



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA

LENHA APARECIDA SILVA DIÓGENES

**GYÖRGY LUKÁCS E HONORÉ DE BALZAC: UM DIÁLOGO ENTRE ESTÉTICA,
LITERATURA E FORMAÇÃO HUMANA**

FORTALEZA-CE

2019

LENHA APARECIDA SILVA DIÓGENES

**GYÖRGY LUKÁCS E HONORÉ DE BALZAC: UM DIÁLOGO ENTRE ESTÉTICA,
LITERATURA E FORMAÇÃO HUMANA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Universidade Federal do Ceará (UFC), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação Brasileira.

Orientadora: Professora PhD. Josefa Jackline Rabelo.

Coorientadora: Professora PhD. Francisca Maurilene do Carmo.

FORTALEZA-CE

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

D622g Diógenes, Lenha Aparecida Silva.

György Lukács e Honoré de Balzac : um diálogo entre estética, literatura e formação humana / Lenha Aparecida Silva Diógenes. – 2019.
221 f.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2019.

Orientação: Prof. Dr. Josefa Jackline Rabelo.

Coorientação: Prof. Dr. Francisca Maurilene do Carmo.

1. Balzac, Honore de, 1799-1850. 2. Lukács, György, 1885-1971. 3. Estética. 4. Literatura e formação humana. I. Título.

CDD 370

LENHA APARECIDA SILVA DIÓGENES

**GYÖRGY LUKÁCS E HONORÉ DE BALZAC: UM DIÁLOGO ENTRE ESTÉTICA,
LITERATURA E FORMAÇÃO HUMANA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, da Universidade Federal do Ceará (UFC), como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação Brasileira.

BANCA EXAMINADORA

Professora PhD. Josefa Jackline Rabelo (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Professora PhD. Francisca Maurilene do Carmo (Coorientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Professor Dr. Valdemarin Coelho Gomes
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Professor PhD. José Deribaldo Gomes dos Santos
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Professora PhD. Ruth Maria de Paula Gonçalves
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Esta Tese presta uma afetuosa homenagem aos meus pais: *Teresinha Diógenes Peixoto Silva* e à memória imperecível de *Francisco Luércio da Silva*. Com ela, professora alfabetizadora, aprendi a ler a palavra e o mundo.

Com ele, trabalhador rural e operário da construção civil, aprendi a conjugar força e ternura.

A eles, que me ensinaram a importância da luta, da leitura, do afeto e da possibilidade de transformação da vida, eu tributo todas as alegrias destes quatro anos de pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é o resultado de uma rica e instigante empreitada coletiva, tendo como lócus a Universidade Estadual do Ceará e a Universidade Federal do Ceará. O tempo transcorrido entre os anos de 2015 a 2019 foi de imenso aprendizado e o fechamento desse importante ciclo, com todas as suas nostalgias e alegrias, tem uma dívida particular com várias pessoas, que me subsidiaram intelectual e afetivamente. Sem o concurso de todos os meus interlocutores, amigos, professores e familiares, este trabalho jamais teria sido possível. Assim, presto minha gratidão sincera:

À professora Susana Jimenez, importante referência intelectual que, com rigor e com afeto, reconduziu o caminho da pesquisa, conferindo-me o privilégio de dar vazão às inquietações literárias presentes em minha alma.

De forma muito afetuosa, à Jackline Rabelo e Maurilene Carmo, leitoras atentas e carinhosas, que me orientaram sobre a possibilidade histórica da emancipação.

Ao professor Derivaldo Santos, pelo entusiasmo, generosidade e reflexões que me ajudaram a encontrar o caminho e alumiar minhas andanças pela estética.

À professora Cristiane Porfírio, pelo carinho, pela acolhida no grupo de pesquisa Estética marxista, história e literatura: existência e resistência do ser do trabalho, pela partilha e pelos ensinamentos que foram imprescindíveis nessa travessia.

Aos integrantes do Laboratório de Pesquisas e Estudos em Serviço Social da UECE, especialmente à professora Adinari e aos estudantes Alania, Kessya, Larissa, Priscila, Sarah, Talita, Vitória e ao menino prodígio Raimundo Filho, pelas ricas discussões sobre a obra de Balzac.

Aos professores Luís Távora, Maria das Dores, Ruth de Paula e Valdemarin Coelho, pela leitura sensível e comprometida do meu texto, que enriqueceram o percurso.

Aos camaradas que abriram as sendas para a reflexão da estética marxista, tanto na UECE, quanto na UFC e, de modo especial, a interlocução com os amigos: Adéle Araújo, Elândia Duarte, Isadora, Júlia Bastos, Marcus Flávio e Rafaela.

Aos queridos companheiros da Linha *Educação, Estética e Sociedade*, especialmente, à Ana Joza, Ana Paula, Felix, Bárbara, Daniele Kelly, Helena, Emanuel, Fátima, Felipe Alves, Felipe Guilherme, Homero, Karisse, Maicon e Rogério.

Aos funcionários da Pós-graduação: Ariadna, Geisa e Morgana, sobretudo, ao Sérgio, sempre amável e disposto a ajudar.

Aos companheiros de trabalho do Ceja José Neudson Braga, em especial aos queridos amigos Alexandre Douglas, Ana Célia, André de Menezes, Antônia, Avanúzia, Cândia, Ieracydo, Evilásio, Livia, Jani Vidal, Jacqueline, Karina, Kelma Rianni, Marisa, Maksuelma, Meiryane, Márcio Dianton, Marco Holanda, Talvanes e Rilvan, assim como aos gestores Emídio, Ivonete, Sandra Coelho, Sérgio e Verônica Santos e, de forma muito carinhosa, à Maria Valdecir, que me acolheu e me aproximou do universo filosófico. Na Secretaria da Educação Básica do Ceará, agradeço ao Simão Pedro pelo gentil atendimento.

Aos companheiros da Faculdade Cearense, especialmente aos queridos Ana Paula, Cleyton Monte, Dalu Menezes, Denilson Albano, Emerson, Carlinhos Perdigão, Klycia, Luana, Maria Elia, Mara, Márcia, Renato Ângelo, Silvana e Zoraia.

Às amigadas que resistem às distâncias e tornam o percurso mais poético: Alex, Analéia, Anna Cynara, Bernadete, Bruna Dantas, Celina, Cezar Amario, Cristiano Rio, David, Eliza, Hamilton, Ivanira, Janieire, Luzia Queiroz, Maria Cecília, Maria Cléa, Monaliza, Raquel Moraes, Thaíssa, Paulo Henrique, Pedro Rafael e Stephanie.

Ao querido Osmar, pelos diálogos filosóficos e éticos e pelo companheirismo e à querida Manu, pela partilha sensível e pela presença constante nas horas de desassossego.

A todos da minha família, especialmente ao meu irmão, à minha mãe, à minha cunhada, à minha madrinha Inez, aos meus sobrinhos Bianca e Levi e ao meu afilhado Júlio Maurício, pelo afeto de todas as horas.

À Dra. Graça Moreira, pelo acompanhamento profissional e humano, que me ajudou a reinventar o caminho, no difícil momento de partida do meu pai.

Por que existem o mal e o sofrimento humano?

Se eu conversasse com Deus

Iria lhe perguntar:

Por que é que sofremos tanto

Quando viemos pra cá?

Que dívida é essa

Que a gente tem que morrer pra pagar?

Perguntaria também

Como é que ele é feito

Que não dorme, que não come

E assim vive satisfeito.

Por que foi que ele não fez

A gente do mesmo jeito?

Por que existem uns felizes

E outros que sofrem tanto?

Nascemos do mesmo jeito,

Moramos no mesmo canto.

Quem foi temperar o choro

E acabou salgando o pranto?

Leandro Gomes de Barros (1865-1918), filho do sertão nordestino, poeta e patrono da cadeira número um da Academia de Literatura de Cordel. Seus versos, espalhados em folhetos de cordel, cantavam o cangaço, a seca e a pobreza.

RESUMO

Esta tese tem como objeto de estudo a relação entre estética, literatura e formação humana. A *comédia humana*, de Honoré de Balzac, enquanto um compêndio ilustrativo das minúcias da sociedade burguesa, examina as contradições, os conflitos e as transformações históricas vivenciadas pela classe trabalhadora, refletindo a condição material e subjetiva da existência humana. A obra, ambientada na sociedade francesa do século XIX, foi ordenada por seu criador em três partes: *Estudos de costumes*; *Estudos analíticos* e *Estudos filosóficos*. Neste trabalho, destacamos as obras relativas aos *Estudos de costumes*, que se subdividem em Cenas da vida privada; Cenas da vida provinciana; Cenas da vida parisiense; Cenas da vida política; Cenas da vida militar e Cenas da vida rural. A investigação elegeu a concepção de realismo, no campo da literatura, de György Lukács e teve como norte os pressupostos teóricos da ontologia marxiana-lukacsiana. Foram adotados os seguintes procedimentos metodológicos: revisão de literatura da obra de György Lukács, recuperando a trajetória intelectual do autor e apresentando os elementos estruturantes de sua estética. As categorias da singularidade, particularidade e universalidade foram estudadas, destacando-se seus aspectos relevantes, bem como as relações entre elas e a centralidade da particularidade para a análise autêntica das obras de arte. A estética do gênero romance foi analisada ultrapassando os limites formais e semânticos do mesmo, e suas relações histórico-filosóficas com a epopeia. Rastreamos os aspectos mais reveladores da vida e da obra de Balzac, investigando, a partir dos estudos lukacsianos, os elementos singulares na construção dos tipos humanos, da vida íntima e do mobiliário social da França de seu tempo, que dialogam com a universalidade do gênero humano. O estudo revelou que a estética lukacsiana se põe contra as tendências desumanizadoras, próprias da sociedade capitalista e que, ao registrar a história de vida da classe trabalhadora, a partir da literatura, Balzac proporcionou uma importante contribuição na luta pela desfetichização da realidade, pois a instrução das classes historicamente exploradas pelo capitalismo é uma tarefa que se impõe ao intelectual comprometido com o processo de formação da autoconsciência do ser social.

Palavras-chave: György Lukács. Honoré de Balzac. Estética. Literatura e formação humana.

RÉSUMÉ

L'objet de cette thèse est le rapport entre esthétique, littérature et formation humaine. *La comédie humaine*, de Honoré de Balzac, en tant que vaste tableau illustrant les minuties de la société bourgeoise, examine les contradictions, les conflits et les transformations historiques vécues par la classe des travailleurs. Elle met donc en scène les conditions matérielles et subjectives de l'existence humaine. Cette œuvre ayant la société française du XIX^{ème} siècle pour environnement, son auteur l'a repartie de la manière suivante: *Études de mœurs*; *Études analytiques*; *Études philosophiques*. Dans cette étude, nous nous penchons sur les œuvres relatives aux *Études de mœurs*, elles-mêmes reparties en Scène de la vie privé; Scènes de la vie de province; Scènes de la vie parisienne; Scènes de la vie politique; Scènes de la vie militaire et Scènes de la vie de campagne. Notre recherche, ayant pour base les présupposées théoriques de l'ontologie marxienne-lukácsienne, puise dans le concept lukácsien de *réalisme* lié au domaine littéraire. D'un point de vue méthodologique, nous avons procédé de la manière suivante: de prime abord, nous avons procédé à une étude bibliographique de l'œuvre de György Lukács, en mettant en avant sa trajectoire intellectuelle et présentant les éléments qui structurent son esthétique. Des catégories telles que la singularité, la particularité et l'universalité ont été examinées, en mettant en relief aussi bien ses aspects les plus remarquables que le rapport existant entre elles et la centralité de la particularité pour une analyse authentique des œuvres d'art. Ensuite, nous avons procédé à l'analyse de l'esthétique du genre roman en allant bien au-delà de ses limites formelles et sémantiques, et du lien historico-philosophique que garde ce genre avec l'épopée. Nous avons retracé les aspects les plus signalés de la vie et de l'œuvre de Balzac et cherché, sur la base des études lukácsiennes, les éléments singuliers entrant en jeu dans la construction des types humains, de la vie intime et du mobilier social de la France de son temps, tant d'éléments qui dialoguent avec l'universalité du genre humain. Il s'est avéré par cette étude que l'esthétique lukácsienne marche à l'encontre des tendances à la déshumanisation propres à la société capitaliste. Mais aussi que, lorsqu'il a enregistré l'histoire de vie de la classe des travailleurs, moyennant sa littérature, Balzac a pu apporter sa contribution à la lutte pour une *défétichisation* de la réalité, puisque l'instruction des classes historiquement exploitées par le capitalisme constitue une tâche qui s'impose à l'intellectuel engagé dans le processus de formation de l'auto-conscience de l'être social.

Mot-clés : György Lukács. Honoré de Balzac. Esthétique. Littérature et formation humaine.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 ONTOLOGIA E ESTÉTICA: A ARTE COMO AUTOCONSCIÊNCIA DA HUMANIDADE	29
2.1 O percurso intelectual de György Lukács e a recuperação da ontologia marxiana	29
2.2 Os fundamentos ontológicos da arte na estética marxista	65
2.3 Trabalho e cotidiano como eixos estruturantes da estética lukacsiana na defesa do realismo.....	80
3 LITERATURA E REALISMO: O REFLEXO ESTÉTICO DA REALIDADE	94
3.1 Lukács e o realismo: uma polêmica de natureza estética	94
3.2 Singular, particular e universal em Lukács: subsídios filosóficos para um estudo da tipicidade e do método narrativo	110
3.3 O romance como epopeia do mundo burguês segundo György Lukács.....	124
4 A FORMAÇÃO HUMANA E O CARÁTER POTENCIALMENTE EMANCIPADOR DA LITERATURA: UM ESTUDO DO REALISMO NAS OBRAS DE HONORÉ DE BALZAC	140
4.1 Honoré de Balzac, sua obra e o mundo	140
4.2 A situação dos trabalhadores no contexto da <i>comédia humana</i>	159
4.3 A formação da autoconsciência do ser social pela literatura.....	183
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	201
REFERÊNCIAS	205

1 INTRODUÇÃO

Vamos, não chores...
 A infância está perdida.
 A mocidade está perdida.
 Mas a vida não se perdeu.
 O primeiro amor passou.
 O segundo amor passou.
 O terceiro amor passou.
 Mas o coração continua.
 Perdeste o melhor amigo.
 Não tentaste qualquer viagem.
 Não possuis casa, navio, terra.
 Mas tens um cão.
 Algumas palavras duras,
 em voz mansa, te golpearam.
 Nunca, nunca cicatrizam.
 Mas, e o *humour*?
 A injustiça não se resolve.
 À sombra do mundo errado
 murmuraste um protesto tímido.
 Mas virão outros.
 Tudo somado, devias
 precipitar-te – de vez – nas águas.
 Estás nu na areia, no vento...
 Dorme, meu filho.
 (ANDRADE, 2012, p. 101, grifos do autor).

A presente pesquisa, ancorada nos fundamentos onto-marxianos, trata da relação entre literatura e formação humana, dentro do realismo na obra de Balzac, cujo suporte teórico são as bases estético-filosóficas do pensamento lukacsiano¹. Esta investigação está vinculada ao projeto de iniciação científica, desenvolvido na Universidade Estadual do Ceará – UECE e é parte integrante de um estudo mais amplo, que compõe os seguintes grupos: Trabalho, Educação e Luta de Classes do Instituto de Estudos e Pesquisas do Movimento Operário – IMO; Trabalho, Educação, Estética e Sociedade, da Faculdade de Educação, Ciências e Letras do Sertão Central – FECLESC/UECE, Laboratório de Pesquisas e Estudos em Serviço Social – LAPESS, do curso de Serviço Social da UECE e da Linha Marxismo, Educação e Luta de Classes – E-LUTA² do Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará – UFC. Desse modo, a proposta investigativa assume feição interinstitucional, a qual enlaça a experiência

¹ Este trabalho está atualizado de acordo com as normas da Reforma Ortográfica de 1971 e do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990. As citações de textos anteriores à citada reforma foram padronizadas, obedecendo à nova ordem.

² Hoje, Linha Educação, Estética e Sociedade.

construída dialeticamente nesses espaços acadêmicos, constituindo-se numa rica troca de experiências, de interações e de reflexões críticas.

Para situar a peculiaridade do trabalho, é importante uma rápida visita ao passado, compreendendo-o não “no sentido da teoria do conhecimento”, que o percebe como algo inteiramente transcorrido, mas na perspectiva ontológica. Nesta acepção, o passado “nem sempre é algo passado, mas exerce uma função no presente; e não todo o passado, mas uma parte dele que, aliás, varia” (LUKÁCS, 2014, p. 43).

Assim, uma incursão na gênese do meu interesse pela literatura se faz necessária, bem como uma pequena advertência sobre o uso ostensivo da primeira pessoa do singular, que talvez empreste ao discurso uma voz enternecida, distanciando-se um pouco do rigor da academia, mas de fundamental importância para a compreensão do texto. O objeto de estudo que aqui se delineia está intimamente ligado a uma necessidade espiritual muito intensa, repercutindo tanto na minha vida pessoal, quanto acadêmica.

Meu encontro com a literatura ocorreu de forma bastante fortuita. As primeiras experiências, ainda na infância, apresentaram-me a um mundo novo, até então, desconhecido, encantatório. Naquele tempo, apesar das difíceis condições de vida no interior do estado³, tudo me parecia possível e o sonho de, um dia, escrever algo bonito, tal qual eu lia nos textos de cordel,⁴ nas orações do meu avô paterno e ouvia nas histórias que brotavam da memória do meu avô materno encontrou abrigo

³ Reporto-me aqui, especificamente, ao município de Alto Santo, a 230 km da capital do estado do Ceará – Fortaleza. Situado no Baixo Jaguaribe, de acordo com o senso de 2010, o município conta com uma população de 16. 359 mil habitantes, distribuídos em uma unidade territorial de 1.338,205 km². Disponível em <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/ce/alto-santo/panorama>>. Acesso em: 20/09/2017.

⁴ A palavra cordel vem de cordão, em referência a forma como esses textos ficavam expostos nas feiras para serem vendidos: pendurados em cordões ou em barbantes. Conforme Diégues Júnior (1977, p. 3), os folhetos de cordel chegaram ao Brasil “nas naus colonizadoras com os lavradores, os artífices, gente do povo, veio naturalmente esta tradição do romanceiro do povo, que se fixaria no nordeste como literatura de cordel”. Cascudo (1978) também informa que, nessa literatura, se encontram elementos africanos, indígenas além de traços das baladas ibéricas, ensinamentos religiosos, romances, com forte presença da literatura europeia da Idade Média. A cantoria de viola foi uma das primeiras formas de cordel conhecidas, no final do século XVIII. Já no início do século XIX, esses folhetos passaram a ser impressos, tendo como precursor Leandro Gomes de Barros. Diégues Júnior (1997, p. 27) relembra sobre a importância desses folhetos para as populações do interior nordestino: “Instrumento de comunicação, alargou-se depois à divulgação dos fatos acontecidos, coisas de que a população não podia ter conhecimento senão por essa forma. Rádio não existia; jornal era raro. Quando este chegava, levado dos grandes centros – Recife ou Fortaleza, por exemplo – com o atraso normal dos meios de transporte de então, já o folheto se antecipava na divulgação do fato. Tornava-se o folheto o elemento mais expressivo para que os acontecimentos chegassem ao conhecimento de todos, lidos nos mercados, nas feiras, nos serões familiares”.

no regaço das minhas fantasias infantis e ousei sonhar que eu também poderia ser “um escriba das coisas miúdas da vida”, como declarou o Bruxo do Cosme Velho⁵. A partir desse sonho, os caminhos foram sendo traçados.

Distante da capital, os ruídos da cidade, as ocorrências nacionais e as músicas que embalavam os dias nos chegavam pelos rádios, pelos folhetos de cordel, pelos cantadores ou pelos andarilhos que traziam notícias de longe, emprestando à comunidade, através de suas melodias, um sentido teatral. Assim, a vida nos chegava aos poucos, por empréstimo, muitas vezes, pela “boca do povo na língua errada do povo” (BANDEIRA, 1993, p. 135). Os anunciadores desse mundo eram cordelistas, contistas, cronistas, ilustres e anônimos e, através de suas histórias, eu me punha em contato com uma infinidade de seres, personagens dos mais diversos enredos: criaturas maliciosas, profanas, santas⁶. Essas, sem dúvida, foram as primeiras experiências poético-literárias da minha vida e faziam parte de uma criação fantasiosa, urdidas de acordo com a minha imaginação.

As águas do Rio Jaguaribe⁷ lavavam as roupas da comunidade, irrigavam o solo seco e inundavam minha alma infantil, fortalecendo em mim a certeza de que um dia, através das letras, eu poderia cantar as belezas daquela “artéria aberta⁸”, mas para tal tarefa eu precisava vencer o medo que sentia, ainda pequena, de ficar distante dos meus pais, da vida cercada de amor. Eu precisava optar entre o amor aos dias no sertão e ao mergulho no rio da minha infância⁹ e as exigências desse

⁵O poema *A um bruxo, com amor* é fruto de uma profunda e respeitosa admiração do poeta Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) pelo fundador da Academia Brasileira de Letras: Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908). O ilustre morador de uma “certa casa da Rua Cosme Velho”, no Rio de Janeiro foi, carinhosamente, cognominado de “bruxo” em um longo texto, dividido em sete estrofes, que se encontra disponível no livro *A vida passada a limpo* (ANDRADE, 2013).

⁶Nesse caso, a voz desses intelectuais e seus pares, narradores de ontem e de hoje, constitui a “voz do povo”, pois, nomeando a si mesmos, reproduzem preconceitos sociais, sejam de raça ou de classe. Os nomes pejorativos fazem reconhecer os indivíduos sem eira-nem-beira e tentam pôr as coisas e as massas em seu devido lugar (RIBEIRO, 2014, p. 28).

⁷Em tupi, Jaguaribe significa rio das onças. A bacia do Rio Jaguaribe com seus 72.440 Km ocupa, praticamente, a metade do estado do Ceará, sendo, de acordo com a Secretaria dos Recursos Hídricos do Ceará (SRH), o maior curso de água do território cearense percorrendo, aproximadamente, 610 km de extensão. O velho Jaguaribe tem seu nascedouro na Serra da Joaninha – Tauá, desaguando no Oceano Atlântico, mais especificamente, entre os municípios de Aracati e Fortim. O rio possui três sub-bacias: Alto, Médio e Baixo Jaguaribe. Disponível em <<https://www.srh.ce.gov.br/>>. Acesso em: 20/09/2017.

⁸Jornalista e fundador do jornal *O Povo*, o poeta Demócrito Rocha (1888-1943) imortalizou, através de seus versos, a bravura do velho Rio Jaguaribe, que, “nos últimos arrancos vai morrendo e resistindo, morrendo e resistindo”. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/rocha01.html>>. Acesso em: 20/09/2017.

⁹“Como é bom a gente ter nascido numa pequena cidade banhada por um rio. [...] E se lembrar agora que já tantos anos são passados. Como é bom a gente lembrar de tudo isso. [...] Das lavadeiras, dos

outro mundo que tanto me fascinava. Sabia que eram incompatíveis. Eu não poderia vivenciar esses dois amores. E o fascínio pelo conhecimento me fez vencer o medo¹⁰ e decidi, sob o abrigo das minhas emoções, o amor pelas letras. O divórcio estava assinado e, aos nove anos, as estradas de ferro se ergueram diante de mim. Segui o percurso, carregando na imaginação vestígios de uma vida tecida às margens do rio que corria “pela minha aldeia¹¹”. Aquela terra “tão seca, mas boa¹²” deveria ser deixada para trás e eu a deixei.

Parti acreditando que não seria fácil, mas seria possível. Levava comigo a orgulhosa verdade de que as primeiras letras me foram apresentadas pelas mãos de minha mãe e de que a ela eu devia essa nova caminhada. Ela repetia que era preciso trilhar um caminho diferente. A ignorância que condenava a família à difícil vida no sertão precisava ser extirpada. Essas duras palavras arrancavam-me dos circunscritos limites daquela região e me indicavam que havia outra vida e que era preciso lutar por ela. Minha mãe, talvez devido às pesadas limitações que a vida lhe apresentou, foi e ainda é uma mulher que esparge dureza e afeto. Com rigorosa observância, ensinou-nos que era preciso buscar a vida futura, onde quer que ela estivesse. Acreditei, então, que a palavra¹³, assim como eu – nômade – era a chave

pescadores. [...] Como é bom a gente ter tido infância para poder lembrar-se dela e trazer uma saudade muito esquisita escondida no coração (BARROS, 2013, p. 23).

¹⁰“Nada a temer senão o correr da luta. Nada a fazer senão esquecer o medo. Abrir o peito à força numa procura. Fugir às armadilhas da mata escura. Preso a canções, entregue a paixões que nunca tiveram fim. Vou me encontrar longe do meu lugar. Eu, caçador de mim [...]. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Lfr5DyARnT0>>. Acesso em 29/01/2019.

¹¹O rio da minha aldeia (poema XX) se encontra na obra *O guardador de rebanhos*, de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando António Nogueira Pessoa (1888-1935). Considerado um dos poetas mais extraordinários do século XX, o português Pessoa não se satisfaz em ser apenas um. Foi vários. “Multipliquei-me para sentir, para me sentir precisei sentir tudo [...] Despi-me, entreguei-me [...]”. Dessa entrega ao fazer poético, nasceram seus heterônimos. Segundo Oliveira (1999, p. 386, grifos do autor), “Cada heterônimo tem “vida” própria, um passado, uma biografia, um aspecto físico, uma letra, um estilo, um ponto de vista e, até, um mapa astral. Três são os principais: Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e Ricardo Reis. [...] Cada um deles é um poeta diferente, parte de seu engenho multifacetado”.

¹²Trecho do poema *A Triste Partida*, de Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré (1909-2002). Cantador, repentista de viola e um dos mais importantes representantes da cultura popular nordestina, Patativa retratou o sofrimento e a luta do povo daquela região. O poema mencionado, de 1964, possui 19 estrofes, cada uma com seis versos, totalizando 114 versos e está dividido em cinco partes que narram a espera pela chuva, a decisão em sair da terra natal, a preparação da viagem, a triste partida e a chegada ao sul. No mesmo ano, O Rei do Baião - Luiz Gonzaga do Nascimento (1912-1989) - musicalizou o poema. Disponível em <<http://www.reidobaião.com.br/>>. Acesso em: 20/09/2017.

