Lukács, 1965: 283s.).

BIBLIOGRAFÍA

- Kavoulakos, Konstantinos, “Dostojewski und die Utopie der Seelenwirklichkeit”. En: —, *Ästhetizistische Kulturkritik und ethische Utopie: Georg Lukács' neukantianisches Frühwerk*. Berlín: GmbHpp, 2014. pp. 177-202.
- Lukács, György, “Dostoievski”. En: *Ensayos sobre el realismo*. Traducción de Juan José Sebreli. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1965. pp. 265-284.
- , *Significación actual del realismo crítico*. Traducción de María Teresa Toral. México: Era, 1974.
- , “La confession de Stavroguine”. En: —, *Littérature, Philosophie, Marxisme*. 1922-1923. Textos reunidos y presentados por

- Michael Löwy. Trad. de Jean-Marie Brohm y Andreas Streiff. París: PUF, 1978, pp. 70-76 [1978a].
- , “Dostoïevski: Nouvelles”. En: –, *Littérature, Philosophie, Marxisme*, pp. 107-110 [1978b].
 - , *El alma y las formas / Teoría de la novela*. Traducción de Manuel Sacristán. Barcelona: Grijalbo, 1985.
 - , *El hombre y la democracia*. Traducción de Mario Prilick y Myriam Kohen. Buenos Aires: Contrapunto, 1989.
 - , “Über den Dostojewski-Nachlass”. En: Klein, Alfred, *Georg Lukács in Berlin. Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32*. Berlín/Weimar: Aufbau, 1990, pp. 240-247.
 - , *Dostoyevski*. Edición y traducción de Javier Alcoriza y Antonio Lastra. Murcia: Biblioteca de Caracteres Literarios, 2000.
 - , “Gran Hotel ‘Abismo’”. En: Vedda, Miguel / Infranca, Antonio (comps.), *György Lukács: ética, estética y ontología*. Buenos Aires: Colihue, 2007, pp. 31-47.
- Machado, Carlos Eduardo Jordão, *As formas e a vida. Estética e ética no joven Lukács (1910-1918)*. San Pablo: Editora UNESP, 2004.
- Székely, László, *After the proletarian revolution. Georg Lukács's marxist development, 1930-1945*. Budapest: Akadémiai Kiado, 1992.
- Vedda, Miguel, “Sobre la actualidad del clasicismo alemán: la interpretación lukácsiana de Goethe”. En: – (ed.), *György Lukács y la literatura alemana*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA) / Herramienta, 2005. pp. 13-28.
- , “Comunidad y cultura en el joven Lukács. A propósito del ‘Proyecto Dostoïevski’”. En: –, *La sugestión de lo concreto. Estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla, 2006, pp. 105-118 [2006a].
 - , “Goethe: el falsificado por el fascismo y el auténtico. La presencia de Goethe en los escritos de Lukács del período berlinés”. En: *La sugestión de lo concreto*, pp. 183-194 [2006b].