¹³“As palavras também têm a sua hierarquia, o seu protocolo, os seus títulos de nobreza, os seus estigmas de plebeu” (SARAMAGO, 2005, p. 196).

com a qual eu poderia acessar essa nova vida, esse mundo cheio de enigmas¹⁴ e que, através desse acesso, eu poderia costurar os sentimentos, as dores e os desejos daquele povo sofrido. Essa compreensão ajudou a definir o rumo da minha vida. Dali para frente, as asas seriam abertas para o voo rumo ao universo imenso, colorido e rico que, com dificuldade, chega aos filhos da classe trabalhadora.

Minha decisão pelo curso de Letras teve como fundamento dois elementos básicos: minha antiga paixão pela literatura e a certeza de que o conhecimento linguístico era um forte instrumento nas mãos dos trabalhadores. Foi lá que encontrei pouso e pude professar o encanto por aquele que seria um dos grandes amores da minha vida. O curso universitário foi marcado pelas dificuldades da vida política do país e pelas minhas limitações enquanto estudante e trabalhadora. Apesar do deslumbramento que o mundo das letras me proporcionava, algumas inquietações foram surgindo e as minhas apropriações literárias e teóricas que, em grande parte, eram equivocadas não respondiam àqueles questionamentos. Naquele período, hoje reconheço, eu não tinha rigor acadêmico para compreender tais questões. Venho de uma longa jornada na escola pública e creio que, tanto a escola quanto a universidade, me negligenciaram conhecimentos necessários para uma compreensão mais próxima do real.

Das letras à educação, o bordado foi sendo tecido. Com algumas reservas, usei dar o passo inicial rumo à Pós-Graduação. Em minha experiência de mestrado¹⁵ no Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Universidade Federal do Ceará, tive a oportunidade de aprofundar as reflexões sobre a literatura marxista, possibilitando-me uma leitura, bastante diversa da literatura corrente, sobre os programas que dominavam o fazer pedagógico dos professores. Acreditando que as leituras desenvolvidas no mestrado careciam de maiores diligências, candidatei-me a uma vaga no curso de Doutorado do mesmo programa, mas em outra linha. Propunha-me, naquela época, a investigar os

¹⁴“Uma das experiências comuns em muitas vidas dedicadas à leitura é a descoberta, mais cedo ou mais tarde, de um livro que permite, mais do que qualquer outro, uma exploração de si mesmo e do mundo, que parece ser inesgotável e ao mesmo tempo concentra a mente nos mais ínfimos detalhes, de um modo íntimo e singular” (MANGUEL, 2016, p.17).

¹⁵DIÓGENES, Lenha Aparecida Silva. A política de formação de professores da educação básica no contexto da crise estrutural do capital: o caso magister/Ceará.

elementos integrantes dos programas de formação de professores alfabetizadores no estado do Ceará, a partir dos pressupostos onto-marxianos¹⁶.

Tendo sido aprovada, na seleção de 2015, no primeiro contato com a linha de pesquisa Marxismo, Educação e Luta de Classes E-Luta, deparei-me com o estudo dos Círculos Temáticos sobre os *Prolegômenos para Uma Ontologia do Ser Social* de Lukács, realizado na disciplina “Seminário Temático III - Introdução à Ontologia de Lukács: Revisitando os prolegômenos”, ministrada pelas professoras Susana Jimenez, Jackline Rabelo, Maurilene do Carmo e Maria das Dores Mendes Segundo. Os estudos realizados nessa disciplina possibilitaram-me uma imersão no universo da ontologia marxiana, enriquecendo as primeiras e solitárias leituras sobre o ser social. Essa afortunada apreensão conduziu-me a importantes descobertas e reclamou uma conduta diferente, esclarecendo-me que a classe trabalhadora e, somente ela, poderá conduzir a luta revolucionária, cujo horizonte seja outra forma de sociabilidade, para além da força do mercado. De uma visão gnosiológica de educação a uma visão ontológica, a imersão na seara lukacsiana me trouxe a carência de outras leituras e de outros encontros. O inconformismo e a necessidade da luta cerziam os retalhos dessa história, abrindo espaço para o percurso pelo qual se deu o meu encontro com a estética lukacsiana.

Os rumos desse trabalho foram definidos em três diferentes encontros literários. Faz-se necessário mencioná-los. Cabe-me, *inicialmente*, evocar a figura da professora Susana Jimenez, a grande responsável pelo destino desta tese. Faço essa evocação com receio, pois posso falhar. Ela é tão sensível, tão fiel aos apelos que emanam da realidade que, certamente, eu não saberia usar os mecanismos da língua para defini-la, no entanto, farei uma arriscada tentativa. Não apenas uma pesquisadora, mas uma militante da vida, movida pelo fogo da paixão humana, dela, em uma mesa de bar, veio a inusitada proposta: *Por que você não dá vazão aos anseios da sua alma?* Emergiu, daquela conversa, um desejo novo, filiado às obras humanas e afeito ao compromisso com o real. De uma afabilidade respeitosa, a convivência com a professora Susana favorecia-me o alargamento do mundo das ideias, proporcionando-me um mergulho no registro histórico da memória coletiva dos trabalhadores. Sob a elegante inspiração dela, atenta aos trejeitos sociais,

¹⁶Projeto de pesquisa intitulado: Alfabetização e letramento à luz da ontologia marxiana-lukacsiana: o caso do Ceará.

divagando entre as ruínas do antigo e a assombração do novo, a despeito das minhas limitadas capacidades, ousei aceitar o desafio.

Nesse mesmo período, ocorreu o *segundo* encontro. Aquele que trouxe aos meus dias uma lição de ordem moral e espiritual, um postulado para a vida. Numa tarde chuvosa, em um café, encontrei, para além da prosa acadêmica, a professora Cristiane Porfírio, encetando um rico debate acerca das questões literárias. Desse colóquio, nasceu o Grupo de pesquisa Estética marxista, história e literatura: existência e resistência do ser do trabalho¹⁷. Esse estudo abarcava duas grandes necessidades: respondia a paixão que a professora nutria desde os tempos de suas pesquisas de doutorado¹⁸ e direcionava meus passos na nova caminhada que se desenhava. A partir de então, passamos a desenvolver, cada uma em seus espaços de trabalho e, conjuntamente, no Laboratório de Pesquisas e Estudos em Serviço Social, os estudos sobre a estética e o ser social. E, no início do ano de 2016, a apaixonada semente finalmente encontrou o solo fértil para germinar, na forma de projeto de pesquisa¹⁹.

Encontrei, no *terceiro* momento, em um espaço acadêmico, o professor Derivaldo Santos, contrariando todas as expectativas – talvez fosse mais coerente tê-lo encontrado em um bar – mas nem sempre a coerência propicia cadência e compasso à beleza da descoberta. Nesse caso, os textos literários e acadêmicos tecidos pelo professor incorporaram-se às minhas atividades, assumindo, aos poucos, finalidades estéticas com as quais eu me identifiquei. Tomei suas reflexões literárias e suas pesquisas sobre o pensamento estético-filosófico de Lukács como referência para os meus imaturos estudos da estética. Enquanto pesquisador, o referido professor tem investigado, com o rigor que a pesquisa exige, as conexões entre trabalho, arte, literatura e estética. Através do lirismo e da simplicidade de seus poemas, ele tem conjugado força e luta, questionando a lógica perversa da

¹⁷A referida pesquisa elege como tema a História e a Literatura, delimitando o objeto de investigação ao registro das formas de existência e de resistência da classe trabalhadora, capturado pelos olhos da literatura internacional e nacional.

¹⁸ *O Movimento Operário e a educação dos trabalhadores na Primeira República: A defesa do conhecimento contra as trevas da ignorância* (RIO, 2009). Essa pesquisa versou sobre a formação dos trabalhadores na esfera do movimento operário urbano, circunscrita à Primeira República (1889-1930) brasileira, avaliando como tal movimento enfrentou a problemática questão das relações entre formação escolar e formação político-ideológica.

¹⁹Aprovado pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa – PROPGPq, sendo agraciado com duas bolsas de Iniciação Científica – IC-UECE.

sociedade capitalista e imprimindo melodia aos versos do cotidiano, repletos de amor, encanto e de desejo.

Por fim, na confluência dos rios literários, o *reencontro* com a presença firme e serena da professora Jackline Rabelo. Tendo-me acolhido com outro projeto, talvez bem mais próximo de suas pesquisas, soube compreender, respeitar e, generosamente, ofertar o tempo necessário para o amadurecimento e o florescimento dessa nova semente. A ela e à professora Maurilene do Carmo, coorientadora desse trabalho, devo essa prova de confiança, os diálogos literários e os diversos materiais teóricos sobre arte e literatura, que fortaleceram minhas reflexões.

Em todos os encontros e reencontros, um traço comum: a intolerância em relação às formas de arte que exigem o empobrecimento da existência humana, a fetichização da realidade e a luta para que a arte, assim como a literatura, seja capaz de mostrar ao homem seu lado humano, rico em determinações, pleno nas suas múltiplas possibilidades. Cúmplices desse novo percurso, assumi as pesquisas desenvolvidas por esses professores como referências teóricas para definição de minhas concepções de arte, literatura e formação humana. Ficou claro, para mim, que a vasta e complexa obra lukacsiana exigiria um esforço redobrado e um mergulho em leituras complexas, até então, desconhecidas. Pela ciência que essa verdade me trouxe, engajei-me nos grupos de estudo sobre a Estética, tanto da UFC quanto da UECE, coordenados pelos professores Deribaldo Santos, Jackline Rabelo e Cristiane Porfírio. A iniciativa de compor esses grupos de pesquisa se justifica por questões já mencionadas e, em especial, pela perspectiva onto-marxiana que os mesmos assumem.

Ocorre, porém, que a despeito da alegria que aquele novo projeto trazia à minha vida, eu também me deparei com a face sombria da dor. Em mim, não cabiam o êxtase da novidade acadêmica, a agonia do agravamento da doença do meu pai e o olhar lânguido que a morte²⁰ lançava sobre mim. Então, antes de terminar o primeiro semestre do doutorado, ela chegou “transparente e invisível [...] cruzando as pernas longas, antiquíssima, atual e eterna” (CAMPOS, 2002, p.134). A morte, como tão bem explicitou Marx (2010, p.108) “é uma dura vitória do gênero sobre o

²⁰ “Morte onde esteve a tua vitória, sabendo no entanto que não receberá resposta, porque a morte nunca responde, e não é porque não queira, é só porque não sabe o que há de dizer diante da maior dor humana” (SARAMAGO, 2010, p. 126).

indivíduo determinado”. Felizmente, ela não tem o poder de apagar da nossa memória aqueles que, distante de nossas retinas, permanecem presentes em nossa luta cotidiana.

Em discurso, na Academia Brasileira de Letras²¹, José Lins do Rêgo²², ao suceder o acadêmico Ataulfo de Paiva²³, lembrou que não é elegante engrandecer os mortos com roupa alheia, mas afirmou que a Academia se engrandece com a sinceridade. Tomei essa assertiva do mestre como uma lição e compreendi que seria uma grande deselegância histórica não mencionar a presença do meu pai na feitura desse trabalho²⁴. Em cada linha desse texto, há um pouco de tudo aquilo que ele, ao longo da vida, foi e continua sendo para mim. A gratidão que me move é tão intensa que salta as barreiras do aqui e do agora e me conduz para um tempo distante que atravessou as paredes da infância e, na sua incontrolável viagem, nos trouxe para caminhos distantes das nossas paragens. Ele, não sendo um homem de letras, nem amando a cidade grande, aceitou o desafio de viver em uma cidade dura, sem rios, sem terras férteis, sem os companheiros de uma vida tão somente para alimentar a fome de letras dos filhos²⁵. No meu ser, “cansado e humano²⁶”, essa respeitosa memória me impulsiona a caminhar, por entre as lembranças dos

²¹Fundada a 20 de julho de 1897. Estavam presentes, na sessão inaugural, além do presidente Machado de Assis, mais dezesseis acadêmicos. O discurso inaugural foi proferido por Joaquim Nabuco (1849-1910). Disponível em: < <http://www.academia.org.br/>> Acesso em: 15/10/2017.

²²José Lins do Rego Cavalcanti (1901-1957) romanceou a decadência dos senhores de engenho, inspirando-se em memórias e reminiscências. Seus textos versam sobre diferentes questões: o sistema econômico de origem patriarcal, o trabalho escravo, o cangaço e o misticismo. Sua obra costuma ser dividida em ciclos: a) Ciclo da cana-de-açúcar: *Menino de engenho* - primeiro livro do autor, que lhe rendeu um prêmio na categoria romance, da Fundação Graça Aranha (1932) -, *Fogo Morto*, *Doidinho*, *Banguê*, *O Moleque Ricardo* e *Usina*; b) Ciclo do cangaço, misticismo e seca: *Pedra Bonita* e *Cangaceiros*; c) Romances independentes: *Pureza*, *Riacho Doce*, *Água-mãe* e *Eurídice*. Seu trabalho faz parte da chamada geração regionalista, de 1930 (OLIVEIRA, 1999).

²³Sobre esse episódio, importa esclarecer que Ataulfo de Paiva, Ministro do Supremo Tribunal Federal, foi eleito para a Academia Brasileira de Letras em 9 de dezembro de 1925, sem nunca ter escrito uma única obra literária. Ironizando tal situação, José Lins do Rego, eleito em 15 de setembro de 1955, em seu discurso de posse, em 15 de dezembro de 1956, afirmou que o seu antecessor havia sido alguém que “chegou ao Supremo Tribunal Federal sem ter sido um juiz sábio e à Academia Brasileira de Letras sem nunca ter gostado de um poema”. Depois desse evento, os discursos passaram a ser revisados antes da leitura oficial. Disponível em <<http://www.academia.org.br/>>. Acesso em: 15/10/2017.

²⁴[...] O senhor sabe? Já tenteou sofrido o ar que é saudade? Diz-se que tem saudade de ideia e saudade de coração...[...] O senhor é bondoso de me ouvir. Tem horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data [...]” (ROSA, 2006, p. 27-99).

²⁵Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. [...] Mudar-se-iam para uma cidade, e os meninos frequentariam escolas, seriam diferentes deles. [...] E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. [...] Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos [...]. (RAMOS, 2015, p. 127-128).

²⁶O guardador de rebanhos, poema de Alberto Caiero.

dias repletos de luta, cumplicidade e de companheirismo e a certeza da construção da vida futura.

Era preciso cantar porque o amanhã estava prestes a chegar, embora ainda fizesse escuro na madrugada camponesa²⁷ e a “pedra no meio caminho”²⁸ ainda não tivesse sido removida. O afastamento das atividades em sala de aula chegou e, rapidamente, partiu e eu precisava lutar contra a saudade, a solidão, o abandono e a falta de tempo. Tentei, então, compreender o curso do tempo. Lembrei-me do famoso Chapeleiro, personagem de Alice no País das Maravilhas²⁹. Ele nos ensina que, o tempo não é uma coisa, ele é *Alguém* e temos que respeitá-lo, não podemos travar uma briga com ele porque, certamente, perderíamos essa luta. Eu tinha que estabelecer uma parceria com o tempo: muitas atividades, poucas horas para o estudo, uma dor imensa e um objeto novo e denso diante de mim. Equacionar tudo isso foi, das tarefas, a mais difícil. Naquele momento, o coração parecia incapaz de um novo afeto³⁰. Essa grave ameaça, por um feliz acaso, ganhou outras dimensões e generosas doses de lirismo, em prosa e em verso, registraram a dor, transformando-a e emprestando, ao trabalho acadêmico e à minha vida, força poética e frescor literário.

Felizmente, meu coração não endureceu, nem consegui eliminar meu passado, como desejou Graciliano Ramos em suas memórias do Cárcere³¹. Assim,

²⁷Trecho do poema *Madrugada camponesa* do amazonense Thiago de Mello (1926). *Silêncio e palavra* foi o livro de estreia do poeta. Dentre os vários poemas, destacamos: *Faz escuro, mas eu canto* e *Os estatutos do homem* (1964), traduzidos para vários idiomas (MELLO, 2003).

²⁸O poema *No meio do caminho* de Carlos Drummond de Andrade foi publicado pela primeira vez em 1928, na Revista de Antropofagia, provocando críticas violentas de reacionários que teimavam em repetir que o texto não poderia ser considerado poesia, pois o poeta usava a forma inculta de “tinha uma pedra” ao invés de “havia uma pedra”. Em 1930, quando lançou o livro *Alguma Poesia*, incluiu o poema. Outro aspecto interessante sobre esse evento é que o poeta mineiro, ao longo dos anos, guardou todas as críticas e comentários sobre os versos e, no ano de 1967, ao lançar *Uma Pedra no Meio do Caminho - Biografia de Um Poema*, devolveu aos leitores e aos críticos, ironicamente, a leitura que eles haviam feito de seu trabalho. Disponível em: <https://www.culturagenial.com/poema-no-meio-do-caminho-de-carlos-drummond-de-andrade/>. Acesso em: 20/09/2017.

²⁹Charles Ludwidge Dogson (1832-1898), sob o pseudônimo de Lewis Carroll, escreveu, em 1865, umas das mais fascinantes e misteriosas histórias da literatura, o clássico *Alice no País das Maravilhas*. O texto narra a história de uma menina que, durante um sonho, explora um mundo fantástico, repleto de excêntricas criaturas. Disponível em: https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Templ ate=../livros/layout_autor.asp&AutorID=505364>. Acesso em: 20/09/2017.

³⁰“E, o pobre de mim, minha tristeza me atrasava, consumido. Eu não tinha competência de querer viver [...]” (ROSA, 2006, p.605).

³¹Nordestino de Alagoas, Graciliano Ramos de Oliveira (1892-1953), escreveu romances, crônicas, contos e memórias. Destacamos, dentre a vasta obra graciliana, *Caetés* (1933), *São Bernardo* (1934), *Angústia* (1936), *Vidas Secas* (1938), *Infância* (1945) e *Memórias do Cárcere* (1953). Nessa obra autobiográfica, Graciliano narra suas memórias, referentes ao período em que esteve encarcerado (março de 1936 a janeiro de 1937), durante o Estado Novo. Escrita apenas dez anos após a liberdade

amolando, afiando, esmerilhando os textos e suas intrincadas relações, persegui esse objeto, outrora conhecido, mas agora, revisitado à luz da estética lukacsiana. Com o penhor dos meus dias e com pertinácia, para que esse novo trabalho ganhasse corpo – o que de fato aconteceu que ao longo de dois anos – confeccionei um novo projeto, culminando nessa área de intersecção entre a literatura e a formação humana.

As trilhas da investigação se abriram, novamente, diante de mim e, hoje, olhando para o outro lado da trincheira, percebo que essas secretas delicadezas foram respingando na minha alma e na minha formação, fortalecendo o passo e me potencializando para a luta de coração limpo e feliz e, nesse rumo, aprumei o passo, lembrando-me de que “o sertanejo é, antes de tudo, um forte³²”.

Nas primeiras aproximações à estética lukacsiana, auxiliaram-me os roteiros de aula do professor Deribaldo Santos, bem como as discussões travadas no interior dos grupos de pesquisas nos programas de pós-graduação em Educação da UECE e da UFC, ambos coordenados pelos professores Deribaldo Santos e Jackline Rabelo. Ademais, os estudos encampados pelo grupo de pesquisa, sob a orientação da professora Cristiane Porfírio têm me orientado, de forma bastante rigorosa, na condução da nossa proposta investigativa. Nessa perspectiva, a pesquisa elege como tema a relação entre literatura, aqui percebida enquanto fonte ontológica de captura do real, e a formação humana, delimitando o

de Graciliano, esse texto se divide em dois volumes. No primeiro volume, encontra-se a primeira parte *Viagens* e a segunda parte *Pavilhão dos Primários*. Já no segundo volume, podemos encontrar a terceira parte *Colônia Correccional* e a quarta *Casa de Correção*. O texto completo foi publicado postumamente, com anotações do neto de Graciliano, Ricardo Ramos. Logo no início do livro, há uma explicação para a demora da escrita: “Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos porque me silencie e porque me decido [...]. Também me afligiu a ideia de jogar no papel criaturas vivas, sem disfarces, com os nomes que têm no registro civil. Repugnava-me deformá-las, dar-lhes pseudônimo, fazer do livro uma espécie de romance; mas teria eu o direito de utilizá-las em história presumivelmente verdadeira? Que diriam elas se se vissem impressas, realizando atos esquecidos, repetindo palavras contestáveis e obliteradas?” (RAMOS, 1969, p. 3).

³² Trecho da obra *Os Sertões* de Euclides Rodrigues Pimenta da Cunha (1866-1909). Em 1897, o autor foi enviado como correspondente do jornal *O Estado de S. Paulo* para cobrir a ação do exército na Revolta de Canudos (1896-1897). O material colhido na saga de Antônio Conselheiro e do povo de Canudos transformou-se no livro *Os Sertões* (1902), sendo dividida pelo autor em três partes: a) *A Terra* – relato das condições físicas de Canudos (clima, fauna e flora); b) *O Homem* – estudo das etnias que habitavam a região, o sertanejo; c) *A Luta* – narração do conflito e do fim trágico da pequena aldeia de Canudos, que “[...] não se rendeu. Exemplo único em toda a História, resistiu até o esgotamento completo. Expugnado palmo a palmo, na precisão integral do termo, caiu no dia 5, ao entardecer, quando caíram seus últimos defensores: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente 5 mil soldados” (CUNHA, 2002, p.196).

objeto de investigação ao registro das formas de existência da classe trabalhadora, em face das diversas formas de exploração e de opressão.

Para tanto, compreendemos que o registro da história da classe trabalhadora a partir da literatura é uma importante contribuição na luta pela desfetichização da realidade humana, pois a instrução das classes historicamente exploradas pelo capitalismo é uma tarefa que se impõe ao intelectual comprometido com o desvelamento das contradições próprias da sociedade burguesa.

Optamos pela luta comprometida com o proletariado e seguimos os caminhos da investigação tendo como norte a obra de Honoré de Balzac. Sem perder de vista as mediações entre o singular e o universal, Balzac nos apresenta uma narração que desnuda a essência da forma desumana assumida pela sociedade capitalista do seu tempo, superando a realidade imediata. Nesse sentido, importa lembrar que a obra realista, na acepção lukacsiana, foge da mera descrição do cotidiano³³, apresentando um rico e vasto cenário da vida que abarca a concretude dos problemas sociais. Por isso, podemos encontrar obras realistas tanto nos pensadores renascentistas, quanto nos cordelistas dos sertões, pois o que realmente importa é a representação da realidade em sua totalidade dinâmica e contraditória, do modo mais fiel possível³⁴.

De posse dessas informações, os primeiros passos da pesquisa foram dados a partir do levantamento bibliográfico, objetivando identificar, nas obras balzaquianas, elementos que evidenciassem a existência e a resistência da classe trabalhadora, assentando o desbravamento dos escritos balzaquianos nos pilares do autêntico marxismo, pois:

é bastante sabido que entre os primeiros a apreciar o seu talento encontravam-se os fundadores da doutrina proletária, enquanto para os críticos seus contemporâneos Balzac só era daqueles que “não viviam conforme prometiam”. É do conhecimento de todos o quanto Marx e Engels prezaram a profunda análise de Balzac, a sua aguda e desapiedada percepção, a sua habilidade ilimitada em dissecar todas as úlceras da sociedade contemporânea. Viram nele não só uma fonte de deleite artístico,

³³ O debate sobre a vida cotidiana, no conjunto das atividades humanas, ocupa centralidade no enfoque lukacsiano. Agnes Heller (2016), uma das principais representantes da Escola de Budapeste e antiga discípula de Lukács, também aborda a cotidianidade, suas características e seus requisitos críticos, compreendendo-a como elemento de constituição e de reprodução do indivíduo e da sociedade. Nesse trabalho, não foi possível desenvolvermos as contribuições teóricas dessa importante estudiosa.

³⁴ “A meta de quase todos os grandes escritores foi a reprodução da realidade: fidelidade ao real, o esforço apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e totalidade, tem sido para todo grande escritor (Shakespeare, Goethe, Balzac, Tolstoi) o verdadeiro critério da grandeza literária” (LUKÁCS, 2010c, p. 24).

mas ainda um rico tesouro de pensamentos e observações sutis, uma valiosa contribuição à sua própria obra teórica. Se não fora *A Comédia Humana*, o primeiro capítulo do Manifesto Comunista não teria ressonâncias tão claras e vibrantes (GRIB, 1952, p. LXXII-LXXIII, grifos do autor).

A comédia humana - título dado ao conjunto das obras balzaquianas, em 1842³⁵, pelo próprio autor – se inscreve, nesse contexto, como um gigantesco empreendimento da literatura universal composto por:

88 romances e novelas, as quais, embora formem outras tantas obras acabadas e independentes entre si, constituem – conforme as intenções do escritor – uma obra única. Nela se incluem quase todos os escritos balzaquianos, excluindo-se apenas os romances imaturos da mocidade, algumas peças, de importância relativa, e *Les contes drôlatiques*, uma deliciosa coletânea de contos libertinos escritos em francês do século XVI, à maneira de Rabelais. Na sua edição francesa mais recente, *A comédia humana* enche mais de 11 mil páginas. Observe-se, contudo, que sob sua forma atual *A comédia humana* é incompleta, pois se a morte não tivesse interrompido o autor de realizar integralmente o seu plano, ela compreenderia hoje 137 obras em vez de 88 (RÓNAI, 2012, p.16, grifos do autor).

Esse fresco da sociedade francesa foi, em 1834, ordenado por Balzac em três partes, quais sejam: *Estudos de costumes*; *Estudos filosóficos* e *Estudos analíticos*³⁶. O primeiro, vale notar, abrange a maior parte dos trabalhos, totalizando 66 títulos e subdividindo-se em: *Cenas da vida privada*³⁷; *Cenas da vida provinciana*³⁸; *Cenas da vida parisiense*³⁹; *Cenas da vida política*; *Cenas da vida*

³⁵“[...] palavras cheias de ousadia que parecem provocar de propósito a comparação com *A divina comédia*, de Dante” (RÓNAI, 2012, p. 17, grifos do autor).

³⁶Compõem os Estudos filosóficos e os Estudos analíticos, as seguintes obras: *A pele de onagro*; *Jesus Cristo em Flandres*; *Melmoth apaziguado*; *Massimilla Doni*; *A obra-prima ignorada*; *Gambara*; *A procura do absoluto*; *O filho maldito*; *Adeus*; *As Maranas*; *O conscrito*; *El Verdugo*; *Um drama à beira-mar*; *Mestre Cornélius*; *A estalagem vermelha*; *Sobre Catarina de Médicis*; *O elixir da longa vida*; *Os proscritos*; *Luís Lambert*; *Seráfica*; *Fisiologia do casamento*; *Pequenas misérias da vida conjugal* (RÓNAI, 2012).

³⁷Em *Cenas da vida privada*, encontramos as seguintes obras: *Ao “Chat-qui-pelote”*; *O baile de Sceaux*; *Memórias de duas jovens esposas*; *A bolsa*; *Modesta Mignon*; *Uma estreia na vida*; *Alberto Savarus*; *A vendeta*; *Uma dupla família*; *A paz conjugal*; *A sra. Firmiani*; *Estudo de mulher*; *A falsa amante*; *Uma filha de Eva*; *A mensagem*; *O romeiral*; *A mulher abandonada*; *Honorina*; *Beatriz*; *Gobseck*; *A mulher de trinta anos*; *O pai Goriot*; *O coronel Chabert*; *A missa do ateu*; *A interdição*; *O contrato de casamento e Outro estudo de mulher*. (RÓNAI, 2012).

³⁸Compõem as *Cenas da vida provinciana*, os romances: *Úrsula Mirouët*, *Eugênia Grandet*, *OS CELIBATÁRIOS: Pierrette*; *O cura de Tours*; *Um conchego de solteiro*, *OS PARISIENSES NA PROVÍNCIA: O ilustre Guadissart*, *A musa do departamento*; *AS RIVALIDADES: A solteirona*; *O gabinete das antiguidades e Ilusões Perdidas* (RÓNAI, 2012).

³⁹As obras que constituem as *Cenas da vida parisiense* são: *HISTÓRIA DOS TREZE: Ferragus*; *A duquesa de Langeais*, *A menina dos olhos de ouro*, *História da grandeza e da decadência de César Birotteau*; *A casa Nucingen*; *Esplendores e misérias das cortesãs*; *Os segredos da princesa de Cadignan*; *Facino Cane*; *Sarrasine*; *Pedro Grassou*; *OS PARENTES POBRES: A prima Bete*; *O primo Pons*; *Um homem de negócios*; *Um príncipe da Boêmia*; *Gaudissart II*; *Os funcionários*; *Os caomediantes sem o saberem*; *Os pequenos burgueses* e *O avesso da história contemporânea*(RÓNAI, 2012).

militar⁴⁰ e Cenas da vida rural⁴¹. Esse monumental conjunto de histórias – composto por quase três mil personagens que transitam pelos vários livros do autor, ora como protagonistas, ora como coadjuvantes – constitui-se como foco da nossa investigação. Como bem assevera Rónai (2012), embora as personagens balzaquianas sejam ficcionais e voltem, sistematicamente, dentro dos vários romances do autor, elas representam o real na medida em que estão sempre submetidas às vicissitudes do processo histórico. Com aguçado senso, Balzac documenta a natureza humana de forma a tentar suprimir as fronteiras entre o mundo da realidade e os domínios da arte. Sem desprezar a realidade objetiva, seus romances e suas personagens apresentam uma dimensão individual com traços próprios, sempre em sintonia com a realidade social do período em que vivem. Em seus romances, essas personagens nem começam, nem acabam. Elas trazem em si:

[...] sementes que vão germinar além do fim e, por sua vez, apresenta o desenvolvimento de germes lançados em um ou mais romances anteriores. Morrendo a figura principal, as outras continuam a própria vida, esperando a sua vez para passar ao primeiro plano. Esta, que se nos depara feliz num romance, encontrá-la-emos infeliz numa novela; de um livro para outro as personagens envelhecem; os membros da mesma família têm cada um a sua história, contada em obras diversas. Para aumento da ilusão, elas vivem misturadas a pessoas da vida real: o poeta Canalis, inventado por Balzac, dá-se com Chateaubriand, e o pintor Schinner, outra criatura sua, é aluno de Gros e frequenta Girodet (RÓNAI, 2012, p. 19).

Vale esclarecer com o referido autor que, para a composição dessas personagens, que não são arbitrarias, nem aleatórias, Honoré de Balzac:

[...] revista as bibliotecas, corre às ruas à procura de rostos dos grandes homens que por ali transitaram, delicia-se em acompanhar de longe um desconhecido, em deitar o olhar pelas janelas abertas, em ler o enigma de algumas mil fisionomias que lhe ocorrem num minuto nos bulevares, em apanhar por um instante algum dos mil destinos que diariamente cruzam o seu, em devorar livros e jornais, em escutar boquiaberto pessoas que ainda viram os grandes homens do século precedente [...] (RÓNAI, 1999, p. 34-35).

Nesse sentido, percebemos que a riqueza da produção balzaquiana nos conduz a profundas reflexões sobre a formação humana da classe trabalhadora. Tal invocação humanista figura com um grito militante em favor da fruição dos textos literários mais ricos que o gênero humano já foi capaz de produzir. Assim, para que

⁴⁰ Na distribuição de Rónai, as obras que compõem as Cenas da vida política e Cenas da vida militar estão reunidas: *Um episódio do Terror; Um caso tenebroso; O deputado de Arcis; Z. Marcas; A Bretanha de 1799; Uma paixão no deserto* (RÓNAI, 2012).

⁴¹ Estão, em Cenas da vida rural, as seguintes obras: *Os camponeses; O médico rural; O cura da aldeia e o lírio do vale* (RÓNAI, 2012).

a pesquisa chegasse ao estágio em que se encontra, foi necessário enveredarmos pelas sendas da estética marxista, compreendendo com Lukács (2010c, p. 27) que a mesma deseja que “[...] a essência individualizada pelo escritor não venha representada de maneira abstrata e, sim, como essência organicamente inserida no quadro da fermentação dos fenômenos a partir dos quais ela nasce”.

Nossa atividade investigativa tem como fundamento a compreensão ontológica marxiana-lukacsiana sobre a constituição do homem enquanto ser histórico-social. Dessa forma, a presente pesquisa intenta analisar o objeto de estudo à luz do seu caráter ontológico. Isso significa apreender, na essência desse objeto, os nexos com a totalidade social, desvelando as contradições que se encontram por trás da esfera puramente fenomênica, superando a visão fragmentária da realidade. Lançando mão desse arcabouço teórico, acreditamos com Tonet (2016, p. 158) ser possível compreender a arte, enquanto uma totalidade viva, como uma ferramenta para a organização da luta a serviço da causa revolucionária, reafirmando a necessidade histórica da “superação radical do modo de produção capitalista” e, por conseguinte, “a construção de uma forma de sociabilidade – comunista, na qual esteja superada toda forma de exploração, de opressão e de dominação do homem pelo homem”.

A fragmentada forma de conceber o mundo, típica do ideário burguês, concebe a ciência a partir da abordagem gnosiológica, tendo o sujeito como eixo central do processo. Opondo-se a essa perspectiva, a abordagem ontológica tem como eixo o objeto que tem vida própria para além de cada sujeito particularizado. Nesse sentido, partimos da ruptura marxista com a perspectiva gnosiológica, tomando a arte como um objeto em si, formado pela unidade contraditória de essência e aparência. Enquanto produtos histórico-sociais, Tonet (2016), nos lembra que essas abordagens só podem ser compreendidas dentro do processo histórico e que as mesmas estão diretamente ligadas ao tipo de conhecimento preconizado por cada uma das classes que, na atualidade, movimenta a história: burguesia e proletariado.

Assim, em uma sociedade capitalista, marcada pelo antagonismo, nada mais natural do que a defesa de cada classe ao padrão de conhecimento que atenda às suas necessidades. Nessa linha de raciocínio, compreendemos que o percurso intelectual de Marx se instaurou a partir da abordagem ontológica, que

melhor representa os interesses do proletariado, pois realiza uma crítica radical da sociabilidade, questionando o que é o ser social, quais as suas determinações mais gerais e o que é o objeto. Conforme explica Tonet (2016, p. 90):

Da resposta a esta questão – o que é o ser social – dependerão as respostas relativas ao conhecimento: a possibilidade do conhecimento, o que é o objeto (a realidade externa), quem é o sujeito, como se dá a relação entre sujeito e objeto, o que é a verdade, quais os critérios da verdade, como deve proceder o sujeito para conhecer o objeto, qual a relação entre ciência e ideologia, etc.

Aqui não se interpela o real à luz da subjetividade, mas a partir da realidade objetiva, considerando que, para a ontologia marxiana, a realidade é uma articulação entre singularidade, particularidade e universalidade e essa articulação orientará o caminho a ser seguido. Partindo dessa compreensão, Marx rompe com todas as filosofias que dissertam sobre o ser sem considerá-lo enquanto ser histórico, estabelecendo, dessa forma, os princípios do materialismo.

A ontologia marxiana parte de uma crítica à filosofia idealista de Hegel. A relação entre consciência e existência é explorada por Marx sob a perspectiva do concreto. A partir dessa compreensão, a arte toma como ponto de partida o real, contrapondo-se ao idealismo hegeliano que percebe a obra de arte do ponto de vista do espírito. Nesse contexto, Frederico (2013, p. 53) nos recorda que “[...] a dialética idealista de Hegel é posta com os pés no chão: a arte não é manifestação do Espírito, e sim criação material dos homens”. Assim, para Marx e Engels, os fundamentos da concepção materialista encontram-se nas condições materiais de existência (condições objetivas), que exercem o primado sobre as formas de consciência (condições subjetivas). Essas premissas não são arbitrárias, como os mesmos esclarecem:

[...] são premissas reais, e delas só na imaginação se pode abstrair. São os indivíduos reais, a sua ação e as suas condições materiais de vida, tanto as que encontraram quanto as que produziram pela sua própria ação. Essas premissas são, portanto, constatáveis de modo puramente empírico [...]. A primeira premissa de toda a história humana é, naturalmente, a existência de indivíduos humanos vivos. O primeiro fato a constatar é, portanto, a organização corpórea (*körperliche*) desses indivíduos e a relação por isso existente (*gegebenes*) com o resto da natureza (MARX; ENGELS, 2007, p. 86-87).

O marxismo representa, dessa forma, uma superação em relação ao hegelianismo. Como assinala o próprio Marx (2013, p. 90), seu método dialético, em seus fundamentos:

[...] não é apenas diferente do método hegeliano, mas exatamente o seu oposto. Para Hegel, o processo de pensamento, que ele, sob o nome de

Ideia, chega mesmo a transformar num sujeito autônomo, é o demiurgo do processo efetivo, o qual constitui apenas a manifestação externa do primeiro. Para mim, ao contrário, o ideal não é mais do que material, transposto e traduzido na cabeça do homem.

Nessa linha de raciocínio, expomos um texto estruturado em três capítulos. Na introdução, apresentamos o caminho que trilhamos, o objeto de estudo, indicando a justificativa de nossa opção metodológica, bem como os fundamentos teóricos que nortearão o percurso.

No primeiro capítulo, realizamos um resgate do percurso intelectual de György Lukács, incluindo sua perspectiva estética à luz do marxismo e o seu esforço na tarefa de recuperação da ontologia do ser social. Tratamos, também, dos fundamentos ontológicos da estética, assim como discorreremos sobre seus inacabados textos sobre a ética. Passamos em revista os eixos estruturantes da estética lukacsiana na defesa do realismo: trabalho, cotidiano, ciência, arte e religião.

No segundo capítulo, trabalhamos a defesa da concepção de realismo empreendida por Lukács, a partir dos anos de 1930, em contraste com a concepção de mundo do vanguardismo literário. Procuramos, também, compreender, à luz do materialismo histórico-dialético, as categorias singularidade, particularidade e universalidade, destacando a particularidade como indispensável para a análise autêntica das obras de arte. Estudamos os pilares que caracterizam o realismo como procedimento estético: a tipicidade e o método narrativo. Abordamos a estética do gênero romance, enfatizando as relações histórico-filosóficas do mesmo com a epopeia.

No terceiro e último capítulo, concentramos nossas forças no estudo sobre a vida e a obra de Balzac, no contexto de produção da *Comédia humana* e as contradições do capitalismo que perpassam a existência da classe trabalhadora, bem como a capacidade de resistência dessa classe. Destacamos o processo de humanização do homem pela arte, estabelecendo um diálogo entre literatura e formação humana, a partir da obra balzaquiana.

Por fim, apresentamos as considerações finais, almejando que o trabalho amplie as discussões em relação ao papel da literatura, enquanto importante fonte de captura do real e como instrumento de luta, cujo horizonte seja a emancipação humana.

2 ONTOLOGIA E ESTÉTICA: A ARTE COMO AUTOCONSCIÊNCIA DA HUMANIDADE

No presente capítulo, examinaremos os dados mais indispensáveis para a compreensão da vida e da obra de György Lukács, recuperando a trajetória intelectual do filósofo húngaro, bem como os principais eixos que estruturam seu pensamento – desde os tempos juvenis até o contexto mais amplo da experiência marxista – entrelaçando a discussão estética e a dimensão ontológica, além de seus apontamentos inconclusos sobre a ética. Trabalharemos, também, os fundamentos ontológicos da arte na estética marxista, registrando que, embora Marx e Engels não tenham escrito nenhum tratado sobre a arte, a estética sempre obteve lugar de destaque nas atividades práticas e teóricas de tais autores. Por último, destacaremos que, para estruturar sua estética na defesa do realismo, Lukács tomou como base o cotidiano, relacionando-o com os complexos das objetivações superiores – ciência, arte e religião.

2.1 O percurso intelectual de György Lukács e a recuperação da ontologia marxiana

Fausto tem realmente duas almas no seu peito; por que é que um homem, ainda por cima normal, não teria o direito de ter em si várias tendências intelectuais contraditórias, quando, em plena crise mundial, se prepara para passar de uma classe social para a outra? (LUKÁCS, 1974, p. 350).

O célebre personagem de Goethe⁴² trazia duas almas no peito, pondo em relevo o dramático conflito da luta interior entre a busca do prazer e a virtude divina. Assim como Fausto negocia com o diabo, dando a alma em resgate da juventude, o velho Lukács transaciona com as suas antigas proposições idealistas, oferecendo, de forma coerente e obstinada, todas as forças intelectuais à causa do marxismo-revolucionário. Nesse sentido, revistar a história daquele que, através de seu

⁴²Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) é considerado um dos maiores nomes da literatura alemã e do movimento romântico europeu, no fim do século XVIII e início do século XIX. Oriundo da alta burguesia, Goethe pode se dedicar a amplos e diversos estudos: medicina, filosofia, matemática, botânica e literatura. Na literatura, seus textos versaram sobre diferentes gêneros: romances, peças de teatro, poemas, escritos autobiográficos, reflexões teóricas nas áreas de arte e cartas. Em sua gigantesca obra *Fausto*, o autor trouxe a história de um intelectual virtuoso que, tentado pelo demônio, sente-se dividido entre os valores do espírito e os prazeres do mundo. Nesse texto, eterno e universal, Goethe tenta humanizar o homem, discutindo, poeticamente, os sentidos da vida, o mal e o destino humano (CITATI, 1996). Segundo Lukács (1978a, p. 149), “Talvez não tenha existido nenhum outro poeta para o qual a unidade do conteúdo da vida, do conteúdo das experiências vitais, na ciência e na poesia, tenha sido – em todos os momentos – a estrela polar”.

universo literário e filosófico, revelou aos homens e mulheres um patrimônio cultural de imenso valor é reacender uma centelha de esperança contra toda as decadentes formas de cultura que vulgarizam a vida humana.

Examinaremos os dados mais indispensáveis para a compreensão da vida e da obra de György Lukács⁴³, considerando que o mesmo acumulou, ao longo de sua vida, um considerável acervo de textos acadêmicos, cuja principal função tem sido a recuperação da perspectiva crítica do pensamento onto-marxiano. Para o atendimento desse objetivo, tentaremos recuperar a trajetória intelectual do filósofo húngaro, apresentando os principais eixos que estruturam seu pensamento, entrelaçando a discussão estética e a dimensão ontológica de sua obra, desde os tempos juvenis até o contexto mais amplo da experiência marxista. Faz-se importante esclarecer que, para compreendermos a cultura, os escritores e os poetas húngaros, usamos como referência a série de entrevistas - entre março e maio de 1971 - que Lukács, já debilitado e ciente da gravidade de sua doença, concedeu, em forma de colóquios, a István Eörsi⁴⁴ e Erzsébet Vezér⁴⁵, resultando no diálogo sobre o *Pensamento Vivido*⁴⁶. Além desse importante material, valemos de textos do próprio Lukács (2010, 2011 e 2017), e em consagrados intérpretes e rigorosos pesquisadores, tais como Mészáros (2013), Oldrini (2017), Tertulian (2007, 2008), Netto (1983), Frederico (1997, 2013), Konder (1980) e Lessa (2015).

O caminho trilhado por Lukács, tanto no campo da teoria quanto da ideologia, é de uma importância inquestionável, abrangendo, nos dizeres de Netto (1983, p. 7), “[...] mais de seis décadas de um trabalho intelectual rigoroso”. A vasta e polêmica obra lukacsiana constitui-se como “[...] uma das mais volumosas

⁴³Seu nome de nascimento era György Löwinger. Em outubro de 1890, seu pai alterou o nome da família para Lukács (KADARKAY, 1994).

⁴⁴(1931-2005). Foi um escritor e ativista político húngaro, que fazia parte do círculo íntimo de Lukács. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Istvan-Eorsi>>. Acesso em: 20/12/2108.

⁴⁵Erzsébet Vezér (1915-2003). Foi uma historiadora da literatura e professora da universidade Eötvös Loránd, além de diretora do museu literário Petöfi e membro da Academia de Ciências Sociais, na Hungria. Disponível em: <https://hu.wikipedia.org/wiki/Vez%C3%A9r_Erzs%C3%A9bet>. Acesso em: 24/01/2019.

⁴⁶“O texto final continha 150 páginas escritas em húngaro. O esforço derradeiro lukacsiano trata-se “[...] em parte devido ao menor desgaste teórico, em parte para, assim, satisfazer um desejo de sua falecida mulher. Depois que o esboço ficou pronto, ficou claro que ele não teria forças para o redigir. A própria atividade de escrever mostrou-se tarefa que ultrapassava cada vez suas forças físicas. Entretanto como não suportaria viver sem trabalhar, seguiu o conselho de seus alunos mais íntimos e contou sua vida em conversas gravadas”. Segundo os autores, para a condução desse trabalho, eles procederam de acordo com o espírito de Lukács, considerando que “[...] durante toda sua vida, ele sempre valorizou mais aquela fidelidade que tem como objetivo a reprodução daquilo que é essencial numa forma ou num processo do que uma fidelidade literal e um pedantismo filológico” (EÖRSI, 2017, p. 37-38).

elaborações individuais do nosso tempo”. Essa obra questiona a perplexidade histórica e cultural do homem contemporâneo, a natureza e a função da arte; o procedimento dos modos de viver e de pensar da sociedade burguesa, a alienação, a transição socialista, a centralidade revolucionária do proletariado, a consciência de classe e o repensar das formulações filosóficas⁴⁷. Na acepção de Tertulian (2008, p. 23) a diversidade e a riqueza da produção intelectual de Lukács situam-no, tanto entre os seus discípulos quanto entre os seus adversários, como “[...] a personalidade mais marcante da cultura marxista contemporânea” e, de acordo com Coutinho (1967, p. 96) “Lukács foi o único, após Lenin, a compreender toda a fecundidade do método marxista, que reside numa integração permanente e orgânica [...]”.

Rupturas e contradições marcaram seu desenvolvimento intelectual, mas a continuidade de algumas preocupações básicas do autor permaneceu ao longo dos anos, embora o tratamento dado a essas questões tenha se modificado. O que nos motiva, nessa exposição⁴⁸, é, a largos passos, delinear a evolução do pensamento lukacsiano, especialmente a sua produção intelectual relacionada à arte e, dentro do complexo artístico, a obra literária, considerando com Frederico (1997, p. 9) que esse importante filósofo “[...] acabou sendo apenas conhecido e criticado pela má fama que o perseguiu e não pelas ideias que de fato defendeu”. Assim, para mitigar tão injusta proposição, faz-se necessário passar em revista, ainda que muito brevemente, os principais fatos que marcaram suas produções literárias e filosóficas, percorrendo desde os tempos juvenis até à fase mais densa e amadurecida do autor. Tal tarefa, segundo Oldrini (2017, p. 17), requer algumas indagações básicas: Quem foi Lukács? Até que ponto cooperou para o desenvolvimento do marxismo? Seus ensinamentos ainda são importantes nos dias de hoje? Para responder com veracidade tais questionamentos, é preciso, conforme o mesmo autor, antes de tudo:

Tornar claras as etapas cronológicas do seu pensamento, tornando evidente o antes e o depois: aquilo que pertence à sua formação de pensador e aquilo que o caracteriza como pensador marxista. As duas etapas, cada uma delas, experimentam distinções posteriores, não são isoláveis como fases irregulares entre si, sem passagens recíprocas ou ultrapassagens.

⁴⁷Segundo Netto (1983), para Lukács, as formulações “clássicas” da filosofia são sintetizadas em Aristóteles (384 a.C-322 a.C), Hegel (1770-1831) e Marx (1818-1883).

⁴⁸Para aprofundamento dos estudos sobre a trajetória lukacsiana, indicamos, também, o trabalho *A alienação em Lukács: fundamentos para o entendimento do complexo da educação* (LIMA, 2014).

A complexa evolução intelectual e política do autor não é tarefa fácil de ser investigada, considerando que, conforme Tertulian (2008, p. 25-26, grifos do autor):

[...] a evolução intelectual de Georg Lukács oferece uma imagem singular da formação e do *devoir* de uma personalidade nas condições agitadas de um século não menos singular por sua complexidade e pelo caráter dramático de sua história. Lukács enfrentou as mais variadas experiências espirituais e, aparentemente, as mais heterogêneas: sua biografia intelectual é por demais sinuosa [...].

Para essa árdua tarefa, amplamente executada por importantes pesquisadores, tomamos de empréstimo as palavras do próprio Lukács (2017, p. 41):

Parece-me que meu desenvolvimento se deu passo a passo e acho que, ao tratar dele, o melhor seria fazê-lo cronologicamente, pois as coisas, na minha vida, estão muito fortemente entrelaçadas. Assim é preciso, na verdade, começar pelo início.

György Lukács nasceu em Budapeste, na Hungria⁴⁹, em 13 de abril de 1885 e, vencido por um câncer pulmonar, morreu na mesma cidade, no dia 4 de junho de 1971⁵⁰. Filho de uma família próspera⁵¹, ele desfrutou, desde a infância, de ricas experiências com as artes e a literatura. Aprendeu a ler através do irmão mais velho que recebia aulas particulares de alfabetização e, aos nove anos, vivenciou uma significativa experiência de leitura que o influenciou profundamente: *A Ilíada*⁵² e *O Último dos Moicanos*⁵³. Desses clássicos, extraiu uma grande lição: o sucesso

⁴⁹Judeu por nascimento, embora tal fato nunca tenha influenciado a formação de Lukács, ele foi criado em um país católico, e, mais tarde, junto com sua família, convertido ao protestantismo.

⁵⁰“[...] Sua última aparição pública é nas festividades a Bartók: profere uma palestra dedicada à memória de seu grande conterrâneo apenas algumas semanas antes de morrer. [...] Alguns anos depois é enterrado no cemitério de Kerepesi, em um local reservado as grandes figuras do movimento socialista” (MÉSZÁROS, 2013, p.112).

⁵¹Seu pai, József Löwinger (1855-1928), pertencia a uma família numerosa e teve uma carreira de sucesso admirável, pois tendo que abandonar a escola aos treze anos se transformou em um próspero dirigente bancário de uma das principais instituições financeiras da Hungria. Lukács respeitava a energia e a determinação de seu pai, mas nutria profunda admiração pelo bisavô Zsigmond Pollak, de quem ele acreditava ter herdado a sede de conhecimento e a mente filosófica. A mãe de Lukács, Adél Wertheimer (1860-1917) pertencia a uma das mais antigas e ricas famílias da Europa e era uma mulher rígida com quem Lukács nunca teve um bom relacionamento. Ele tinha dois irmãos: János (1887-1944), Mária o Mici (1887-1980) e um irmão menor Pál (1889-1892) (KADARKAY,1994).

⁵²Poema épico escrito no século VIII a.C, cuja autoria é atribuída a Homero, poeta grego. Nessa obra, em mais de 15.000 versos, o autor canta a guerra entre gregos e troianos, representados por Aquiles, filho de uma deusa com um mortal e Heitor, filho do rei de Tróia. Símbolo de toda aventura humana, esse texto inspirou diversas manifestações artísticas e literárias do Ocidente (OLIVEIRA, 1999).

⁵³Lançado em 1926, o romance histórico do norte-americano James Fenimore Cooper (1789-1851) narra os acontecimentos relativos à disputa por terras no solo americano, entre ingleses e franceses. As cenas de bravura, amor, aventura e heroísmo dão vida a uma das mais conhecidas sagas estadunidenses: A Guerra dos Sete Anos (1756-1763). Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/James-Fenimore-Cooper>>. Acesso em: 15/10/2017.

não é critério para a ação do indivíduo e é possível agir corretamente, mesmo sem alcançá-lo. O aprendizado da língua inglesa, graças ao pai, conduziu-o a leituras que muito o impressionaram – *as Fábulas de Shakespeare*⁵⁴ e *os romances de Mark Twain: Tom Sawyer e Huckleberry*⁵⁵ –, fazendo-o compreender a existência dos ideais de vida. A formação intelectual forjou-se, nesse período, de forma rica e abundante, pois naqueles anos havia, na casa da família, somente professoras francesas e inglesas, apesar de “[...] os professores e, em especial, as professoras serem considerados pessoas de categoria inferior pelas famílias da alta burguesia” (LUKÁCS, 2017, p. 44). Tal atitude despertava o desprezo pelo estilo burguês-aristocrático do modo de viver e de pensar da sociedade húngara da qual ele próprio era partícipe, tornando perceptível o antagonismo entre o sujeito rico e os desatinos de sua classe sobre os trabalhadores⁵⁶.

O percurso dos escritos literários começou por volta dos quinze anos, quando acreditou, impulsionado pelas leituras de Max Nordau⁵⁷, Tolstoi⁵⁸, Baudelaire⁵⁹, Swinburne⁶⁰, que também poderia se tornar um escritor. Essas

⁵⁴ O inglês William Shakespeare (1564-1616) é considerado um dos maiores escritores de todos os tempos, reunindo dois notáveis talentos: o de dramaturgo e o de poeta. Sua arte compreende comédias alegres e amargas, dramas históricos e tragédias no estilo renascentista. A obra shakespeariana - dividida em peças, sonetos e uma variedade de outros poemas - traduz a natureza humana em toda a sua complexidade (SMITH, 2008).

⁵⁵ Mark Twain era o pseudônimo do escritor, crítico e pai da literatura norte-americana, Samuel Langhorne Clemens (1835-1910). *As aventuras de Tom Sawyer*, um dos textos mais autobiográficos do escritor, retratam as relações de um menino astuto com sua tia Polly e com o amigo aventureiro *Huck Finn*. Esse personagem, mais adiante, se tornaria o protagonista do livro *As aventuras de Huckleberry Finn* (1885), um garoto corajoso que, em busca de aventuras, desce o Mississipi e, junto com o ex-escravo e amigo Jim, encontra diversos personagens excêntricos. Disponível em <<https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=757>>. Acesso em: 15/10/2017.

⁵⁶ “Nunca caí no erro de deixar que o mundo capitalista acabasse por me subjugar, erro que pude observar muitas vezes em muitos trabalhadores e intelectuais pequeno-burgueses. O ódio e o desdém que desde a infância eu nutria pela vida no capitalismo disso me preservou” (LUKÁCS, 1974, p. 351).

⁵⁷ Simon Sudfeld (1849-1923) adotou o nome pelo qual ficaria conhecido em público por toda a vida: Max Nordau. Médico, escritor, político e ativista sionista húngaro ficou famoso com o livro *Mentiras Convencionais da Humanidade* (EÖRSI, 2017).

⁵⁸ Liev Nikoláievich Tolstoi, mais conhecido como Leon, Liev ou Leo Tolstoi (1828-1910), nasceu em uma família nobre do Império Russo. Teve uma rica educação, com professores particulares. Estudou direito e línguas orientais na Universidade de Kazan. Ao lado de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), Ivan Turgueniev (1818-1883), Máximo Gorki (1868-1936) e Anton Tchekhov (1860-1904) foi um dos grandes mestres da literatura russa do século XIX. Divergindo das igrejas e governos, através de seus textos e ideias, pregava uma vida simples e em proximidade à natureza. Suas obras denunciaram o ambiente hipócrita da época e realizaram um dos retratos femininos mais profundos e sugestivos da literatura. Dentre os seus trabalhos, podemos destacar: *Guerra e Paz*, *Ana Karenina*, *A morte de Ivan Ilich*. Na velhice, tornou-se um pregador pacifista. Morreu aos 82 anos, de pneumonia, quando fugia de casa na tentativa de viver uma vida simples (BLOOM, 2011).

⁵⁹ O poeta francês Charles-Pierre Baudelaire (1821-1867) tornou-se conhecido como o pai do Simbolismo francês. A ele, é atribuído o título de fundador da poesia moderna, pois seus textos trazem para a poesia de época – até então marcada pelo idealismo romântico – temas relacionados

experiências literárias, assomadas ao rico ambiente doméstico⁶¹, forjaram no jovem um ponto de vista extremamente moderno para a época. Leitor assíduo da *Hét*⁶², as produções daquela época – dramas à moda Ibsen⁶³ e Hauptmann⁶⁴ – foram todas queimadas, pois na sua avaliação eram muito ruins. A partir de então, passou a “[...] ter um critério secreto para estabelecer as fronteiras da literatura [...]. A literatura começa onde tenho a impressão de não poder escrever a obra em questão (LUKÁCS, 2017, p. 47).

Nesse contexto, o jovem escritor começou a exercer o cargo de crítico teatral do Salão Húngaro (*Magyar Szalon*)⁶⁵, onde escrevia suas críticas ao estilo de Kerr⁶⁶. Apresentando postura firme e confiante na sua evolução literária, Lukács,

ao mal-estar das cidades, ao feio e às doenças. Dentre suas obras, podemos destacar: *A arte romântica* (1852), *As flores do mal* (1857), *Os paraísos artificiais* (1860), *Pequenos poemas em prosa* (1862) e *Miudezas* (1866). Na obra *As Flores do Mal* – livro que reúne temas como a expulsão do paraíso, o amor, a morte, o tempo e o tédio – o autor sofreu com a censura, tendo sido condenado por ofensa à moral pública. Com essa condenação, Baudelaire foi obrigado a pagar uma multa em dinheiro e a retirar seis dos cem poemas que compunham a obra. Anos depois, já na primeira edição póstuma do livro, em 1868, os seis poemas voltaram a incorporar o conjunto da obra. Suas reflexões estéticas abrangeram a música, a literatura e as artes plásticas e influenciaram outros poetas franceses, como Arthur Rimbaud (1854-1891), Paul Verlaine (1844-1896) e Stéphane Mallarmé (1842-1898). Disponível em <<https://www.lpm-blog.com.br/?p=15058>>. Acesso em: 15/10/2017.

⁶⁰ Algernon Charles Swinburne (1837-1909) foi um poeta, dramaturgo, romancista e crítico inglês da época vitoriana. Profundo conhecedor da cultura clássica greco-latina, trabalhou temas fúnebres, antirreligiosos, sadomasoquistas e lésbicos, julgados controversos para seu tempo. Deixou um extenso legado, dos quais destacamos: *Atalanta in Calydon* (1865), *Poems and Ballads* (1866) e *Songs Before Sunrise* (1871), as peças *Chastelard* (1865), *Bothwell* (1874) e *Mary Stuart* (1881) e monografias críticas sobre *Shakespeare* (1880), *Victor Hugo* (1886) e *Ben Jonson* (1889) Disponível em <<https://www.encyclopedia.com/people/literature-and-arts/english-literature-19th-century-figures/algernon-charles-swinburne>>. Acesso em: 15/11/2018.

⁶¹ A irmã de Lukács era colega de escola de Marcell Benedek (1885-1970), escritor e crítico húngaro, filho do também escritor e dramaturgo húngaro Elek Benedek (1859-1929). Segundo o filósofo húngaro, não apenas a atividade literária, mas também a atividade ético-literária foi extraordinariamente influenciada por essa amizade (LUKÁCS, 2017).

⁶² Revista Semanal húngara.

⁶³ Henrik Ibsen (1828 - 1906) é considerado o maior dramaturgo norueguês do século XIX. *Casa de bonecas* (1879), *Os espectros* (1881) e *O pato selvagem* (1884) são exemplos de peças que evidenciaram as marcas mais peculiares do seu teatro: injustiças e incoerências da sociedade aliadas às fraquezas, hipocrisias e preconceitos dos indivíduos. Em seus trabalhos, combinou técnicas da tragédia antiga às características do Naturalismo (BLOOM, 2011).

⁶⁴ Poeta, romancista e dramaturgo alemão, Gerhart Hauptmann (1862-1946) foi um dos mais significativos representantes das tendências naturalistas do teatro. De naturalista a religioso metafísico, suas principais obras são: os dramas *Antes da Aurora* (1889) e *Os Tecelões* (1892), a comédia *A Pele de Castor* (1839) e a tragicomédia *Os Ratos*. Já sob a influência do estilo romântico-visionário, sobressai-se *O sino afundado* (1896) Disponível em <<https://www.britannica.com/biography/Gerhart-Hauptmann>>. Acesso em: 15/11/2018.

⁶⁵ Jornal de pequena circulação.

⁶⁶ (1867-1948). O judeu alemão Alfred Kempner (Kerr) foi um ensaísta e influente crítico de teatro. Em muitos de seus escritos, Kerr usou seus talentos para criticar as pretensões da ideologia nazista. Com a chegada dos nazistas ao poder, seus livros foram queimados, obrigando sua família a fugir para Londres. Essa experiência foi registrada por sua filha Judith Kerr no livro *When Hitler Stole Pink Rabbit* (*Quando Hitler roubou o coelho cor de rosa*), considerado um clássico da literatura juvenil.

então com dezoito anos, opôs-se à crítica húngara, elogiando a peça teatral *Idílios do Rei* de Sándor Bródy⁶⁷, que havia sido duramente atacada. Depois desse episódio, passou a apresentar-se ao Jövendő (Futuro)⁶⁸, marcando o início de sua carreira literária. O encontro com László Bánóczy⁶⁹, na universidade, provocou no jovem Lukács uma mudança geral, conscientizando-o da fragilidade de sua literatura e que o impressionismo causado pelas obras de Kerr era uma bolha de sabão. Merece destaque, ainda nesse período, a fundação da Sociedade de Thalia⁷⁰, representando um dos elementos essenciais de seu aprendizado, posto que o mesmo aprendeu a ver os textos adquirirem vida no palco. Desse período, “[...] emergiu uma crítica fundamentada na filosofia alemã e tendendo para a estética”, cujo fundamento estava em Kant⁷¹, Dilthey⁷² e Simmel⁷³, mas conforme os critérios

Disponível em <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/alfred-kerr>>. Acesso em: 15/11/2018.

⁶⁷Sándor Bródy (1863-1924) foi um renomado escritor de novelas e jornalista húngaro que recebeu forte influência do movimento naturalista e do estilo *art nouveau* (EÖRSI, 2017). É importante esclarecer que o *art nouveau* ou arte nova, enquanto movimento artístico, surgiu no final do século XIX na Bélgica, objetivando refletir as inovações da sociedade industrial. Esse movimento esteve em vigência entre os anos 1880 e 1920, aproximadamente. Disponível em: <<https://www.historiadasartes.com/nomundo/arte-seculo-20/art-nouveau/>>. Acesso em: 26/11/2018.

⁶⁸ Projeto coordenado por Bródy.

⁶⁹ Escritor e diretor húngaro que viveu entre os anos de 1880-1926. Foi presidente do teatro revolucionário húngaro, conhecido como Sociedade de Thalia (EÖRSI, 2017).

⁷⁰ Companhia teatral (1904-1908) fundada por Lukács, Bánóczy (editor chefe do grupo), Marcell Benedek (1885-1970) e Sándor Hevsi (1973-1939), grande promessa e diretor do teatro nacional húngaro. O principal objetivo dessa companhia era a divulgação, a preços acessíveis, de autores como Ibsen e Streindberg (EÖRSI, 2017).

⁷¹ A obra do filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) “é fundamental para a compreensão tanto da moderna teoria do conhecimento como da moderna teoria social. Na teoria do conhecimento, a obra de Kant realizou uma síntese de elementos do racionalismo e do empirismo por meio da qual tornou-se possível sustentar a objetividade dos juízos científicos e do senso comum e rejeitar a especulação metafísica. A formação de juízos objetivos exige a aplicação de conceitos fundamentais ou “categorias” e de “formas da intuição” (espaço e tempo) ao conteúdo de uma possível experiência sensorial. O espírito dá uma contribuição ativa organizando o conhecimento, mas cai numa contradição insolúvel quando vai além das fronteiras da experiência sensorial possível. Segue-se disso, contudo, que o mundo de que temos conhecimento é o mundo dos objetos da experiência possível: o mundo dos fenômenos (*pheno mena*), que é distinto das coisas tais como são “em si mesmas” e independentemente das faculdades cognitivas humanas. Mas para os propósitos da vida prática e moral – e até mesmo para a condição da própria ciência – não podemos passar sem ideias cujos objetos estão além do alcance da experiência sensorial: ideias como Deus, livre-arbítrio, imortalidade da alma. Como coisas-em-si (*noumena*), esses objetos não podem ser objetos de conhecimento e se enquadram no domínio da fé. Na teoria do conhecimento, e nas disciplinas afins como a história, a filosofia e a sociologia da ciência, a obra de Kant tem sido uma fonte importante para críticos das explicações positivistas e empiristas da ciência e do conhecimento, quase que universalmente dominantes. [...] Para Marx, Engels e Lenin, a teoria do conhecimento de Kant é deficiente sob três aspectos, dependentes uns dos outros. Em primeiro lugar, é considerada como não histórica em sua explicação das contribuições a priori do espírito para a constituição do conhecimento: para Kant esses conceitos fundamentais são propriedades universais do espírito humano, ao passo que os marxistas tendem a ver as possibilidades cognitivas do homem sujeitas à transformação e ao desenvolvimento histórico. De maneira correlata, enquanto o kantismo localiza as condições *a priori* do conhecimento objetivo nas faculdades do espírito, o marxismo as situa

do próprio Lukács, a experiência na sociedade de Thalia o revelou que ele não tinha talentos de escritor, nem de diretor (LUKÁCS, 2017).

O contato com Leo Popper⁷⁴ constituiu um importante momento no desenvolvimento lukacsiano, despertando a certeza de que “[...] na arte o senso de qualidade é o que mais importa”. Esse amigo por quem sentia “veneração e respeito” e a quem considerava talvez “o maior talento” que havia encontrado na vida muito o ajudou quando, em 1908, seu livro *História do desenvolvimento do drama moderno*⁷⁵ foi premiado. Em desespero, por acreditar que a comissão não era competente para julgar o assunto, Leo Popper, então indicou o que “era bom nele” (LUKÁCS, 2017, p. 51-52).

Entre os anos de 1907 e 1911, Lukács foi profundamente abalado pelos acontecimentos tanto de natureza histórica quanto de natureza pessoal. No aspecto

caracteristicamente nas indispensáveis práticas sociais humanas, que têm aspectos tanto materiais quanto intelectuais e espirituais. Finalmente, Engels e Lenin argumentaram que o limite entre o mundo dos “fenômenos” cognoscíveis e o das coisas-em-si incognoscíveis não é, como quer o kantismo, fixo e absoluto, mas sim historicamente relativo. A cognoscibilidade potencial do mundo tal como é, independente e anterior ao sujeito humano, é considerada, pelo marxismo, como essencial à visão materialista do mundo. A distinção kantiana entre o mundo das aparências, objeto possível do conhecimento natural-científico, e o mundo do espírito, da vontade e da moral como objetos de fé, também foi importante para a moderna teoria social. Para Hegel, essa distinção constituiu a base de uma ontologia social idealista e de uma dialética histórica nas quais o conhecimento absoluto do espírito autorrealizado é o ponto de vista para uma crítica da objetividade científica e do materialismo. [...] O marxismo filosófico associado a Lukács e a sociologia weberiana têm, ambos, suas raízes, intelectual e biograficamente, no neokantismo de Dilthey e de Rickert. A base filosófica do AUSTROMARXISMO e, mais notadamente, a da obra de Max Adler também são neokantistas. Filosoficamente, o marxismo subsequente dividiu-se, de maneira geral, entre a tendência da qual a obra do último período de Engels e o livro *Materialismo e empiriocriticismo* de Lenin são paradigmas e formas diversas de neokantismo. A primeira oferece uma perspectiva naturalista/materialista da história da espécie humana como parte da ordem da Natureza, inteligível por meio de formas naturais/científicas de conhecimento. Já as tendências de inspiração neokantiana consideram estarem o natural e o humano-histórico separados por uma profunda distância em virtude do caráter consciente e transformador da prática social humana, que exige formas de entendimento qualitativamente diferentes das formas das ciências naturais” (BOTTOMORE, 2012, p. 301-302).

⁷² (1833-1911). Filósofo e historiador alemão, Wilhelm Dilthey engajou-se numa via de pensamento que valorizava a chamada “teoria da visão do mundo” (Weltanschauung), em que “viver é apreciar”. Sua obra fundamental é a *Introdução ao estudo das ciências humanas* (1883) (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001).

⁷³ Georg Simmel (1859-1918). Filósofo, professor e sociólogo alemão. Como representante do neokantismo, Simmel procurou evitar a abstração, o formalismo kantiano e a dispersão na diversidade dos fatos. Suas principais obras são: *Introdução à ciência da moral* (1892), *Problemas de filosofia da história* (1892), *Filosofia do dinheiro* (1900), *O conflito da cultura moderna* (1918) (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001).

⁷⁴ (1886-1911). Crítico de arte, Leo Popper era filho do violoncelista e compositor David Popper (1846-1913). A relação afetiva com esse amigo querido influenciou na elaboração de importantes conceitos de *A alma e as formas* (MÉSZÁROS, 2013).

⁷⁵ Concluído em 1908, esse volumoso trabalho dedicado à produção dramática é resultado de seis anos de intenso envolvimento teórico e prático com o teatro e o drama. Por esse livro, “[...] recebeu o Prêmio Krisztina Lukács Prize, da Sociedade Kisfaludy. [...] uma versão reelaborada desse livro é publicada em 1911, em Budapeste, em dois volumes” (MÉSZÁROS, 2013, p. 97).

histórico, as condições revolucionárias tornavam-se extremamente difíceis, pois se no plano internacional a social-democracia aproximava-se cada vez mais do reformismo, abandonando a bandeira da revolução, na Hungria a completa inexistência dessa linha revolucionária tornava as condições históricas ainda mais dramáticas. No ano de 1907, encontrou-se com aquela que seria um dos amores de sua juventude: Irma Seidler⁷⁶. A ela, que exerceu importante influência no seu desenvolvimento e com quem manteve uma conturbada relação, dedicou *A alma e as formas*, obra fundamentada no neokantismo de Simmel, cuja visão trágica e pessimista se agrega a outros elementos conceituais, extraídos da fenomenologia de Husserl⁷⁷. Em 1911, dois acontecimentos trágicos aprofundaram o pessimismo lukacsiano: a inesperada morte do amigo Leo Popper⁷⁸ e o suicídio de Irma. Por ocasião desse último evento, publicou o estudo *Sobre a pobreza de espírito*, descrevendo o drama da morte da ex-companheira e expondo seu sentimento de culpa⁷⁹.

A ligação com o círculo de Max Weber⁸⁰ auxiliou-o na tarefa de se tornar um historiador da literatura alemã, pois o mesmo acreditava ingenuamente “[...] que os historiadores da literatura realmente movessem as coisas” (LUKÁCS, 2017, p. 54). Qual não foi sua desilusão ao descobrir que, naquele momento, o tema de

⁷⁶ (1883-1911). Pintora húngara que, segundo Infranca (2017, p. 58), manteve com Lukács uma dolorosa história de amor, envolta em um espírito trágico e mortal. Com essa relação, é possível que “Lukács procurasse mais uma musa inspiradora ou uma substituta para a figura materna do que uma amante e, por outro lado, ele mesmo reconheceu a influência de Irma no seu desenvolvimento intelectual”.

⁷⁷ Edmund Gustav Albrecht Husserl (1859-1938), matemático e filósofo alemão. Sob sua influência, constituiu-se a escola da fenomenologia, método que influenciou Martin Heidegger (1889-1976), Sartre (1905-1980) e Merleau-Ponty (1908-1961) (CHAUÍ, 2000).

⁷⁸ A morte prematura de Leo, aos 25 anos, abalou Lukács profundamente. “A longa ligação de Lukács e Leo Popper é atestada não só pelo obituário – publicado no *Pester Llyod* em 18 de dezembro de 1911 e republicado em 1971 no *Acta Historiae Artium* [...], mas também pelas páginas dedicadas a ele na monumental *Estética*, de 1963 (MÉSZÁROS, 2013, p. 97, grifos do autor).

⁷⁹ Irma Seidler cometeu o suicídio em 24 de maio de 1911, motivando Lukács, a partir desse dramático evento, a escrever um breve diálogo literário sobre a angústia da medíocre e fragmentária forma de vida, própria da sociedade capitalista. A morte de Irma causou um forte sentimento de abandono em Lukács, conduzindo-o ao reconhecimento de que, na realidade, Irma foi “[...] uma vítima, não desejada, mas para sempre vítima” (INFRANCA, 2017, p. 86).

⁸⁰ Karl Emil Maximilian Weber (1864-1920), filósofo e sociólogo alemão, estudou nas Universidades de Heidelberg, Berlim e Göttingen, e foi professor em Freiburg (1894-1895) e Heidelberg (1895-1897). É um dos principais responsáveis pela formação do pensamento social contemporâneo, especialmente do ponto de vista metodológico, quanto à constituição de uma epistemologia das ciências sociais. Sua obra mais influente é *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (1904-1905) (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001).

maior discussão entre os historiadores e os literatos era a cor dos olhos de Lotte no texto de Goethe: *Os sofrimentos do jovem Werther*⁸¹.

Abre-se, então, uma nova fase rumo à filosofia, sob a influência de Max Weber e Georg Simmel. Segundo Tertulian (2014), Simmel foi o primeiro mestre do pensamento juvenil lukacsiano, apresentando-o ao caráter social da arte e o influenciando profundamente. Dessa influência, nasceu o livro sobre o drama, embora o próprio Lukács admita que foi muito além de Simmel. Quanto a Max Weber, avaliava-o, do ponto de vista moral, de forma positiva, admirando o desejo do mesmo de criar uma teoria global da literatura. Outra importante influência no desenvolvimento de Lukács foi Ernst Bloch⁸², com quem ele travou uma bela amizade e com quem ele passou a filosofar, segundo o próprio Lukács (2017), como Aristóteles⁸³ e Hegel⁸⁴.

⁸¹Obra em prosa, publicado em 1774. Nesse texto, é narrado, em primeira pessoa, a história do amor impossível do jovem Werther pela bela Charlotte (Lotte), prometida em casamento para outro. Werther não consegue esquecê-la e, por fim, comete o suicídio. Quando lançado na Europa, o livro inspirou uma leva de jovens leitores e “[...] se verificou em todo o continente um surto de suicídios juvenis – em Portugal levou cem anos para ser debelado, e só o foi graças ao pacto de silêncio feito pela imprensa para coibir o triste fenômeno: pararam de noticiar os suicídios” (OLIVEIRA, 1999, p. 141).

⁸²Filósofo alemão (1885-1977). Ao longo da vida, escreveu sobre os mais diversos assuntos, especialmente sobre a história das utopias, tema pelo qual se tornou reconhecido. Foi o filósofo marxista que mais explorou a dimensão teológica do processo histórico, seguindo as trilhas do pensamento de Hegel, Marx e Nietzsche e influenciando fortemente o pensamento do jovem Lukács (MÜNSTER, 1993).

⁸³(384-322 a.C.) Filósofo grego nascido em Estagira, Macedônia. Foi discípulo de Platão e preceptor de Alexandre Magno. Durante o primeiro período de sua existência, Aristóteles manteve-se fiel aos ensinamentos de Platão, mas quando atingiu a maturidade intelectual passou a contestar os ensinamentos do mestre, alegando que a essência das coisas deveria existir nas próprias coisas. Sua produção aborda todos os ramos do saber: lógica, física, filosofia, botânica, zoologia, metafísica etc. (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001). Aristóteles ocupou-se, também, da arte literária e Lukács, para fundamentar seus estudos estéticos, retoma os conceitos de catarse e mimese do filósofo estagirita.

⁸⁴Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831). “[...]Hegel estudou filosofia, letras clássicas e teologia na Universidade de Tübingen, passando depois a trabalhar como professor particular, primeiro em Berna e depois em Frankfurt. Em 1801 tornou-se docente universitário (*Privatdozent*) e, em 1805, professor da Universidade de Jena, onde foi escrita sua primeira obra importante, *Phänomenologie des Geistes* (*Fenomenologia do Espírito*), publicada em 1807. De 1808 a 1816, foi reitor do Aegidiengymnasium em Nuremberg e, em seguida, professor em Heidelberg (1816-1818) e em Berlim, onde ficou de 1818 até sua morte e onde começou a formar-se uma escola hegeliana. A filosofia de Hegel foi importante para Marx sob dois aspectos. Em primeiro lugar, Marx foi profundamente influenciado pelas críticas de Hegel a Kant e pela sua filosofia da história. Em segundo, Marx valeu-se do método dialético de Hegel em sua forma mais abrangente, a que aparece em *Wissenschaft der Logik* (*Ciência da lógica*), publicado em 1812, para mostrar a estrutura dinâmica do modo de produção capitalista. Em sua crítica do conhecimento, Kant limitara as pretensões humanas ao conhecimento científico genuíno ao domínio da “aparência”, dizendo que o conhecimento só pode resultar da ação combinada de formas de intuição e de categorias imanentes ao sujeito que conhece, de um lado, e de dados sensórios produzidos externamente, de outro. Para além dessa relação, estabelecida pela reflexão crítica, resta a “coisa-em-si”, que, em princípio, é incognoscível. O que os seres humanos podem conhecer é apenas a “aparência”. Hegel, porém, contrariando Kant, mantinha que aparência e essência estão necessariamente juntas e que a mais

A carreira como escritor na Hungria começou, “[...] em parte com o surgimento do livro sobre o drama e, em parte, com a colaboração na Nyugat (Ocidente)”. Nessa época, a formação literária foi fortemente impactada com a publicação do volume de poesia (Novos Poemas) de Endre Ady⁸⁵. Esses manuscritos causaram “[...] uma influência absolutamente revolucionária e, *grosso modo*, eram a primeira obra de literatura húngara com a qual me sentia em casa e que considerei como parte de mim”. A importância do poeta Ady é de tamanha monta que Lukács chegou a afirmar: “[...] poder-se-ia dizer que para mim, naquela época, a Hungria era os poemas de Ady”, pois a literatura clássica húngara era, praticamente, desconhecida. Na realidade, as principais influências vieram da literatura universal e da filosofia alemã que perdurou ao longo de sua vida. Esses ingredientes, conforme o mesmo, forjaram no seu espírito “[...] uma mistura que não existia na literatura da época, ou seja, que alguém hegeliano [...] assumisse ao mesmo tempo uma posição de esquerda e mesmo, dentro de certos limites,

íntima estrutura da realidade corresponde à do Espírito humano que se autoconhece. Em termos teológicos isso significa que Deus (o Absoluto) chega ao autoconhecimento por meio do conhecimento humano. As categorias do pensamento humano são assim, ao mesmo tempo, formas objetivas do Ser, e a lógica é ao mesmo tempo ontologia. Hegel interpreta a história como “progresso na consciência da liberdade”. As formas de organização social correspondem à consciência da liberdade e, portanto, a consciência determina o ser. A consciência de uma época histórica e de um povo se expressa sobretudo na religião, “que é onde o povo define por si mesmo o que considera como verdade [...]”. A religião é a consciência de um povo daquilo que ele é, do seu ser mais elevado” escreve Hegel em *Philosophie der Weltgeschichte (Filosofia da história do mundo)*, publicado em 1830-1831. Os povos que adoram uma pedra ou um animal como seu “deus” não podem ser, portanto, livres. Relações sociais e políticas livres só se tornam possíveis com a adoração de um deus de forma humana ou um “espírito” (o “Espírito Santo”). O progresso histórico passa pela necessidade e pela privação, pelo sofrimento, pela guerra e pela morte, e até mesmo pelo declínio de culturas e povos inteiros. Mas Hegel permanece convicto de que, por meio dessas lutas históricas, surge gradualmente um princípio superior de liberdade, uma maior aproximação com a verdade, um grau superior de percepção da natureza da liberdade. A direção da história humana está voltada para o cristianismo, a Reforma, a Revolução Francesa e a monarquia constitucional. O progresso das concepções religiosas e das ideias filosóficas corresponde ao progresso social e político. Os JOVENS HEGELIANOS, por meio dos quais Marx conheceu a filosofia de Hegel, usaram a doutrina de seu mestre como uma arma crítica contra a monarquia prussiana, que se havia tornado conservadora. Com isso, foram além da concepção que Hegel tinha do Estado como uma monarquia constitucional administrada por funcionários esclarecidos. Embora Hegel considerasse apenas os funcionários educados em filosofia como possuidores de uma visão desenvolvida da unidade do espírito subjetivo (o ser humano individual) e do espírito objetivo, (o Estado), os jovens hegelianos sustentavam que os cidadãos podiam adquirir essa visão. Por isso, também postulavam que a religiosidade meramente alegórica do cristianismo tradicional fosse superada pela generalização da visão filosófica da lógica hegeliana. A ideia da humanidade devia tomar o lugar do Deus alegoricamente representado do cristianismo: A humanidade é a união das duas naturezas (BOTTOMORE, 2012, p. 257,258, grifos do autor).

⁸⁵Nascido no Império Austro-Húngaro Endre Ady (1877-1919), é considerado o mais importante poeta lírico de língua húngara. Segundo Oldrini (2017, p. 81) o encontro de Lukács com o poeta o sacudiu das profundezas, fazendo-lhe “[...] entender a necessidade que a cultura do país abre ao amplo giro da cultura europeia, com vistas à superação das angústias internas que a sufocam [...] acima de tudo, convencem-lhe da validade do princípio, muito firme em Ady, de não baixar a cabeça ante a opressão”.

revolucionária”. A obra de Ady exerceu, não apenas o efeito poético e literário, mas uma das mais decisivas experiências na vida do jovem, influenciando-o nas diferentes posições ocupadas na vida literária e artística da Hungria. Conforme Lukács: “[...] não foi uma descoberta casual [...] eu me mantive fiel à obra de Ady por toda minha vida”, esclarecendo, porém, que apesar dessa profunda admiração pela literatura de Ady o contato com o mesmo foi superficial, assim como seu contato com o político e erudito Ervin Szabó⁸⁶, por quem Lukács nutria profunda admiração. Merece destaque o fato de que foi Ervin Szabó quem o apresentou ao sindicalismo francês, único movimento socialista de oposição que Lukács respeitava (LUKÁCS, 2017, p. 56, grifos do autor).

Durante o período da primeira guerra (1914-1918), enquanto um antibelicista ferrenho, Lukács posicionara-se, desde o primeiro momento, contra. Tendo conseguido evitar o serviço militar por conta da influência de seu pai, diretor de um banco de crédito, reconheceu, nessa situação, que “[...] o fato de ser filho de diretor de um banco de crédito não exerceu nenhuma influência literária, mas foi muito importante em minha vida” (LUKÁCS, 2017, p. 65-66). Durante esse conturbado período, Lukács esteve em Heidelberg, retornando para Budapeste apenas no fim da guerra.

Foi nesse difícil período de guerra e de crises depressivas, que Lukács conheceu aquela que seria sua primeira esposa: a russa Yelyena Andreevna Grabenko⁸⁷, uma jovem pintora, social-democrata, exiliada na Hungria. Nesse período, destaca Netto (1983), as preocupações de Lukács se encaminhavam na direção da história, tendo dois estímulos principais: a eclosão da guerra e os estudos sobre Hegel. É, também, marca desse período *A teoria do romance*⁸⁸, texto que, segundo a advertência do próprio autor, tem como base uma falsa concepção de que as obras de Tolstói e de Dostoiévski⁸⁹ seriam o ápice do romance

⁸⁶Erudito e político húngaro (1877-1918), Szabó foi diretor da Biblioteca Metropolitana de Budapeste (hoje, com seu nome). Social-democrata de esquerda, traduziu as obras de Marx e Engels para o húngaro. Durante a Primeira Guerra Mundial, liderou o movimento antimilitar (EÖRSI, 2017).

⁸⁷(1889-1930). Os pais de Lukács são contra o casamento, mas Max Weber intercede pela união dos mesmos e, depois de alguma hesitação, “[...] abençoam o casamento, que, no entanto, revela-se um completo fracasso. Ela permanece em Heidelberg quando ele volta para Budapeste e o casamento é formalmente desfeito em 1919 (MÉSZÁROS, 2013, p. 99).

⁸⁸ Texto dedicado à Yelyena Andreevna Grabenko (MÉSZÁROS, 2013).

⁸⁹ Consagrado autor russo, Fiódor Dostoiévski (1821-1881), dedicou boa parte de sua literatura a temas relacionados à condição humana, ao sofrimento terreno e à moralidade. O autor escreveu vários romances, diversos contos, novelas e textos políticos. Destacamos: *Crime e Castigo* (1866); *O*

revolucionário. Adiante, atesta que essa compreensão foi um equívoco, porém, conforme o autor, dentro dos limites da literatura burguesa, aquela obra cumpriu seu papel, faltava-lhe, porém, “[...] o que Lenin⁹⁰ desenvolveu a partir disso, isto é, que

Idiota (1869); *Os Irmãos Karamazov* (18880); *Os Demônios* (1872); *O Jogador* (1867) (BLOOM, 2011).

⁹⁰Nesse período, Lenin era completamente desconhecido para Lukács. Vladimir Ilitch Ulianov(1870-1924) ficou conhecido pelo nome de Lenin. “Foi [...]o mais influente líder e teórico político do marxismo no século XX. Lenin revitalizou a teoria da REVOLUÇÃO do marxismo ao acentuar a importância da luta de classes ser dirigida por um partido coesamente organizado. Desenvolveu uma teoria do imperialismo, como estágio final do capitalismo em que estariam dadas as condições para uma revolução proletária internacional, que se estabeleceria e se manteria, pela força, numa DITADURA DO PROLETARIADO transitória. Dirigiu o Partido Bolchevique na Revolução de Outubro de 1917. [...] A primeira obra substancial de Lenin, *Quem são os “Amigos do Povo”*, foi publicada em 1893, com o objetivo de combater as ideias econômicas, sociais e políticas do POPULISMO russo, tema persistente nos escritos de Lenin até 1900. Ele já se havia firmado então como líder dos marxistas de São Petersburgo e influíra no sentido de afastá-los da propaganda doutrinária em favor das atividades de agitação econômica de massas. Preso em dezembro de 1895, continuou a escrever, na prisão, apoiando as grandes greves de 1896. Exilado para a Sibéria, lá concluiu sua alentada obra *O desenvolvimento do capitalismo na Rússia* (1899), que pode ser considerada, dentro do marxismo, como a mais completa análise histórica concreta das primeiras fases da evolução do capitalismo. Em 1900, Lenin reuniu-se ao grupo de Plekhanov em Genebra. Concebeu o plano de um jornal nacional (*Iskra*) para articular os descontentamentos e reivindicações contra o czarismo e para agir como o arcabouço de um disciplinado partido de revolucionários profissionais que dirigisse a revolução democrática. Resumiu suas concepções sobre os objetivos do partido e as formas de organização necessárias, em condições de ilegalidade, para realizá-los, em seu programa *Que fazer?* (1902). Na revolução de 1905, Lenin acreditava que as medidas econômicas contra a propriedade fundiária feudal eram mais importantes do que os projetos constitucionais. Por isso ressaltou a importância da nacionalização das terras como medida para separar a burguesia dos grandes proprietários de terras, promover o rápido desenvolvimento do capitalismo no campo e atrair os camponeses pobres para o lado do proletariado. [...] Em 1916, produziu aquele que pode ser considerado seu livro mais influente e característico, *O imperialismo, fase superior do capitalismo*, no qual afirmou que uma nova época, final, do capitalismo, havia surgido e nela o monopólio substituiu a concorrência e que a concentração do capital e as divisões de classes da sociedade haviam chegado ao seu extremo. A exportação de capital havia substituído a exportação de mercadorias, e o território econômico de todo o mundo havia sido submetido à exploração parasitária dos Estados capitalistas mais poderosos. O monopólio econômico encontrava seu complemento na uniformidade política e na erosão das liberdades civis; a sociedade e o Estado estavam subordinados aos interesses do capital financeiro. O capitalismo na era do imperialismo, concluía Lenin, havia se tornado militarista, parasitário, opressor e decadente. Tinha, porém, concentrado a produção em trustes e cartéis, e o capital nos bancos, simplificando com isso, e muito, a tarefa de colocar toda a economia sob o controle e a propriedade social. [...] Mais ou menos na primavera de 1917 todos os elementos da teoria da revolução de Lenin haviam sido reunidos. A guerra internacional e o colapso econômico tornavam imperativa uma revolução socialista internacional, pois não havia outro modo de sair da barbárie. O truste capitalista-estatal e burocrático-militarista seria substituído pelos órgãos da democracia popular, órgãos administrativos similares aos da COMUNA DE PARIS, cujas formas modernas eram os soviets [...] As estruturas administrativas simplificadas dos bancos e dos trustes permitiriam a todos participar da administração econômica da sociedade. Essas concepções libertárias sobre a natureza própria do ESTADO foram desenvolvidas por Lenin em *O Estado e a Revolução* (1917). Em outubro de 1917, tendo conseguido a maioria nos principais soviets urbanos e militares, Lenin levou o Partido Bolchevique a assumir o poder num golpe de Estado revolucionário relativamente incruento. A partir da primavera de 1918, os escritos de Lenin mudaram consideravelmente de tom. [...] A ênfase passou a recair sobre a responsabilidade dos órgãos inferiores do partido (e do Estado) para com os órgãos superiores, e esse ponto foi crucial para a sua formulação do centralismo democrático. [...] Lenin não teve tempo para refletir sobre o que tinha sido edificado na Rússia. Perturbava-o o fato de que o aparelho de Estado reproduzia muitos dos piores abusos do Estado czarista, e estava ciente de que os comunistas eram administradores perdulários e incompetentes, que se distanciavam cada vez mais do povo. Alguns deles, inclusive Stalin, haviam se

toda sociedade deve ser radicalmente transformada”. Lukács (2017, p. 68) adverte que a obra em questão “não era revolucionária no sentido do revolucionarismo socialista. No entanto, comparada à ciência literária e à teoria do romance da época, era revolucionária”. E, no prefácio a esse livro, em 1962, esclarece:

[...] *A teoria do romance* não é de caráter conservador, mas subversivo. Mesmo que fundamentada num utopismo altamente ingênuo e totalmente infundado: a esperança de que o colapso do capitalismo, do colapso – a ele identificado – das categorias socioeconômicas inanimadas e hostis à vida, possa nascer uma vida natural, digna do homem. [...] Com todo direito pode-se rir desse utopismo primitivo, mas ele evidencia uma corrente intelectual que fazia parte da realidade da época. [...] Em resumo: o autor da *Teoria do romance* possuía uma concepção de mundo voltada a uma fusão de ética de “esquerda” e epistemologia de “direita” (ontologia etc) (LUKÁCS, 2009, p. 16-17, grifos do autor).

Importa esclarecer que a *Teoria do romance* causou equívocos ideológicos, apesar de todas as advertências do autor. Desses, vale mencionar as notas sobre a lição intelectual que Bloch exerceu no pensamento do filósofo e, em seguida, a reprovação quanto ao não rompimento com as limitadas posições teóricas.

Bloch exerceu uma enorme influência sobre mim, pois com seu exemplo me convenceu de que é possível fazer filosofia à maneira tradicional. Até então, eu estava perdido em meio ao neokantismo do meu tempo, e aí encontrei em Bloch o fenômeno de alguém que filosofava como se toda filosofia atual não existisse, que era possível filosofar como Aristóteles ou Hegel (LUKÁCS, 2017, p. 55).

Que Ernst Bloch continue até agora, impassível, em sua síntese entre ética de esquerda e epistemologia de direita (ver, por exemplo, *Philosophische Grundfragen I, Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins* [Questões Filosóficas fundamentais, para a ontologia do ainda-não-ser], Frankfurt, 1961) honra seu caráter, embora não possa mitigar o anacronismo de sua postura teórica (LUKÁCS, 2003, p. 18-19, grifos do autor).

tornado tão duros que deveriam ser privados de seus poderes (“Carta ao Congresso”, dezembro de 1922). [...] Lenin foi, sob todos os pontos de vista, um homem extraordinário. Totalmente dedicado à causa revolucionária, a ela subordinou toda sua vida. Como líder, sua determinação e sua capacidade de decisão, a eficácia de suas análises teóricas e de seus encaminhamentos práticos deram-lhe um incomparável prestígio e autoridade dentro do Partido Bolchevique e do governo soviético. Extremamente exigente consigo mesmo, tinha expectativas igualmente exigentes em relação a seus companheiros. Era, por natureza, pessoalmente modesto e viveu de maneira frugal e austera. Sentia-se genuinamente incomodado com elogios exagerados e com tentativas de transformá-lo em herói. Após sua morte, em janeiro de 1924, contrariando todos os seus expressos desejos, foi enterrado com grande solenidade em um mausoléu na Praça Vermelha, canonizado pelo partido e pelo Estado, e homenageado de múltiplas formas em seu próprio país e por todo o movimento comunista. [...] Os partidos e regimes comunistas continuam a venerar seus escritos e seu exemplo pessoal e ainda se sentem obrigados a justificar suas atuais políticas buscando apoio em seu pensamento (BOTTFOMORE, 2012, p.311-313, grifos do autor).

No final de 1917, Lukács retornou à Budapeste, tornando-se conferencista da Escola Livre de Humanidades, criada por Karl Mannheim⁹¹ e Arnold Hauser⁹². Nesse período, ingressou na Sociedade Dominical⁹³ (Círculo de Budapeste) que havia se formado entre os anos de 1915 e 1916, quando servia como soldado auxiliar em Budapeste. As discussões travadas no interior desse círculo “[...] giravam em torno de opiniões liberais extremamente confusas e que se contradiziam mutuamente” (LUKÁCS, 2017, p. 70). Conforme Konder (1980, p. 29), falavam “[...] de Fichte⁹⁴, Hegel, Dostoiévski e Kierkegaard⁹⁵, mas não de política”.

Em dezembro de 1918⁹⁶, quando ingressa no Partido Comunista (PC) húngaro, havia naquele país mais de um milhão de desempregados. Registra Netto (1983, p. 27-29, grifos do autor) que essa conjuntura, assomada à constante rebeldia e à apaixonada recusa da sociedade burguesa, tornou-se elemento essencial na decisão de Lukács de encampar a luta pela democratização da Hungria, provocando no pensamento lukacsiano a ruptura “[...] que determinaria todo o perfil de sua obra madura”. Esse foi o salto qualitativo que “[...] o conduziu para as trincheiras do movimento operário revolucionário e lhe permitiu elaborar uma *concepção dialética* da história, da sociedade e da cultura”.

A inserção no Partido Comunista “[...] abre-lhe um horizonte inteiramente novo, o que se descortina a partir do espaço da política. E Lukács, que até então jamais se envolvera na prática política, [...] se dedicará intensamente a ela [...]”. Nessa mesma época, escreveu os artigos *Tática e Ética, Legalidade e Violência*, esse polemizando com a Social-Democracia, e aquele convocando ao engajamento.

⁹¹(1893-1947). Sociólogo judeu, nascido na Hungria. Aluno de Max Weber, em 1926 foi livre docente em Heidelberg, e em 1930, professor em Frankfurt. No ano de 1933, Karl Mannheim emigrou para a Inglaterra, onde também foi professor (EÖRSI, 2017).

⁹²(1892-1978). De ascendência húngara, Hauser foi historiador da arte e professor dessa disciplina, na universidade de Leeds. Publicou, em 1961, *História Social da Arte e Literatura* (EÖRSI, 2017).

⁹³ Esta sociedade era a união de um círculo de amigos formada por Lukács e Béla Balázs (1884-1949). Além destes, também faziam parte Anna Lesznai (1885-1966), Lajos Fülep (1885-1970), Frederik Antal (1887-1954), Karl Mannheim (1893-1974) e Arnold Hauser (1892-1978), Tibor Gergely (1900-1978) e o historiador de arte Charles de Tolnay (1899-1981) e, durante um certo tempo, Margit Kaffka (1880-1918) (LUKÁCS, 2017).

⁹⁴Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), nasceu na Alemanha e foi profundamente marcado pela obra de Kant, sendo considerado o fundador do idealismo alemão pós-kantiano (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001).

⁹⁵(1813-1855), filósofo dinamarquês, teólogo e poeta, Soron Aabye Kierkegaard é considerado como um dos precursores do existencialismo contemporâneo. Sua vida foi marcada por angústias pessoais e familiares, levando-o a atacar o cristianismo e especialmente o luteranismo de sua pátria. Para Kierkegaard, o homem é um ser que se caracteriza pelo desespero originado das contradições de sua existência e de sua distância de Deus (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001).

⁹⁶ Em 2 de dezembro. O partido havia sido fundado há 12 dias, antes da filiação de Lukács e contava com menos de 100 membros (MÉSZÁROS, 2013).

O ano de 1919 é marcado pelo abandono da estética, sua atividade teórica inicial em prol da questão da ética que, unida à problemática política, levou-o à revolução. A relação ideológica travada pelos intelectuais da época com o comunismo não era tão clara e a inexperiência no movimento comunista, bem como na revolução era enorme. Segundo Lukács (2017, p. 76-77):

[...] a formação marxista, mesmo de pessoas como eu, que tinham lido Marx, era muito limitada. Ninguém tinha experiência no movimento comunista, para não falar de experiência revolucionária. [...] os verdadeiros anos de aprendizagem forçada começaram com a ditadura e depois da sua queda, quando uma parte dos comunistas se esforçou para conhecer e assimilar o marxismo, entendido no sentido comunista da palavra.

Na avaliação de Konder (1980, p. 33), a revolução, naquele período:

[...] não lhe aparecia como um processo histórico complexo, marcado por marcas e contramarcas, exigindo paciente trabalho organizativo e constantes correções táticas, dependendo da conquista de posições estratégicas e de êxitos setoriais, composto tanto de confrontos como de manobras e de compromissos; o filósofo tendia a idealizar a revolução, tendia a vê-la como uma espécie de redenção universal.

Nesse mesmo ano, a esquerda militante e revolucionária sofreu duros golpes: foram assassinados, em Berlim, Rosa Luxemburgo⁹⁷ e Karl Liebknecht⁹⁸ e, na Bavaria, Leo Jogiches⁹⁹. Em março desse ano, com a queda da Monarquia dos Habsburgos, a República Proletária dos Conselhos (soviets) foi proclamada na Hungria, liderada por Béla Kun¹⁰⁰. No mesmo período, Lukács foi nomeado Vice-Comissário do Povo para a Cultura e a Educação Popular, algo equivalente a Ministro da Cultura. Essa atividade, embora tendo curta duração, teve importante relevância para a política cultural do partido, cabendo-lhe, conforme Netto (1983, p. 32)

⁹⁷ Fundadora do Partido Comunista Alemão, Rosa Luxemburgo (1871-1919), foi uma militante, dirigente intelectual e uma grande revolucionária do século XX, cuja vida dedicou à luta pelo socialismo contra o capitalismo. Assassinada pela repressão alemã, suas reflexões e suas ações políticas são fundamentais para o entendimento da luta de classes e para a organização da classe trabalhadora. “O compromisso de toda uma vida de Rosa Luxemburgo com a democracia e a liberdade foi, sem dúvida, o de um revolucionário marxista e não pode ser confundido com as críticas a essa tradição feitas por liberais, reformistas ou anarquistas, que lhe são totalmente estranhas (BOTTOMORE, 2012, p. 332).

⁹⁸ (1871-1919). Um dos fundadores do Partido Comunista Alemão, Liebknecht representou a ala revolucionária de esquerda. Como Rosa Luxemburgo, foi assassinado pela repressão alemã. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes//liebknecht_karl.htm>. Acesso em 19/11/2018.

⁹⁹ Jogiches (1867-1919), foi um dos fundadores do Partido Social-Democrata da Polônia e, durante muitos anos, companheiro pessoal e um aliado político Rosa Luxemburgo. Enquanto investigava o assassinato dela, foi assassinado pelas forças da repressão alemã. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/j/jogisches_leo.htm>. Acesso em 19/11/2018.

¹⁰⁰ Kun (1886-1939) foi um político comunista que liderou, por um curto período do ano de 1919, em Budapeste, a República Húngara dos Conselhos. Kun exilou-se em Viena e na União Soviética, sendo assassinado durante expurgos de Moscou (EÖRSI, 2017).

[...] a responsabilidade das iniciativas mais importantes: uma profunda reforma educacional (que, inclusive, introduziu nos currículos a educação sexual), a socialização das editoras e a abertura dos museus e teatros aos trabalhadores.

O principal fundamento dessas reformas era o “[...] ódio ferrenho contra o capitalismo e todas as suas manifestações”, conforme atestou o próprio Lukács (2017, p. 82-85). Tal sentimento norteou as tentativas, embora ingênuas, “[...] de eliminar o caráter de mercadoria da obra de arte e as subtrair ao mercado, ou seja, queríamos eliminar da arte o caráter de mercadoria, próprio do capitalismo”. A orientação democrática e pluralista da política cultural adotada “[...] tinha o aspecto muito positivo de pôr a direção da arte e da literatura nas mãos dos artistas, por meio dos diretórios literários e artísticos”. Opondo-se às tentativas de partidarização da cultura, permaneceu fiel ao melhor estilo da cultura marxista, defendendo a arte de uma possível instrumentalização, tão comum naquele momento histórico e no interior do partido. Segundo ele, “[...] a comuna não precisava de um poeta oficial. Toda corrente tolerável no comunismo deve escrever livremente e aquela ideologia que conseguir se impor, deve se impor”.

Ainda no ano de 1919, mais precisamente em agosto, com a queda da República Soviética Húngara ¹⁰¹, o filósofo se viu obrigado a partir para o exílio em Viena, aceitando a ajuda financeira de seu pai, embora o mesmo lamentasse a opção política do filho ¹⁰². Poucos meses depois, mais precisamente em outubro, foi preso pela polícia austríaca e condenado à morte pelo regime de Horthy ¹⁰³. Contudo, historia Konder (1980, p. 42) que uma campanha liderada pela intelectualidade alemã ¹⁰⁴, “[...] salientando as qualidades do homem e do filósofo, sem endossar suas posições políticas”, impediu a extradição e, no final de dezembro, o mesmo foi libertado, tornando-se, no exterior, um dos articuladores do

¹⁰¹ Netto (1983) registra que as tropas de Horthy massacraram a República Soviética húngara, executando 5.000 pessoas, além de aprisionar 75.000 pessoas e condenar 100.000 à emigração.

¹⁰² “[...] por intermédio de um velho amigo – o escultor Márk Vedres –, o pai de Lukács paga uma quantia substancial (boa parte dela emprestada) a um oficial inglês para tirá-lo do país disfarçado como seu motorista pessoal. (Lukács nunca soube dirigir)” (MÉSZÁROS, 2013, p. 101, grifos do autor).

¹⁰³ Miklós Horthy (1868-1957), político, militar húngaro da marinha com o posto de almirante e estadista. Em 1919, na sequência de uma série de balanços envolvendo a Hungria, subjugou sangrentamente a República Húngara dos Conselhos, estabelecendo um novo governo com forte nacionalismo conservador, cujos atos proibiam a existência de partidos comunistas. Foi preso na Baviera como criminoso de guerra, mas não foi entregue ao governo húngaro (EÖRSI, 2017).

¹⁰⁴ Franz Ferdinand Baumgarten (1880-1927), Richard Beerl-Hoffmann (1866-1945), Richard Dehmel (1863-1920), Paul Ernst (1866-1933), Bruno Frank (1887-1945), Maximilian Harden (1861-1927), Alfred Kerr (1867-1948), Heinrich Mann (1871-1950), Thomas Mann (1875-1955), entre outros (KONDER, 1980).

PC húngaro. Começava, então, nos dizeres de Netto (1983, p. 34) uma nova vida, “[...] cheia de dificuldade de todas as ordens”. Em Viena, nessas difíceis condições, dá-se o encontro com Thomas Mann¹⁰⁵, “[...] o grande escritor alemão a quem sempre dedicará uma imensa admiração e ensaios críticos elogiosos”. Em seu famoso romance, *A Montanha Mágica*, Mann cria um personagem que, conforme o próprio Lukács (2017), não há dúvida de que o escritor o tomou como modelo. De acordo com Netto (1983, p. 34): “[...] um personagem que reproduz algo de Lukács daquela época: Naphta, uma inquietante, estranha e ambígua mescla de conservadorismo romântico e pregação revolucionária”. Tal fato, no entanto, nunca foi confirmado pelo escritor.

Na capital austríaca, no início de 1920, passou a viver com Gertrud Bortstieber¹⁰⁶, aquela que, exerceu – até o fim de seus dias em 1963 – um papel dominante na vida espiritual e moral do filósofo. Apesar das dificuldades financeiras, dedicou-se aos estudos que marcaram a evolução de seu pensamento, especialmente, a obra de Lenin¹⁰⁷. Os dias e as reflexões no exílio acentuaram o

¹⁰⁵Mann (1875-1955) foi escritor e crítico alemão, Considerado um dos maiores romancistas do século XX. De sua obra, merecem destaque: *Doutor Fausto*, *Morte em Veneza*, *Os Buddenbrook* e *A Montanha Mágica*, texto em que ironiza a decadência da burguesia, as vésperas da Primeira Guerra Mundial Disponível em <<https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=793>> Acesso em: 15/10/2017.

¹⁰⁶(1882-1963) “[...] Gertrud era três anos mais velha e costumava visitar a família de Lukács desde 1902 [...] o jovem Lukács se apaixonou perdidamente por ela, mas na época ela não se dá conta e se casa com o matemático Imre Jánossy, que morre de tuberculose. Eles começam a namorar em 1918-1919 e se casam em 1920, depois ela vai ao seu encontro em Viena. O casal tem uma filha, Anna, e tem três crianças em condições muito adversas. (Os dois filhos de Imre Jánossy – Lajos, físico mundialmente famoso, e Ferenc, engenheiro que se tornou economista, por sinal bastante original – eram pequenos quando o pai morreu). Economicista de formação e com grande sensibilidade para a música e a literatura, Gertrud une as qualidades de uma grande sabedoria prática e senso de realismo com uma concepção incontestavelmente serena da vida e um caráter cordial e radiante. Eles têm um casamento maravilhoso e as grandes obras de Lukács – inclusive *História e consciência de classe*, adequadamente dedicada a Gertrud Bortstieber – são inconcebíveis sem ela (MÉSZÁROS, 2013, p. 102, grifos do autor). Sobre sua relação com Gertrud, Lukács (2017, p. 201) relembra: “Desde que encontrei G., ser aprovado por ela se tornou o problema central da minha vida pessoal. E como também em questões espirituais – sem mencionar as éticas [...] Meu relacionamento com ela se diferenciava, entretanto, dos anteriores [...] éramos pessoas diferentes, cuja diferença fazia parte da atração mútua”.

¹⁰⁷ Por ocasião do III Congresso da Internacional Comunista, em Moscou, Lukács encontrou-se pessoalmente com o líder bolchevique. O filósofo húngaro nutria um profundo respeito por Lenin, pelo rigor da sua obra e pela sua luta, tanto que, em 1924, escreveu um livro sobre o pensamento de Lenin, mais especificamente, um estudo sobre a unidade do pensamento leniniano e a sua relação entre teoria e prática, acompanhando-o até o fim de seus dias. Em 1967, no Posfácio do mesmo livro, o filósofo afirma: “Poderíamos dizer, sem nenhum exagero, que a última e conclusiva das Teses sobre Feuerbach, de Marx, segundo a qual os filósofos haviam apenas interpretado o mundo até então, porém era preciso transformá-lo, encontrou na pessoa e na obra de Lenin sua encarnação mais adequada [...] A sóbria simplicidade de Lenin exerceu, por isso, um poderoso efeito sobre as massas [...] ele foi um tribuno do povo de qualidade incomparável, sem nenhum traço de retórica [...]. Tanto na vida privada quanto na pública, Lenin sempre mostrou profunda rejeição às fraseologias, à

ódio à sociedade burguesa, conduzindo-o ao desejo de um radical rompimento com a intelectualidade e com o parlamento, considerados um instrumento nas mãos da burguesia na exploração do homem.

Dessas inquietações, nasceram os ensaios sobre política publicados na *Kommunismus*, revista teórica do movimento comunista internacional, na qual exerceu a função de codiretor. No texto *Contribuição à questão do parlamentarismo*, atacou o parlamento, contrapondo-o aos Conselhos Operários. Esse esquerdismo lukacsiano foi duramente criticado por Lenin, que expressou muito asperamente sua opinião a respeito do artigo sobre o parlamentarismo. Importa observar que, Lenin fundamentou sua crítica não na análise do artigo, mas no caráter esquerdista que o mesmo apresentava, observando que nele não se encontrava uma análise concreta de uma conjuntura histórica definida com precisão. De fato, as circunstâncias históricas, nesse momento, não são objeto das análises lukacsianas. “[...] Ele se limita a evocá-las num quadro filosófico-abstrato”. Essa fase polêmica estreitamente relacionada com o fim da Comuna e as condições de exiliado em Viena que, de uma forma ou de outra, “[...] prejudicaram o aprendizado prático da política que Lukács havia iniciado em Budapeste” (KONDER, 1980, p. 44-45).

A luta interna no PC húngaro e a formação, no interior deste, de duas facções, uma comandada por Béla Kun e a outra por Jenő Landler¹⁰⁸, conduziram-no à direção do Partido em Viena, concentrando suas forças no combate à facção liderada por Béla Kun, denominada por ele como sectário-burocrática¹⁰⁹. Mais adiante, admitiu “[...] éramos todos sectários messiânicos. Acreditávamos todos na revolução mundial como um fato para acontecer amanhã” (LUKÁCS, 2017, p. 102).

extravagância, ao exagero [...]. A permanente prontidão de Lenin é a última, até então mais elevada e mais importante etapa desse desenvolvimento. Que hoje – quando a manipulação devora a práxis e a desideologização anula a teoria – esse ideal não seja visto com bons olhos pela maioria dos “especialistas” é algo apenas episódico no curso da história universal. Para além dos significados de suas ações e de sua obra, a figura de Lenin representa, como personificação da permanente prontidão, um valor indestrutível: um novo tipo de atitude exemplar diante da realidade” (LUKÁCS, 2012b, p.106-114).

¹⁰⁸(1875-1928), político comunista húngaro. Liderou a União Húngara dos Ferroviários. Durante a República Húngara dos Conselhos, Landler foi comissário do povo e chefe do exército vermelho. Depois da queda da República dos Conselhos, tornou-se membro do PC húngaro e, mais adiante, enquanto membro do Comitê Central, dirigiu o PC húngaro na emigração, liderando a chamada facção Landler contra Kun (EÖRSI, 2017).

¹⁰⁹“Politicamente, sua linha mostra certa dualidade: uma abordagem “messiânica” esquerdista e um tanto sectária dos problemas da revolução mundial (ele é defensor – um teórico, na verdade – da “Ação de Março”, em 1921) e, ao mesmo tempo, uma avaliação altamente realista e não sectária das perspectivas do desenvolvimento socialista na Hungria. (Nesse último aspecto, a influência de Landler é crucial)” (MÉSZÁROS, 2013, p. 102, grifos do autor).

Dessas inquietações, gestadas ao longo dos anos de 1919 a 1922, nasceu a obra *História e consciência de classe* (HCC)¹¹⁰, publicada em 1923, em Berlim. Envolto em polêmicas, assevera Frederico (1997, p. 11) que o livro nasceu em uma conjuntura histórica igualmente polêmica: o impacto da Revolução Russa e a predominância “[...] de posições mecanicistas que acreditavam ser a revolução socialista o resultado natural e pacífico da evolução do capitalismo”. Não obstante, observa Netto (1983, p. 39) que desde sua publicação até os dias atuais, o texto é percebido como “uma obra-prima do marxismo”, inclusive sendo reconhecido, nos dizeres de Konder (1980, p. 54), como “[...] um dos livros mais importantes e mais ricos da filosofia marxista do século XX”. Nessa esteira, Frederico (1997, p. 12) vê a obra em questão como “[...] o ponto de partida de tantas teorizações, tornando-se o livro de filosofia marxista mais importante do século”. Apesar da importância inegável da obra, Tertulian (2008, p. 26, grifos do autor) destaca que “[...] o próprio Lukács renegou a orientação filosófica de certas obras que o tinham tornado célebre”¹¹¹.

Como bem lembra Oldrini (2017, p. 90-91), para um intelectual como Lukács, “crescido em meio aos livros”, certamente não foi uma tarefa fácil “pôr à parte também a sua carreira acadêmica”. Antes, é um traço da vontade do autor “[...] estender um véu do esquecimento sobre as fases de seu itinerário intelectual, tornadas para ele sempre estranhas, buscando apagá-las também, se possível, da memória”. Mesmo renegando a orientação filosófica da obra HCC, o filósofo reconhece que o livro:

¹¹⁰Ernst Bloch publicou um elogio caloroso à *História e consciência de classe* e József Révai publicou um ensaio entusiástico sobre HCC, esquivando-se, porém, da polêmica política-filosófica que envolvia o livro. Em 1924, “*História e consciência de classe* é atacado de duas direções opostas: Karl Kautsky o ataca em um artigo publicado no *Die Gesellschaft* (em junho de 1924) e o filósofo do partido russo A. Deborin o condena no *Arbeiterliteratur*, em um ensaio intitulado “Lukács und seine Kritik des Marxismus [Lukács e a sua crítica do marxismo]”. Expressando a drástica mudança na relação de forças do partido e da Internacional Comunista, László Rudas – que costumava apoiar Lukács – muda radicalmente sua posição e ataca violentamente *História e consciência de classe* em um longo ensaio publicado em várias partes no *Arbeiterliteratur* [...]. O clímax é atingido no V Congresso da Internacional Comunista, em junho e julho de 1924, quando Lukács é atacado por Bukharin e Zinoviev” (MÉSZÁROS, 2013, p. 103-104, grifos do autor).

¹¹¹“Se minha crítica dá realce aos defeitos do livro é por razões essencialmente práticas. Não há dúvida de que *História e Consciência de Classe* causou e causa ainda hoje uma forte impressão em muitos leitores. Quando são as linhas de pensamento corretas que produzem esse efeito, tudo está em ordem e a minha reação de autor fica completamente fora de causa e não tem qualquer interesse. Infelizmente, eu sei que, por razões devidas à evolução social e à atitude teórica por ela produzida, o que hoje considero falso do ponto de vista teórico é muitas vezes aquilo que maior influência exerce. Eis porque me creio obrigado, ao reeditar este livro quarenta anos passados, a exprimir-me antes do mais sobre estas tendências negativas e a pôr os leitores de sobreaviso contra conclusões erradas, que eram talvez dificilmente então, mas já há muito deixaram de o ser (LUKÁCS, 1974, p. 367, grifos do autor).

[...] possui certo valor, porque nele também foram enfrentados problemas ignorados pelo marxismo na época. [...]. O erro ontológico fundamental de todo o livro é que eu, na verdade, reconhecia apenas o ser social como ser e rejeitava a dialética da natureza. O que falta à *História e Consciência de Classe* é a universalidade do marxismo, segundo a qual o orgânico provém do inorgânico e a sociedade por intermédio do trabalho, da natureza orgânica. [...] Apesar de todos os erros, *História e Consciência de Classe* é ainda um livro mais inteligente e melhor em relação aos vários estudos mal-alinhados que são feitos atualmente sobre Marx da perspectiva burguesa (LUKÁCS, 2017, p. 103-104, grifos do autor).

As *Teses de Blum*¹¹² (1928), escritas em Viena, versavam sobre a situação política e econômica da Hungria e sobre as perspectivas sociopolíticas do PC húngaro. Apresentado durante o II Congresso do Partido Comunista Húngaro, segundo Frederico (1997, p. 20) “[...] esse é o primeiro texto de Lukács voltado para a análise política concreta de uma conjuntura”. Nesse momento, o Congresso estava dominado pela facção de Béla Kun, que aliado ao Comitê Executivo da Internacional Comunista, condenou as Teses, obrigando-o a se afastar do Comitê central do Partido e a fazer a autocrítica de suas posições políticas. Alguns anos depois, faria a avaliação das Teses:

[...] compreendi que a revolução proletária não é um acontecimento isolado, mas a conclusão de um processo histórico. Por conseguinte, as *Teses de Blum* têm um lado bom, ou seja, libertam o desenvolvimento ideológico rumo à democracia (LUKÁCS, 2017, p. 108, grifos do autor).

Depois da derrota das *Teses*¹¹³, além de se desvincular das atividades do Partido¹¹⁴, seguiu para Moscou, permanecendo por lá entre janeiro de 1930 a meados de 1931. Nesse período, iniciou, no Instituto Marx-Engels¹¹⁵, um vigoroso

¹¹²Pseudônimo político de Lukács.

¹¹³A derrota das *Teses de Blum* só foi possível “[...] graças ao apoio que a facção de Kún tem dentro da Internacional comunista. (A “Carta aberta do Executivo da Internacional Comunista”, endereçada ao Partido Húngaro, afirma que o “fogo deve se concentrar nas teses antileninistas do camarada Blum, que substituíram a teoria leninista da revolução proletária por uma teoria liquidacionista semissocial-democrata”)” (MÉSZÁROS, 2013, p. 105, grifos do autor).

¹¹⁴“Lukács é forçado a publicar uma autocrítica no *Uj Március* e essa derrota marca o fim de seu envolvimento direto na política por cerca de três décadas” (MÉSZÁROS, 2013, p. 105, grifos do autor).

¹¹⁵O Instituto Marx-Engels nasceu, em 1921, de uma proposição de Lenin ao dirigente revolucionário russo David Riazanov (1870-1938), que era considerado um profundo conhecedor da obra de Marx e Engels. A principal finalidade do Instituto – instalado na antiga residência do príncipe Dolgorukov, em Moscou – era reunir e publicar as obras completas de Marx e Engels, primeiro na língua original, em alemão, e depois em russo, ficando conhecido como a Mega (Marx-Engels Gesamtausgabe), ou as Obras Completas de Marx e Engels. Com o total apoio do governo bolchevique e com o envolvimento direto de Lenin, a biblioteca do Instituto recolhe livros e manuscritos de toda a Europa. Em 1925, já tem 15.000 volumes que se tornariam, em poucos anos, quase meio milhão. Na coleção da biblioteca constam as coleções completas de jornais nos quais Marx e Engels escreveram; textos da Primeira Internacional; materiais sobre a história do movimento operário em cada país. Uma grande área é dedicada ao “socialismo francês”, isto é, a uma das “três fontes” do marxismo. Riazanov consegue recuperar os jornais da Grande Revolução Francesa: toda série de *L’Ami du peuple* (o jornal de

estudo sobre os textos inéditos de Marx e Engels acerca da literatura e da arte. Registra Netto (1983, p. 50) que nesses estudos “[...] pode examinar os *Manuscritos Econômico-Filosóficos* (1844), de Marx, inéditos até aquela data, e os *Cadernos Filosóficos*, de Lenin, recém-publicados”. O estudo desses textos aprofundou a reorientação teórica, iniciada anos atrás, em especial com aquelas desenvolvidas ao longo dos anos 1920, que culminaram com a escrita de *HCC* e marcaram a virada ao marxismo¹¹⁶. Outro ganho desse período foi a amizade e a parceria intelectual com Mikhail Lifschitz¹¹⁷. Sobre essa parceria intelectual, Lukács (2017) destacou que eles eram os primeiros a falar de uma estética marxiana específica, e não desta ou daquela estética que completasse o sistema de Marx. Destacou ainda que, tanto nele quanto em Lifschitz, havia uma preocupação com a ideia de que a estética é uma parte orgânica do sistema marxiano e sobre essa base começaram a desenvolver a ideia de que existia uma estética marxiana e que para expandi-la era preciso partir de Marx. As preocupações estéticas com o filósofo russo foram compartilhadas até 1940, quando as diferenças teóricas afastaram os amigos de outrora, mesmo assim, reconheceu que Lifschitz “[...] era um dos maiores talentos

Marat), do *Père Duchesne* (o jornal de Hebert). Adquire para o Instituto manuscritos e cartas de Babeuf, Auguste Blanqui, textos da Comuna de 1793 e a de 1871. Estabelece relações com estudiosos do marxismo ao redor do mundo e na sua escola forma-se uma nova geração de historiadores e estudiosos do marxismo. O Instituto publica duas revistas especializadas em história do movimento operário: a revista anual *Archiv K. Marksa i F. Engel'sa* (Arquivo Marx e Engels) e a revista semestral *Letopisi Marksizma* (Anais do Marxismo). Das duas revistas russas, inicia-se também uma edição alemã. Sob a direção de Riazanov, o Instituto é responsável pela publicação das obras de Karl Kautsky, de Rosa Luxemburgo e de Antonio Labriola. Riazanov planejava escrever uma biografia de Marx, que também retificasse as muitas imprecisões e as avaliações politicamente infundadas contidas na de Mehring. Infelizmente, ele nunca encontrou tempo para realizar este projeto e, após a morte de Lenin, Riazanov se dedica cada vez menos à política cotidiana e sempre mais ao seu valioso trabalho teórico, ao estudo e à publicação da obra de Marx e Engels. A independência de Riazanov torna-se intolerável para o regime stalinista, sendo condenado à morte em um julgamento que duraria quinze minutos e secretamente fuzilado no mesmo dia: a notícia não é dada nem mesmo à sua esposa, por sua vez condenada a oito anos em um gulag, apenas por ser sua esposa. Em 1953, o Instituto fundado por ele teria seu nome modificado para Instituto Marx-Engels-Lenin-Stalin. Hoje, Instituto Marx-Engels-Lenin. Disponível em: <<https://teoriaerevolucao.pstu.org.br/david-riazanov-o-maior-divulgador-de-marx-e-engels/>>. Acesso em: 10/10/2018.

¹¹⁶ Oldrini (2017, p. 94), esclarece a virada ou conversão ao comunismo é, portanto “[...] o processo que prepara, torna possível e provoca, nesse caso específico, a conversão de Lukács, deriva da longa crise interior gerada primeiramente nele, húngaro, como cidadão de uma nação sem independência, em seguida estilhaçada completamente com a catástrofe da guerra. De um golpe, a guerra – esse grande acontecimento da história europeia, essa primeira grande admoestação de seu aprendizado de homem e de estudioso – o faz compreender a natureza de inconstâncias e contrastes latentes na situação social”.

¹¹⁷ (1905-1983), filósofo soviético que pesquisava sobre os textos de Marx e Engels acerca das questões estéticas. “[...] (Eles se tornaram amigos em 1929, no Instituto Marx-Engels-Lenin, e Lukács dedica *O jovem Hegel* – tanto a edição de Zurique /Viena de 1948 quanto a edição alemã-oriental de 1954 – a Lifschitz, apesar das acusações de “cosmopolitismo” feitas contra seu velho amigo) (MÉSZÁROS, 2013, p. 101).

que viviam naquela época, sobretudo no plano puramente literário. Via com grande clareza o problema do realismo, mas não o estendeu às outras partes da cultura” Lukács (2017, p. 115).

Entre os anos de 1931 e 1933, Lukács passou a viver em Berlim, usando o pseudônimo de Keller. Enviado a Berlim pela Internacional Comunista, tinha como principal função intervir na orientação da Revista Virada à Esquerda. Esse periódico, composto pela Federação dos Escritores Proletários Revolucionários, encontrava-se sob a influência de um sectarismo esquerdista radical: a literatura revolucionária era concebida como uma atividade exclusiva dos escritores proletários. Opondo-se a essa orientação, encontrou espaço para a exposição de suas ideias das *Teses de Blum*, pois “[...] a nova cultura (literatura) não se constituiria com a pura e simples negação da cultura (literatura) burguesa – ao contrário, a literatura revolucionária deveria resgatar criticamente a herança artística e cultural burguesa” (NETTO, 1983, p. 52). No ano de 1932, publicou os ensaios *Tendência ou Tomada de Partido?* e *Reportagem ou Configuração?*, tematizando a questão do realismo e da literatura proletária, defendendo a herança cultural burguesa e criticando o obreirismo esquerdista, enquanto tentativa de se recusar a herança cultural em nome de uma pretensa cultura operária.

Segundo o registro de Frederico (1997, p. 24) em meados de abril de 1933, seguiu para Moscou, tornando-se membro do Instituto Filosófico da Academia de Ciências da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS e atuando em periódicos culturais tais como *Literatura Internacional*, *Crítica Literária*, *A Palavra* e *A Nova Voz*. Desse período, merecem destaque dois ensaios autocríticos: *Meu caminho para Marx* (1933), *Da necessidade, uma virtude* (1933), esboço crítico à HCC e *A significação de ‘Materialismo e empiriocriticismo’ para a bolchevização dos partidos comunistas*. Entre o fim de 1937 e o início de 1938, concluiu *O jovem Hegel e os problemas da sociedade capitalista*, logrando o título de Doutor em Ciências Filosóficas pela Academia Soviética de Ciência.

De 1930 a 1950, empreendeu seus esforços nos estudos da estética e dos princípios humanizadores da atividade artística e literária. É marca, também, desse difícil período histórico, a apaixonada defesa do realismo crítico. Para dar sequência a esse projeto, o filósofo húngaro, prudentemente, recorre “com ou sem razão”, nos dizeres de Tertulian (2007), às chamadas “citações protocolares” de

Stalin ¹¹⁸ “[...] “como expediente para fingir concordância com a nova linha vigente no campo artístico” (FREDERICO, 1997, p. 24). Essa concordância, conforme Netto (1983, p. 54), é “parcial e condicional”, figurando como uma manobra para fugir da censura e da perseguição stalinista. Entre os anos de 1936 e 1937, termina a importante obra *O romance histórico* ¹¹⁹ e, na década de 1940, foi alvo de crítica do próprio Stalin, pois no ensaio *Tribuna do Povo ou Burocrata?*, empreendeu uma rigorosa crítica à autocracia stalinista, embora recorrendo novamente às “citações protocolares” e, em 1941, ficou seis meses preso em razão de sua crítica à burocracia soviética ¹²⁰.

Não foram poucas as críticas desferidas contra Lukács sobre sua relação com o stalinismo. De fato, depois da morte de Lenin, chancelou a ideia do socialismo num país só ¹²¹, defendida por Stalin e rechaçada por Trotsky ¹²², mas em seu favor, advogava “[...] considere que, quanto àquele problema, a argumentação de Stalin era mais convincente que a de seus oponentes” (LUKÁCS, 2011a, p. 207). Sobre sua tumultuada relação com Trotsky e Bukharin ¹²³, explica que nunca duvidou da

¹¹⁸ Josef Stalin (1922-1953). “Sua atuação política levou-o a uma vida de 18 anos de clandestinidade, até o triunfo da Revolução Russa de 1917. Foi eleito, em 1922, secretário do Partido Comunista Russo, cargo que conservou até sua morte. Após a morte de Lenin, lutou contra Trotsky pelo poder, afastando-o e governando com “mão de ferro”, buscando dotar o país da força necessária para se fazer respeitar internacionalmente. Para tanto, não vacilou em eliminar fisicamente seus opositores [...]” (KONDER, 2003, p. 24, grifos do autor).

¹¹⁹ As questões relativas ao romance serão tratadas mais adiante.

¹²⁰ “Seus inquisidores tentaram extrair dele – sem sucesso – a confissão de que era um “agente trotskista” desde o início da década de 1920. Ele só é solto pela intervenção pessoal de Dimitrov, que era secretário-geral da Internacional Comunista na época e recebeu muitos protestos a favor de Lukács vindo de intelectuais alemães, austríacos, franceses e italianos, bem como de alguns de seus antigos amigos húngaros, todos residentes na União Soviética” (MÉSZÁROS, 2013, p. 107).

¹²¹ “Lukács nutria a convicção de que as massas populares haviam levado os bolcheviques ao poder em 1917. Sua vitória se explicaria por razões históricas; eles queriam pôr fim à guerra e dar a terra aos camponeses, duas reivindicações das massas mais amplas, e que não podiam esperar mais. Sob a pressão da realidade, Lenin se distanciou portanto de Marx, que previa a possibilidade de edificar o socialismo somente a partir de uma economia capitalista desenvolvida, para empreender a construção da solitária União Soviética. É fundamentado sobre esta ideia de Lenin, que Lukács se ligou [...] nos anos vinte aos argumentos de Stalin, contra a opinião de Trotsky e de seus partidários” (TERTULIAN, 2007, p. 12).

¹²² (1877-1940), o Comandante do Exército Vermelho foi um dos dirigentes do novo Estado Soviético de maior destaque. “Depois da morte de Lenin, entrou internamente em luta contra Stalin e, tendo sido derrotado por este, viu-se compelido a partir para o exílio, vindo a ser assassinado no México. As posições políticas de Trotsky são mais conhecidas do que a sua visão dos problemas estéticos. Ele defendia a tese de que a direção revolucionária deveria centrar os seus esforços não sobre a edificação do socialismo em um único país, como a União Soviética, e sim sobre a promoção da revolução mundial” (KONDER, 2013, p. 61).

¹²³ Nicolau Bukharin (1888-1938), homem de grande erudição, foi ativo dirigente político e ocupou importantes cargos na direção do Partido. Em 1937, foi preso e, acusado de traição, foi executado em 1938. Segundo Konder (2013, p. 73), a tese bukhariniana de arte ressalva que “a dependência da arte em relação ao regime econômico se realiza “direta ou indiretamente” ou “através de uma série de laços intermediários”. Mas, a um exame mais detido, cai por terra a tese de Bukharin e vê-se que ele

integridade pessoal de nenhum dos dois, apenas mantinha posições diferentes de ambos: recusava as características de Trotsky que o aproximavam de Lassalle¹²⁴ e de Bukharin, discordava de sua posição tendente ao positivismo.

Até hoje, o filósofo húngaro tem sido submetido a um severo julgamento sobre sua ligação com as políticas stalinistas. É preciso, nesse sentido, recordar que, nos convulsos anos de 1930, a União Soviética era considerada pelos militantes comunistas como uma fortaleza na luta contra a ascensão do nazismo e esse entendimento norteou os passos de Lukács, pois ele acreditava que a resistência socialista estava diretamente relacionada à vinculação com o partido. É possível que essa postura tenha retardado a compreensão real dos carcomidos projetos stalinistas, “que não tinham nada em comum com o socialismo a não ser o nome” (TERTULIAN, 2007, p. 4). Não se pode negar que a relação de Lukács com o stalinismo foi problemática, mas não se pode afirmar que houve uma adesão

não a podia provar mesmo. Primeiro porque concebe de maneira estreita o condicionamento social da arte [...]. Depois, não obstante o condicionamento social tenha sido definido em termos estreitos, Bukharin frisa que ele se estende aos “múltiplos aspectos” da arte e abrange, por conseguinte, até as sutilezas estilísticas ligadas à continuidade da evolução específica das formas artísticas. E de onde Bukharin foi tirar a possibilidade de a arte ser *diretamente* determinada pelo regime econômico ou por aquilo que chama de nível da técnica social? A formulação bukhariniana implica um empobrecimento da compreensão do fenômeno artístico” (grifos do autor).

¹²⁴Ferdinand Lassalle (1825-1864) foi uma figura incomum na história do socialismo “[...] tornou-se um JOVEM HEGELIANO progressista e, durante a revolução de 1848, colaborou com Marx e com a *Neue Rheinische Zeitung (Nova Gazeta Renana)*. Preso, foi absolvido por um júri em maio de 1849. [...] Em 1861, organizou o primeiro partido socialista da Alemanha, a União Geral dos Trabalhadores Alemães, com toda a autoridade concentrada em suas próprias mãos. Sete anos mais moço do que Marx, Lassalle sempre demonstrou considerável respeito por ele, ajudando-o com dinheiro e facilidades editoriais e instando para que completasse a elaboração de *O Capital*. [...] Marx, e mais ainda Engels, estavam longe de demonstrar reciprocidade a essa amizade: não apreciavam a vaidade excessiva de Lassalle, seu estilo de vida pródigo e dissoluto, sua demagogia, e desconfiavam de suas ideias. Os vários escritos de Lassalle mereceram da parte deles pouca aprovação; como economista, Lassalle parecia-lhes demonstrar muita ignorância da matéria e, pior que isso, plagiar Marx. Seja como for, ficaram chocados com sua morte prematura, resultante de um absurdo duelo resultante de uma decepção amorosa. Marx e Engels reprovavam sobretudo as táticas políticas de Lassalle em seus últimos anos de vida. Compreendendo que a burguesia alemã era incapaz de uma luta revolucionária séria, e embebido de uma boa dose de nacionalismo alemão, Lassalle deixou de apoiar os liberais e negociou com Bismarck, na vã esperança de alcançar, através dele e da monarquia, os dois grandes objetivos que apresentara ao movimento dos trabalhadores em sua “Carta Aberta”, ou manifesto, de fevereiro de 1863. Um desses objetivos era o sufrágio universal para democratizar o Estado; o outro era tornar o Estado não mais um mero “vigia noturno” ou policial, que era como, a seu ver, os liberais do *laissez-faire* o encaravam, mas um participante ativo na mudança social, assegurando créditos às cooperativas de trabalhadores através das quais a economia seria aos poucos socializada. [...] seus métodos fizeram dele um propagandista eficaz, e a sua organização, como também seu nome, sobreviveram a ele. [...] Entre os marxistas posteriores, Lassalle continuou a ser lembrado como o criador do movimento socialista na Alemanha e foi um dos heróis do socialismo homenageado com monumentos na Rússia logo após a revolução bolchevique (BOTTOMORE, 2012, p. 310-311, grifos do autor).

resignada ou um consentimento teórico com os Processos de Moscou¹²⁵ ou mesmo com a perseguição aos trotskistas, embora o filósofo tenha resguardado a essas questões um cauteloso silêncio.

Mais adiante, empreendeu uma severa autocrítica: “[...] como muitos outros, considerei uma obrigação sagrada evitar qualquer declaração que, no Ocidente, pudesse estimular tolerância para com Hitler” (LUKÁCS, 2011a, p. 208), acrescentando que sua avaliação, naquele período, partiu de um específico ponto de vista: “[...] como um ajuste de contas revolucionário com oposições que atuavam efetivamente contra o socialismo vigente”. Posteriormente, avaliou:

[...] julguei os processos uma monstruosidade [...]. Hoje vejo a situação de modo diferente, à medida em que Stalin não tinha nenhuma necessidade daqueles processos. [...] Depois do processo Bukharin, excluiu-se totalmente a possibilidade de que alguém ousasse agir contra Stalin. Stalin, entretanto, manteve sua linha tática, de intimidação das pessoas. Neste sentido, considero os processos supérfluos (LUKÁCS, 2017, p. 138).

As elaborações filosóficas e estéticas de Lukács são visceralmente distintas das deformações stalinistas. Assim, não será demais lembrar que a oposição às práticas stalinistas começaram

no próprio interior do sistema e que intelectuais marxistas como Bertolt Brecht, Ernst Bloch ou Georg Lukács denunciaram com vigor as práticas stalinistas e o “socialismo de caserna”. O conteúdo e a finalidade de suas críticas eram evidentemente diferentes daquelas dos dissidentes: eles desejavam a reforma radical destas sociedades, sua reconstrução sobre bases autenticamente socialistas, e não a restauração do capitalismo (TERTULIAN, 2007, p.1, grifos do autor).

Lukács tinha uma clara visão da ruína do mundo comunista e que era necessário operar uma reforma profunda nas estruturas do regime para salvar um possível futuro socialista e tal compreensão guiou, nos últimos anos de vida, seus escritos, por isso, ele compreendia que era preciso

cortar o mal em sua origem, em outros termos dedicar-se ao descobrimento de um ideal de liberdade, de emancipação e de justiça para os regimes que pretendiam servi-lo. Nutrindo a convicção em um sentido premonitório de que esta perversão do marxismo que é o stalinismo representa um perigo mortal para a causa do socialismo, o filósofo apaixonadamente se dedicou a denunciar o abismo que separa a teoria e a prática de Stalin do espírito marxiano (TERTULIAN, 2007, p. 4).

¹²⁵ Entre os anos de 1934-1938, na URSS, ocorreu uma série de julgamentos e expurgos – fuzilamento, enforcamento, destruição da vida espiritual – dos opositores de Stalin: a velha guarda do Partido Bolchevique e alguns dos seus principais militantes. Em 1956, por ocasião do XX Congresso do Partido Comunista, Nikita Krushev (1894-1971) “[...] revelou erros, crimes e falsificações históricas cometidos por Stalin [...] – déspota que se impôs ao partido” (NETTO, 1986, p. 17).

A partir dos anos de 1956 até os dias finais, Lukács dedicou-se a escrita de textos, objetivando discutir o problema stalinista, que segundo ele infestava “até as raízes o movimento comunista”. Essa dedicação estaria ligada a duas questões diferentes, mas muito importantes para Lukács: em primeiro lugar, ele estaria preocupado com os destinos do movimento comunista mundial e em segundo lugar com a sua própria história (TERTULIAN, 2007, p. 5).

A despeito de todas as acusações ¹²⁶ – muitas injustas ¹²⁷ – Lukács argumentava que [...] “seus escritos pertencentes ao período recriminado tinham um caráter fundamentalmente anti-stalinista” (TERTULIAN, 2007, p. 7). Embora ainda pese sobre os ombros suas escolhas políticas daquele malogrado período, ele tem como saldo extremamente positivo a obstinação ao retorno do autêntico pensamento de Marx como única possibilidade revolucionária para o enfrentamento do capital.

A produção intelectual de Lukács, assomada às devidas mediações históricas, fala por si própria, desfazendo qualquer equívoco nessa direção. A crítica lukacsiana em textos como *A destruição da razão* ¹²⁸, *a Estética e a Ontologia* ¹²⁹, dentre outros, evidencia a distância entre o sectarismo stalinista e o legado de Marx, de quem é herdeiro.

O filósofo vai se dedicar a demonstrar em seus últimos escritos que a prática política do stalinismo não teria sido possível sem um metamorfismo

¹²⁶“Lukács é o exemplo típico do intelectual comunista de percurso complicado, posto com frequência entre dois fogos. Por uma parte era vilipendiado como “*revisionista*” acusado de ter inventado o conceito de stalinismo, “*uma ficção não científica*” e de utilizar “*o combate contra o stalinismo*” para proceder a uma revisão do leninismo e, nas circunstâncias de 1956, para “*juntar e desencadear o ataque das forças contra-revolucionárias*”; de outra parte, lhe acusavam de ser um dócil intérprete das injunções stalinistas, os interiorizando mesmo ao ponto de os sublimar em seu discurso crítico e filosófico (este é o sentido, por exemplo, do artigo consagrado em 1966 por Isaac Deutscher aos estudos de Lukács sobre Thomas Mann). Mesmo pessoas que tinham admiração e respeito por sua obra, consideravam que durante sua permanência na União Soviética, ele teria se curvado às exigências oficiais” (TERTULIAN, 2007, p. 6, grifos do autor).

¹²⁷“Se ele mantém até o fim uma fidelidade absoluta, indefectível e ininterrupta no socialismo, não apenas aos ideais do Outubro, mas também para as realizações da sociedade soviética pós-revolucionária, no entanto sua ideia de socialismo e o seu marxismo não permanecem, na realidade, fechados dentro dos limites da história da URSS, e muito menos da URSS do período stalinista. Tanto as formulações teóricas e políticas que ele elabora na idade madura, quanto o aspecto sistemático doutrinário que se esforça para conferir ao marxismo, impõem, para ele, uma ruptura drástica com a aceitação da estruturação da sociedade socialista, assim como regulada de acordo com os padrões e os métodos de Stalin” (OLDRINI, 2017, p. 462-463).

¹²⁸“Em *A destruição da razão*, eu me ocupei de uma forma específica de irracionalismo. Também na concepção stalinista está presente a exacerbação da necessidade, que se trona absurda. Esta absurdidade beira, em certa medida, o irracional” (LUKÁCS, 2017, p. 137).

¹²⁹“No próprio corpo da *Ontologia do ser social*, Lukács acentua uma outra questão importante a propósito dos erros teóricos de Stalin. Se trata da “naturalização” da economia, mais precisamente da tendência a considerar a atividade econômica como um domínio submetido a um determinismo rígido, governado por leis quase-naturais. (Na prática do stalinismo, as atividades da vida espiritual, ou teoricamente a liberdade de escolha e a flexibilidade eram incomparavelmente muito maiores, seriam tratados como simples auxiliares do poder)” (TERTULIAN, 2007, p. 17, grifos do autor).

do pensamento de Marx em um determinismo insípido e petrificado. A visão monolítica de Stalin era pouco compatível com uma concepção flexível e pluralista dos complexos sociais, que fazia justiça à sua heterogeneidade e à desigualdade de seu desenvolvimento: ele deveria necessariamente empobrecer o pensamento de Marx e esvaziá-lo de sua substância. Um dos pontos fortes de sua crítica ao stalinismo é precisamente a análise das teses expostas por Stalin em seu último escrito teórico, *Os problemas econômicos do socialismo na URSS*, publicado em 1952. [...] Stalin travestia grosseiramente o pensamento de Marx com o objetivo tático de validar sua concepção puramente manipulatória da “superioridade do socialismo”. (TERTULIAN, 2007, p. 18, grifos do autor).

Lukács não teve tempo histórico suficiente para testemunhar que a dinâmica internacional dos mercados dominou, através de uma reestruturação produtiva do capital, o sistema soviético, esfacelando os partidos comunistas do Leste Europeu¹³⁰. As estratégias de luta contra as novas formas de imposição do mercado à classe trabalhadora tornaram evidentes que a retórica em defesa do socialismo do tipo soviético era algo historicamente superado.

No período imediatamente posterior ao pós-guerra, mais precisamente em agosto de 1945, retornou para Budapeste e passou a desenvolver intensa atividade política e cultural: elegeu-se membro do Conselho Nacional da Frente Popular; assumiu a cátedra de Estética e Filosofia da Cultura na Universidade; participou da direção da Academia de Ciências e fundou a revista *Forum*, publicando ensaios e artigos sobre questões políticas e de atualidade. Em 1947, publicou: *Lenin e os problemas da cultura, Grandes realistas russos, Goethe e sua época, Literatura e democracia, A crise da filosofia burguesa e Esboço de uma estética marxista* e, em 1948, vêm à luz *Por uma nova cultura magiar e Problemas de realismo, Existencialismo ou marxismo?*

Entre 1949 e 1952, Lukács sofreu uma intensa campanha difamatória¹³¹, cujo principal objeto de ataque eram os ensaios redigidos entre os anos de 1945 e 1948 intitulados *Literatura e democracia* e *Por uma nova cultura húngara*. Ganharam

¹³⁰“O muro de Berlim não sepultou sob os escombros a obra de Lukács. Vasta empreitada de renovação do marxismo, em grande parte sobre a base de uma experiência social e política se valendo do autor de *O capital*, esta obra, incontestavelmente marcada pelas convulsões do movimento comunista, é uma construção teórica muito sólida para ser expedida por fórmulas polêmicas e por julgamentos apressados, independente de concordarmos ou não com suas conclusões filosóficas” (TERTULIAN, 2007, p. 39).

¹³¹“Os ataques a Lukács são iniciados por um antigo defensor que se tornou um adversário: László Rudas. Ele publica um longo artigo repleto de insultos no órgão teórico do partido [...] seguido de ataques na imprensa diária e em praticamente todos os periódicos do país. Lukács é acusado de “revisonismo”, “desviaçionismo de direita”, “cosmopolitismo”, de ter “caluniado Lenin”, de ser objetivamente um “serviçal do imperialismo” etc. Ataca-o Márton Horváth, membro do *Politbüro* e responsável pela política cultural, e Révai junta-se ao ataque com um artigo de censura vigorosa” (MÉSZÁROS, 2013, p.109).

destaque, também, nesse mesmo período os textos sobre *Proletkult*, *Esquematismo*, *Realismo socialista etc* (década de 1930), além das *Teses de Blum e História e consciência de classe* (década de 1920) (MÉSZÁROS, 2013). Tais julgamentos obrigaram Lukács a sair de cena¹³², mas, nesse período, ele iniciou importantes trabalhos: *A destruição da razão e Introdução a uma Estética Marxista: Sobre a categoria da particularidade*, empreendendo, no plano teórico, uma árdua luta contra a política cultural stalinista. Em outubro do mesmo ano, tornou-se ministro do governo de Nagy¹³³. Depois do malogrado governo, foi deportado para a Romênia, e em 1957, voltou à Budapeste, perdendo a cátedra na universidade e o contato com os estudantes¹³⁴.

A última década de vida foi marcada por intensas atividades: no início dos anos de 1960¹³⁵, as obras de Lukács começaram a ser publicadas na Alemanha. Nesse período, ele publica os ensaios: *Problemas da Coexistência cultural* e escreve, sob a solicitação de uma revista italiana, a famosa *Carta sobre o stalinismo*. A escrita desses textos representa um importante estudo sobre a democracia socialista no período de transição. Suas obras começaram a ser editadas, também, em espanhol. Em abril de 1963, a companheira Gretrud falece, causando-lhe um profundo abalo¹³⁶. Em 1966, concede uma série de entrevistas¹³⁷, publicadas no ano seguinte, com o título *Gespräche mit Georg Lukács (Conversando com Lukács)* sobre temas diversos: questões filosóficas, que abrangem a ontologia e a ética, a superação do stalinismo, as diversas formas de alienação e a construção da luta

¹³²“[...]depois do debate Rudas, renunciei a todas as funções da vida literária e até obtive uma resolução do Comitê Central, que me liberou de qualquer atividade literária [...] Assim, portanto, minha presença nas sublevações literárias que precederam 1956 foi nula (LUKÁCS, 2017, p. 165). “Lukács publica um artigo autocrítico, mas este é considerado “meramente formal” por József Révai, o grão-teórico e líder inquestionável do partido em questões político-culturais” (MÉSZÁROS, 2013, p.109, grifos do autor).

¹³³Imre Nagy (1896-1958). Foi um líder comunista húngaro, ministro da agricultura e professor universitário. Em 1955, foi expulso do partido e restituído um ano depois. Durante o período do levante popular húngaro, em 1956, foi líder da revolução, tornando-se primeiro ministro. Depois da ocupação das tropas soviéticas na Hungria, foi executado, na Romênia (EÖRSI, 2017).

¹³⁴“Os ataques contra Lukács recomeçam com mais veemência e são feitos, em primeiro lugar, por seu antigo pupilo József Szigeti, na época vice-ministro da cultura. [...] Os ataques continuam durante anos – na Hungria, Alemanha, Rússia e outros países da Europa ocidental [...]” (MÉSZÁROS, 2013, p.110).

¹³⁵No ano de 1967, Lukács trabalhou na escrita de um texto introdutório para *História e consciência de classe*, que foi republicado em 1969, em italiano e alemão (MÉSZÁROS, 2013).

¹³⁶A escrita do texto *Ontologia do ser social* “[...] é interrompida de maneira cruel pela morte repentina de sua mulher [...]. Durante meses, ele luta contra o desejo de cometer suicídio. Sua perda é registrada em um ensaio sobre Mozart e Lessing – os prediletos de Gretrud –, “Minna von Barnhelm”: talvez o texto mais belo de toda a obra de Lukács (MÉSZÁROS, 2013, p.110, grifos do autor).

¹³⁷Essas entrevistas são concedidas em quatro dias consecutivos aos teóricos marxistas Hans Heinz Holz (1927-2011), Leo Kofler (1907-1995) e Wolfgang Abendroth (1906-1985) (MÉSZÁROS, 2013).

revolucionária. Em 1969, recebe o título de doutor *honoris causa*¹³⁸ da Universidade de Zagreb¹³⁹. Nesse mesmo período, começa a escrever os *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*¹⁴⁰ e é reintegrado, oficialmente, ao PC húngaro¹⁴¹. Nos anos finais de sua longa vida, Lukács trabalhou incansavelmente em dois projetos que completaram o arcabouço intelectual da sua trajetória. Foram reflexões que já vinham sendo gestadas desde a década de 1930, com forte caráter revolucionário: *A Ontologia e a Estética*, que nos ensinam a lutar:

[...] contra a maré montante da ideologia da capitulação e da integração ao sistema, ensina-nos não a rendição, mas sim, a defesa, mostra-nos concretamente – apesar das circunstâncias desfavoráveis – o caminho da resistência e da luta (OLDRINI, 2017, p. 491).

O legado lukacsiano não pode ser negligenciado, pois seu vasto patrimônio intelectual abrange estudos que percorrem a filosofia, a política, a recuperação de uma ontologia materialista e a estética. Na filosofia, como importante guerreiro em prol da renovação do marxismo, defendeu a dialética contra todas as formas de irracionalismo e de dogmatismo. No terreno da política, defendeu a participação das massas e, na ontologia, recuperou os ensinamentos teóricos marxianos, assegurando que nenhum outro pensador, antes de Marx, se ocupou tão extensamente com a ontologia do ser social, buscando realizar um contraponto, a partir da teoria marxiana, às correntes intelectuais do neopositivismo, estruturalismo, existencialismo e pós-modernismo em geral.

Na estética, centrou suas forças na apaixonada luta pela defesa do realismo. A partir das reflexões engelsianas, defendeu a tese de que o realismo não está circunscrito ao estilo, a uma técnica específica ou a um período da história da

¹³⁸Em 1970, Lukács, também, se tornou doutor *honoris causa* da Universidade de Ghent (Bélgica), além de receber o Prêmio Goethe, da cidade de Frankfurt am Main (MÉSZÁROS, 2013).

¹³⁹A Universidade de Zagreb (1699) é a maior universidade da Croácia e a mais antiga do sudeste europeu. A universidade de Zagreb oferece educação e pesquisa em todas as áreas científicas (artes, biomedicina, biotecnologia, engenharia, ciências humanas, naturais e ciências sociais) e vários cursos em todos os níveis de estudo. Disponível em :<<http://www.unizg.hr/>>. Acesso em: 20/01/2019.

¹⁴⁰Empenha-se no trabalho de escrita dos *Prolegômenos* até poucos dias antes de morrer (MÉSZÁROS, 2013).

¹⁴¹“[...]Quando Lukács voltou da Romênia para a Hungria em 1957, escreveu imediatamente uma carta ao Partido Operário Socialista Húngaro, na qual dizia que ainda se considerava seu membro. Dessa carta, nunca obteve resposta. Evidentemente, nem mesmo no auge da propaganda anti-Lukács alguém teve coragem de assinar uma carta de recusa. [...] Mais tarde, leu na enciclopédia que tinha sido excluído do partido. O verbete da enciclopédia tinha sido escrito por um ex-aluno seu, József Szigeti [...]. O verbete da enciclopédia não podia ser interpretado como resposta oficial. Apesar de Lukács fazer piada a respeito, a questão o magoava. Pertencer ao partido era para ele uma necessidade vital [...] na entrevista que concedeu à *New Left Review*, só publicada após sua morte no número de julho/agosto de 1971, repetiu enfaticamente sua convicção: “Só nas fileiras do movimento comunista é que se podia lutar de maneira eficaz contra o fascismo. Hoje ainda sou dessa mesma opinião” [...]” (EÖRSI, 2017, p. 19)

arte. Para além dessas questões, o procedimento estético realista tem como base dois pontos específicos: a tipicidade e o método. No ensaio *Narrar ou descrever?*, Lukács aplicou essa tese à literatura, defendendo-a até os últimos dias de sua vida. Para o esteta, o naturalismo apenas descreve a realidade imediata, criando personagens médios. Esses personagens, em sua avaliação, são medíocres. Para ele, os personagens típicos: definidos e inconfundivelmente demarcados em sua individualidade são singulares, mas, por meio da particularidade, apresentam tendências universais, próprias do gênero humano.

O esforço do projeto lukacsiano sobre a ética para o ser social, a partir de uma perspectiva materialista histórica, é composto por apontamentos inconclusos, porém riquíssimos. Lukács não teve tempo histórico suficiente¹⁴² para concluir alguns de seus empreendimentos: a segunda parte da *Estética*, a *Ontologia* e o grande projeto da *Ética*, cuja base seria o pensamento de Marx. Nesse sentido, é importante destacar que a *Ética*, enquanto “obra de síntese e coroamento de uma produção que já incluía uma *Estética* e uma *Ontologia do ser social*, não existe (TERTULIAN, 2010a, p. 21, grifos do autor).

De toda forma, essas considerações são indispensáveis para compreendermos os fundamentos da reflexão lukacsiana acerca do ético na totalidade do ser social. A propósito desse material, é oportuno lembrar que esse texto de maturidade tem sua gênese no momento em que Lukács escrevia a primeira parte da sua grande *Estética*, nos finais dos anos de 1950. Inquieto com a necessidade da elaboração de uma ética para a vida humana¹⁴³, ele interrompeu o

¹⁴²É lamentável que “[...] as circunstâncias tenham impedido Lukács de retomar os apontamentos, de articulá-los e dar-lhes forma orgânica [...] – como foi em suas intenções originais – até o grau de elaboração sistemática completa, comparável com a *Estética* e com a *Ontologia* [...] aqui não se poderá fazer mais que raciocinar brevemente sobre o conteúdo do raro material existente” (OLDRINI, 2017, p. 324).

¹⁴³Em carta a Ernst Fischer, Lukács, na década de 1960, confidenciou sobre seu desejo em precisar “o lugar da ética no sistema das atividades humanas”, assim como elaborar uma teoria da vida ética, considerando que essa lacuna figurava como uma debilidade no marxismo. Esses textos, que seriam uma introdução, transformaram-se nos textos da *Ontologia*. Tratam-se de rascunhos, observações esparsas do que seria uma ética, que ventilam as intensões lukacsianas. “Todavia, seria precipitado concluir que o filósofo deixou em estado de simples projeto um empreendimento que o interessava tanto. Se ele não conseguiu edificar o conjunto, nunca deixou de juntar os materiais. As preocupações éticas, frequentes em suas obras, permitem reconstituir as grandes linhas deste edifício ausente; existe uma *ética in nuce* de Georg Lukács, a qual se pode deduzir dos inúmeros textos em que o filósofo dá corpo a um projeto que não se realizou como um todo acabado” (TERTULIAN, 2010a, p. 21, grifos do autor).

trabalho com a *Estética*, para dar continuidade à elaboração do seu projeto de outrora¹⁴⁴, agora sob o influxo de sua adesão ao marxismo e ao comunismo.

O Instituto Lukács, sob a responsabilidade do professor Sérgio Lessa, traduziu as esparsas considerações do filósofo húngaro sobre a ética¹⁴⁵. Na oportunidade, apresentou, através de uma densa introdução, uma clara exposição acerca da contribuição lukacsiana, ressaltando que as notas se encontravam em pastas e envelopes, juntamente com outros materiais de estudo. Lessa atesta a validade dessas anotações, enquanto raro material que revela a ambição do pensador magiar, ressaltando as questões problemáticas que envolvem a escrita do texto, sem deixar de alertar para a necessidade de um exame mais acurado por parte dos estudiosos da obra tardia do filósofo. Dessa forma, as *notas*

[...] não possuem elevado significado científico ou filosófico. São uma indicação muito difusa e imprecisa do que Lukács pretendia com sua *Ética*. São por demais iniciais e pessoais para serem um guia ou orientação seguros. Toda cautela e toda precaução em seu emprego se fazem, por isso, imprescindíveis. Todavia, as notas compõem a melhor indicação disponível do que viria a ser a *Ética* que pretendia escrever Lukács e, por isso, é um material do qual o estudioso das obras de maturidade de Lukács – esperamos – tirará proveito (LESSA, 2015, p. 55, grifos do autor).

A incipiência dessas notas, muitas indicadas com a frase “para elaborar”, mostra que para a edificação da ética era necessário o mergulho na Ontologia¹⁴⁶, pois de acordo com o próprio Lukács não é possível “nenhuma ética sem ontologia” (205, p.181). O pensador húngaro inseriu a ética no conjunto das barreiras naturais

¹⁴⁴“O interesse de Lukács pelos problemas éticos apareceu muito cedo. Em 1911, ele escreveu um diálogo intitulado “A pobreza de espírito”, onde a “graça da bondade” se encontra no centro de suas reflexões. Alguns anos mais tarde, em uma carta de 28 de março de 1915, comunica ao amigo Paul Ernst a intenção ambiciosa que o anima ao preparar um livro sobre Dostoiévski; segundo o plano inicial, a obra deveria ter ultrapassado amplamente a análise da produção do grande escritor russo. Nela, Lukács pretendia expor a sua própria filosofia da história e, o que nos interessa neste caso, sua “ética metafísica”. Somente a introdução deste livro veio à luz, com o título de *Teoria do romance*. O resto do manuscrito, que Lukács considerava perdido, só foi encontrado cinquenta anos depois, em um banco de Heidelberg, e publicado pelos Arquivos Lukács, em 1985, com o título de *Notas e esboços sobre Dostoiévski*” (TERTULIAN, 2010a, p. 21, grifos do autor).

¹⁴⁵*Notas para uma ética*. Em edição bilíngue, esse material traduz com fidelidade a edição húngara. “As notas sobre a ética foram organizadas por Lukács em 14 envelopes, deixados em parte na escrivaninha de seu escritório e, em parte, na biblioteca do seu segundo apartamento do prédio no número 2 da Belgrád rakpart, em Budapeste. O organizador da edição húngara, prof. Mezei, reproduz a numeração dos Envelopes e, ainda, em cada envelope, os livros que foram citados por Lukács. Destes livros, aqueles com referência completa (ano, cidade de publicação e editora) puderam ser localizados na própria biblioteca de Lukács, já os que carecem destes dados não puderam ser lá localizados” (LESSA, 2015, p. 217).

¹⁴⁶ Ao avançar para a construção da sua *Ética*, Lukács foi levado a reconhecer que haveria de fundá-la expressamente – pretendendo uma formulação histórico-sistemática efetivamente materialista e dialética, rigorosamente fiel à inspiração de Marx – na *especificidade do ser social*. Havia, portanto, de estabelecer, em primeiro lugar, a *determinação histórico-concreta do modo de ser e de reproduzir-se do ser social*. Vale dizer: sem uma teoria do ser (uma ontologia) social, a ética seria insustentável (enquanto uma ética materialista e *dialética*) (NETTO, 2012, p. 16, grifos do autor).

realizadas no longo percurso humano, desde o primeiro ato de trabalho, a partir do qual desenvolveu-se a teleologia, a liberdade, a consciência e o dever ser. Tais categorias exerceriam influência nas posições éticas do ser social singular frente à moralidade cotidiana ¹⁴⁷. A relação estabelecida pelo sujeito ético com a generalidade o aproxima do que é próprio da humanidade. “Impotência e poder da ética: aproximação ao que é próprio da humanidade. Da humanidade e formação dos seres humanos inteiros” (LUKÁCS, 2015, p. 211, grifos originais).

Nas esferas da vida social, o pensador cita o direito, a moral e a política enquanto dimensões da vida que dificultam o erguer-se ético do sujeito em direção à consciência de gênero. Essas dimensões nunca conduziram a totalidade humana, mas conservariam o estado de coisas vigentes. “Política, direito, moral: (V) Trazer-à-função (desenvolver e preservar) do respectivo zoon politikon (nunca totalidade do humano)” (LUKÁCS, 2015, p. 185, grifos do autor).

Na constituição de um mundo construído pelos homens e para os homens, “[...] entre o fetichismo do direito e o moralismo abstrato (cuja encarnação exemplar seria a ética kantiana)”, Lukács atribui o papel de “[...] equilíbrio por intermédio de um puro movimento *imane*nte (pela dialética interna dos afetos e das paixões)” à filosofia e arte, recorrendo ao campo da ética aristotélica “meio-termo” ¹⁴⁸ para estabelecer a centralidade da particularidade ¹⁴⁹. Propondo circunscrever no plano categorial “[...] o trinômio direito – moralidade – vida ética, ele situa o direito na esfera da generalidade [...], a moralidade do lado da singularidade [...], enquanto a ética ocuparia, nessa disposição, a zona mediana da particularidade [...] (TERTULIAN, 2010a, p. 25-26, grifos do autor).

Situado no conjunto da práxis humana, o sujeito enquanto membro singular de uma universalidade concreta, não anularia sua singularidade e não se desligaria da universalidade do gênero humano. Esse sujeito ético, nas atividades do cotidiano, teria condições de se erguer à consciência de gênero. “*Ética* Individuum como momento consciente do gênero” (LUKÁCS, 2015, p. 173, grifos do autor). A

¹⁴⁷“Moral e ética: geral: Hegel, também “meio” de Aristóteles. Com tudo isso: ética (ser humano inteiro) mais elevada que moral (decisão individual) – (elaborar interação) Mas: moral do conflito pode ser mais elevada que ética “normal” (também aqui interação):universalidade no conflito moral (Antígona) [...]” (LUKÁCS, 2015, p. 211).

¹⁴⁸“[...] via privilegiada da ação virtuosa, capaz de ultrapassar a dupla escolha negativa dos extremos (TERTULIAN, 2010a, p. 24, grifos do autor).

¹⁴⁹“Esfera do particular na vida *importância* para ética. Aqui uma base para o significado estético (e impacto da arte sobre o desenvolvimento ético)” (LUKÁCS, 2015, p. 193, grifos do autor).

filosofia e a arte seriam as dimensões que possibilitariam a elevação do singular à totalidade do humano. Assim, a ação ética:

[...] ultrapassa, ao mesmo tempo, a norma abstrata do direito e a irreducibilidade das aspirações individuais à norma, pois ela implica, por definição, levar em conta o outro e a sociedade, uma socialização dos impulsos e inclinações pessoais, uma vontade de harmonizar o privado e o espaço público, o indivíduo e a sociedade. A ação ética é um processo de “generalização”, de mediação progressiva entre o primeiro impulso e as determinações externas; a moralidade torna-se ação ética no momento em que nasce uma convergência entre o eu e a alteridade, entre a singularidade individual e a totalidade social. O campo da particularidade exprime justamente esta zona de mediações onde se inscreve a ação ética (TERTULIAN, 2010a, p. 27, grifos do autor).

A arte, enquanto terreno privilegiado das posições éticas, é capaz de fornecer ao ser social um tipo de conhecimento, a partir do qual é possível “fazer-se homem do homem”, assumindo sua radicalidade ética. Tendo aporte no mundo dos homens, ela realiza o importante papel de evocar uma realidade objetiva – através de um reflexo mimético – e despertar a autoconsciência da humanidade. Na criação de uma autêntica obra estética para a fruição humana, no caso uma obra literária, o artista supera a particularidade rumo à construção de um mundo concreto dos homens, realizando “o genuíno trajeto imanente” da genericidade em si (o singular) à genericidade para si (o universal), tendo como norte um *dever-ser* em oposição às contradições do espontaneísmo da vida cotidiana. Ao se elevar num nível eticamente superior da cotidianidade, através de uma experiência catártica, o ser social agrega novas vivências àquelas já adquiridas na totalidade da vida, domina as contingências da vida na construção do tornar-se o homem do homem¹⁵⁰ e se transforma.

O núcleo humano de cada indivíduo é convidado, através da obra de arte, a encampar a luta pelo socialismo, pois somente ele, como assegura Lukács (1966b, p. 533), é capaz de envolver “[...] todos os homens e não apenas uma camada relativamente restrita dos cidadãos livres”. Nem a espontaneidade, nem o pragmatismo da vida cotidiana devem orientar essa luta contra a superfície fetichizada que aceita, sem resistência, uma sociedade embrutecida, totalmente

¹⁵⁰“Aqui, verdade mais profunda do marxismo: tornar-se homem do homem como conteúdo do processo histórico, que se efetiva – de modo muito variado – em cada vida humana singular. Assim, cada homem – não importa com que grau de consciência – é um fator ativo no processo total, cujo produto ele é ao mesmo tempo: aproximação da genericidade na vida individual é a real convergência de ambos os caminhos evolutivos reais inseparáveis” (LUKÁCS, 2017, p. 214).

reificada. Enfim, apenas a grande arte, concebida por Lukács como sendo a arte realista, pode contribuir para superação da alienação das pessoas.

O avanço do capitalismo e as possibilidades sócio-econômicas dele advindas obstaculizam as condições do desenvolvimento genérico dos indivíduos entre si. A oposição às formas de estranhamento, através da atividade concreta humana, é questão central tanto na ética quanto na estética lukacsianas. “*Ad Ética e ontologia*. Impossível colocar-se o ético sem adicionar condição do mundo” (LUKÁCS, 2015, p. 193, grifos do autor). Distante de uma ética irracionalista e dos impulsos puramente subjetivos, indiferentes ao movimento do real, os homens são convidados a tomar decisões que poderão enriquecer suas breves existências. Para tal tarefa, a insubmissão às decadentes formas de arte erguidas sob o espectro do capital e a defesa da construção de uma arte como ponto de reflexo articulado entre o mundo objetivo e a vida cotidiana, que provoque a necessidade de uma transformação do núcleo humano das relações sociais, conduzindo o ser social a uma mudança de atitude são um rico legado dos lineamentos éticos deixados por Lukács.

A denúncia empreendida por esse grande militante e intelectual que lutou, obstinadamente, pela transformação social ainda hoje encontra abrigo na defesa da emancipação humana em uma época marcada por um sistema de pensamentos que “[...] trabalha com categorias bastante sutis e retorcidas, ao qual falta apenas uma ninharia: não referir-se ao núcleo da questão” (LUKÁCS, 2010b, p. 85,86).

Assim, tomamos a exortação de Oldrini (2017, p. 484-485) como uma importante alerta para nossas tarefas.

Todo marxista sincero não pode deixar de ter em grande consideração, seja sobre o aspecto intelectual seja sobre o aspecto militante, as diretrizes de trabalho esboçadas por ele: as suas duríssimas constatações do marxismo de propaganda, o dogmatismo ideológico, a práxis burocrática do citacionismo incensador, bem como também, do outro lado da moeda, sob o modelo do velho Engels, as suas exortações positivas à pesquisa e ao estudo. Estudo e pesquisa, agitação e propaganda no marxismo se movem necessariamente em conjunto [...] Como a sua estética educa-nos para a pesquisa e para a delibação dos valores autênticos da arte, para além de toda moda decadente (seja ela pseudovanguardista ou pós-moderna) de modo que, a sua ontologia social e a sua ética servem de antídoto contra o desarmamento ideológico atual, contra a maré montante da ideologia das desideologização (ou seja, a capitulação e integração ao sistema), ensinando-nos a não rendição, mas sim, a defesa, demonstrando-nos concretamente – ainda que em meio a circunstâncias sociais temporariamente desfavoráveis – a via da resistência e da luta em defesa da humanidade e do homem.

Compreendemos, dessa forma, com o mesmo autor, que a natureza dialética da atividade intelectual de Lukács possui enorme relevância para a teoria revolucionária, pois graças a ele:

[...] o marxismo mostra-se, pela primeira vez, sob a forma de doutrina unitária, capaz de responder segundo princípios internamente coerentes, nos diversos campos do saber, à especificidade dos problemas que esses campos põem: tendo sempre em conta a dupla limitação pelas quais trata, com o seu trabalho, em primeiro lugar, apenas dos lineamentos generalíssimos de uma sistemática, e, em segundo lugar, do fato de que também essa totalização apenas tendencial funciona por segmentos eles mesmos deixados incompletos (incompletude da estética, ontologia limitada ao ser social, ética que não vai além do seu estado de esboço) (2017, p. 483-484).

Por fim, o rico patrimônio intelectual lukacsiano deixa como legado aos marxistas do século XXI, a relação constante e permanente com as exigências de seu tempo e a força na luta, orientando a:

[...] não se render muito facilmente, não se deixar desencorajar pelos acontecimentos; nem pelas circunstâncias que o novo século abre exibindo exacerbada dificuldade para a causa do socialismo, nem muito menos, pelo tom desprezível com o qual historiografia e a imprensa jornalística proclamam bem alto ou dão sem mais por cancelada, a dissolução da ideologia marxista (OLDRINI, 2017, p. 491).

A coerência da obra lukacsiana, presente desde os primeiros textos até o ápice de sua trajetória, é um bálsamo intelectual para os militantes na defesa do humanismo, conduzindo o discurso:

[...] diretamente para o presente: com duas grandes partes sobre a atual metamorfose de conceitos ligados a velhos problemas, ou seja, no primeiro caso, a luta pela libertação da arte da necessidade religiosa e, no segundo, a superação da forma atualmente assumida pela alienação social. Acredito que vale a pena destacar, com ênfase, a relevância dessa conexão com a atualidade, especialmente porque hoje se assiste a um desarmamento ideológico de toda tendência exatamente por parte daquelas forças que supostamente deveriam se referir ao marxismo primeiro como uma arma de luta, e o marxismo, tornado por parte objeto de reservas, desconfianças, suspeitas, hostilidades de todo tipo, corre o risco de ver dissolvido ou liquidado a baixo preço o seu patrimônio intelectual inteiro (OLDRINI, 2017, p. 491).

De modo sintético, intentamos realizar um retrospecto do itinerário intelectual do marxista húngaro, compreendendo-o enquanto militante e indispensável pensador, cuja obra se põe contra toda forma de aviltamento da pessoa humana, convidando-nos ao resgate da dimensão ontológica da obra marxiana e à transformação consciente da realidade social. Na seção seguinte, faremos um percurso pelos fundamentos da arte.

2.2 Os fundamentos ontológicos da arte na estética marxista

Não conheço melhor definição da palavra arte [...] que esta: “A arte é o homem acrescentado à natureza”, à natureza, à realidade, à verdade, mas com um significado, com uma concepção, com um caráter, que o artista ressalta, e aos quais dá expressão, — “resgata”, distingue, liberta, ilumina (VAN GOGH, 2014, p. 37, grifos do autor).

Para realizarmos um percurso pelos fundamentos ontológicos da arte, valemo-nos de textos de Marx (2008, 2010, 2013), Engels (2010), Marx e Engels (2007), Lukács (1978b, 2010c e 2012a) Silva (2012), Eagleton (2011), Sánchez Vásquez (2010), Lessa (2016), dentre outros.

A concepção materialista, inscrita nos termos de Marx, assegura que os homens constroem a sua própria história e produzem os seus meios de vida, diferenciando-se, dessa forma, de outros animais. A partir da intervenção na natureza, através do trabalho, os homens se modificam e transformam concretamente o mundo, acessando as bases que possibilitam o processo de constituição da sociedade e a garantia da sobrevivência. Depreendemos, a partir dessa premissa, que o trabalho é, para o gênero humano, a gênese de uma nova esfera do ser, distinguindo-se, radicalmente, do ser apenas natural e fornecendo, ainda, o modelo genérico da práxis humana.

A partir desse pressuposto, Lukács, na esteira de Marx, postula a existência de três esferas ontológicas, substancialmente distintas e articuladas entre si: a esfera inorgânica, a orgânica e do ser social. O ser inorgânico é a matéria inanimada, não possuindo vida em sua especificidade. Suas leis são específicas e independem de outras esferas, caracterizando-se por um incessante tornar-se outro. O ser orgânico é a esfera da vida biológica, possuindo a especificidade da capacidade reprodutiva de si mesma, mediante um incessante movimento (nascer, crescer, reproduzir e morrer)¹⁵¹, sempre como a mesma espécie. O ser social é a matéria humano-social, caracterizando-se pela constante criação do novo por intermédio da atividade humana livre e consciente. É necessário salientar que o ser social não existiria, segundo Lukács (1978b, p. 3), sem essa base orgânica, pois o mesmo só pode “[...] surgir e se desenvolver sobre a base de um ser orgânico e que esse último pode fazer o mesmo apenas sobre a base do ser inorgânico”.

¹⁵¹ “[...] surgir e morrer, criar e anular, nascimento e morte, alegria e dor, tudo se mistura no mesmo sentido e na mesma medida (GOETHE apud LUKÁCS, 1978a, p.150).

Cada uma das esferas ontológicas se articula em seus distintos processos como complexos parciais de um complexo maior, que é o próprio ser em sua universalidade. A totalidade do ser se manifesta pelas articulações entre as esferas ontológicas, que são insuprimíveis. O universo, o ser em sua máxima universalidade, é, portanto, uma totalidade constituída por diversos processos articulados entre si. Essa articulação primária, porém, não contradiz a relativa autonomia de cada esfera ontológica, seja entre elas mesmas, seja entre cada uma delas e o ser em geral.

A passagem de uma esfera para outra, se dá sempre, de acordo com Lukács (1978b), através de um salto que opera uma negação e uma ruptura do novo ser com o ser anterior. Segundo Lessa (2016, p. 140), trata-se mesmo de um salto, uma vez que:

[...] o surgimento da espécie humana não configura uma necessidade da evolução biológica nem o desdobramento de uma programação genética – é uma autêntica ruptura nos mecanismos e regularidades naturais. O surgimento da vida trouxe à existência uma nova categoria, a reprodução biológica; de modo análogo, a gênese do ser social corresponde ao aparecimento de uma categoria radicalmente nova, que não pode ser derivada da natureza: a reprodução social.

Importa lembrar que, em cada um desses momentos, há um momento, denominado por Lukács, como predominante. No ser inorgânico, esse momento é o tornar-se outro, no orgânico é o repor o mesmo e no ser social é o resultado de uma atividade consciente que faz surgir o novo, qual seja a categoria fundante do ser social: o trabalho.

Através do trabalho e a partir dele, os homens dão o salto ontológico, saindo da natureza, superando seus próprios limites e produzindo a vida material e a si mesmos, alçando o gênero humano a patamares superiores e estabelecendo mediações cada vez mais elaboradas tanto em relação à vida material, quanto à vida espiritual.

Eis aí, através do trabalho, a constituição do momento que libertou o homem do determinismo biológico. Esses atos singulares ocorrem independentes da consciência dos indivíduos, afastando-os, cada vez mais, da primitividade. É possível distinguir os homens dos animais pela:

[...] consciência, pela religião ou pelo que se queira. Mas eles mesmos começam a se distinguir dos animais tão logo começam a *produzir* seus meios de vida, passo que é condicionado por sua organização corporal. Ao produzirem seus meios de vida, os homens produzem, indiretamente, sua própria vida material. O modo pelo qual os homens produzem seus meios de vida depende, antes de tudo, da própria constituição dos meios de vida

já encontrados e que eles têm de reproduzir (MARX; ENGELS, 2007, p. 87, grifos dos autores).

Nesse sentido, o trabalho, seus modos de operar e suas propriedades desdobram-se no ser social constituído. A essência ontológica do trabalho confere ao mesmo caráter intermediário: ele é, essencialmente, uma inter-relação do homem com a natureza orgânica e inorgânica. Para a continuidade do ser social, outras categorias também são necessárias, mas não se pode esquecer de que a gênese desse ser encontra acento na categoria trabalho.

[...] todas as outras categorias dessa forma de ser têm já, em essência, um caráter puramente social; suas propriedades e seus modos de operar somente se desdobram no ser social já constituído; quaisquer manifestações delas, ainda que sejam muito primitivas, pressupõem o salto como já acontecido (LUKÁCS, 2013, p. 35).

É exatamente nessa inter-relação que se configura, a partir do trabalho, a passagem do ser biológico ao ser social, pois somente o trabalho:

[...] tem, como sua essência ontológica, um claro caráter de transição: ele é, essencialmente, uma inter-relação entre homem (sociedade) e natureza, tanto inorgânica (ferramenta, matéria-prima, objeto do trabalho etc.) como orgânica, inter-relação que pode figurar em pontos determinados da cadeia a que nos referimos, mas antes de tudo assinala a transição, no homem que trabalha, do ser meramente biológico ao ser social (LUKÁCS, 2013, p. 35).

O ser social, para Lukács (1978b), se configura na forma de um complexo de complexos. Todas as categorias, inclusive o trabalho, se determinam reciprocamente. Não existe uma categoria pronta. A concretude de cada uma delas depende da concretude de todas as outras. Há uma determinação recíproca entre todas as categorias que perfazem o ser social. Assim, para expor em termos ontológicos:

[...] as categorias específicas do ser social, seu desenvolvimento a partir das formas de ser precedentes, sua articulação com estas, sua fundamentação nelas, sua distinção em relação a elas, é preciso começar essa tentativa com a análise do trabalho. É claro que jamais se deve esquecer que qualquer estágio do ser, no seu conjunto e nos seus detalhes, tem caráter de complexo, isto é, que as suas categorias, até mesmo as mais centrais e determinantes, só podem ser compreendidas adequadamente no interior e a partir da constituição global do nível de ser de que se trata. E mesmo um olhar muito superficial ao ser social mostra a inextricável imbricação em que se encontram suas categorias decisivas, como o trabalho, a linguagem, a cooperação e a divisão do trabalho, e mostra que aí surgem novas relações da consciência com a realidade e, por isso, consigo mesma etc. Nenhuma dessas categorias pode ser adequadamente compreendida se for considerada isoladamente (LUKÁCS, 2013, p. 33).

Nesse sentido, segundo Lessa (2016), o ser social é um complexo representado por três categorias: a sociedade, a linguagem¹⁵² e o trabalho, cabendo ao trabalho o momento predominante no desenvolvimento do mundo dos homens, pois ele é, antes de tudo:

[...] um processo entre o homem e a natureza, processo este em que o homem, por sua própria ação, medeia, regula e controla o metabolismo com a natureza. Ele se confronta com a matéria natural como uma potência natural [*Naturmacht*]. A fim de se apropriar da matéria natural de uma forma útil para sua própria vida, ele põe em movimento as forças naturais pertencentes a sua corporeidade: seus braços e pernas, cabeça e mãos. Agindo sobre a natureza externa e modificando-a por meio desse movimento, ele modifica, ao mesmo tempo, sua própria natureza (MARX, 2013, p. 255).

Compreendido em sua raiz histórica e material, o trabalho, assume significativa importância. É através dele que se encontra a distinção ontológica entre a esfera natural e a esfera social, caracterizando-se pela capacidade de construção do que é novo no ser social em relação aos seres orgânicos e inorgânicos, sendo considerado:

[...] o fenômeno originário, o modelo do ser social; parece, pois, metodologicamente vantajoso iniciar pela análise do trabalho, uma vez que o esclarecimento de suas determinações resultará num quadro bem claro dos traços essenciais do ser social. No entanto, é preciso sempre ter claro que com essa consideração isolada do trabalho aqui presumido se está efetuando uma abstração [...]. O que fazemos é, pois, uma abstração *sui generis*; do ponto de vista metodológico há uma semelhança com as abstrações das quais falamos ao analisar o edifício conceitual de *O capital* de Marx (LUKÁCS, 2013, p. 44-45, grifos do autor).

¹⁵²Lukács (2013) trata do complexo da linguagem no capítulo da Reprodução, no livro 2 da Ontologia. Esse complexo, no interior da sociabilidade humana, emerge como categoria ontológica essencial à constituição do gênero, sendo compreendida pelo filósofo húngaro como um componente fundamental que, no processo de reprodução social, impulsiona o gênero humano na superação da sua mudez. “Nem é preciso demonstrar que o homem, já como ser biológico, constitui um complexo. Do mesmo modo, é diretamente evidente que a linguagem necessariamente também tenha um caráter de complexo. Toda palavra só terá algum sentido comunicável no contexto da linguagem a que pertence, constituindo um som sem sentido para quem não conhece a linguagem em questão; não é por acaso que houve povos primitivos que designaram o estrangeiro como “mudo”, incapaz de comunicar-se” (p.161-162, grifos do autor). A partir do processo de divisão do trabalho, a linguagem, enquanto categoria articulada com as posições teleológicas primárias e secundárias, responde às necessidades de comunicação entre os seres humanos, que se relacionam nas atividades de trabalho. Dessa forma, é preciso compreender a linguagem como médium, enquanto categoria universal e indispensável na continuidade do ser social. “A linguagem está em condições de satisfazer essa necessidade social porque não apenas é capaz de transformar a consciência dinâmica e progressiva de todo o processo social de reprodução em portadora da relação viva entre homens, mas também porque acolhe em si todas as manifestações de vida dos homens e lhes confere uma figura passível de comunicação, ou seja, só porque ela constitui um complexo tão total, abrangente, sólido e sempre dinâmico quanto a própria realidade social que ela espelha e torna comunicável. Em última análise, portanto, por formar um complexo tão total e dinâmico quanto o da própria realidade por ela retratada” (p. 223). Vale ressaltar que, embora compreendamos a importância da linguagem no processo de constituição do ser social, pelas exigências do caminhar dessa pesquisa, não teremos condições de realizar uma incursão mais densa.

E, em relação às outras formas de atividade, há uma prioridade ontológica atribuída a ele, considerando que o mesmo é:

[...] antes de tudo, em termos genéticos, o ponto de partida para o tornar-se homem do homem, para a formação das suas faculdades, sendo que jamais se deve esquecer o domínio sobre si mesmo. Além do mais, o trabalho se apresenta, por um longo tempo, como o único âmbito desse desenvolvimento; todas as demais formas de atividade do homem, ligadas aos diversos valores, só se podem apresentar como autônomas depois que o trabalho atinge um nível relativamente elevado (LUKÁCS, 2012a, p. 348).

Nessa esteira, é preciso lembrar que o trabalho não é uma atividade puramente econômica, pois existe, na estipulação prévia e racional do objetivo estabelecido pela consciência, a conexão entre a casualidade e a teleologia, entre a necessidade e a liberdade. Na acepção de Marx (2010), o conceito de trabalho só pode ser aplicado à atividade humana, embora se argumente que alguns animais são capazes de realizar atividade laborativa, tal ato, porém, não pode ser compreendido como ato de trabalho, considerando que a atividade desenvolvida pelos animais é dirigida pelos instintos naturais, enquanto a atividade executada pelos homens é consciente e livre. O animal é:

[...] imediatamente um com sua atividade vital. Não se distingue dela. É *ela*. O homem faz de sua atividade vital mesma um objeto da sua vontade e da sua consciência. Ele tem uma atividade vital consciente. Esta não é uma determinidade [*Bestimmtheit*] com a qual ele coincide imediatamente. A atividade vital consciente distingue o homem imediatamente da atividade vital do animal. [...] É verdade que também o animal produz. Constrói para si um ninho, habitações, como a abelha, castor, formiga etc. No entanto, produz apenas aquilo de que necessita imediatamente para si ou sua cria; produz unilateral[mente], enquanto o homem produz universal[mente]; o animal produz apenas sob o domínio da carência física imediata, enquanto o homem produz mesmo livre da carência física, e só produz, primeira e verdadeiramente, na [sua] liberdade [com relação] a ela; o animal só produz a si mesmo, enquanto o homem produz a natureza inteira; [no animal,] o seu produto pertence imediatamente ao seu corpo físico, enquanto o homem se defronta livre[mente] com o seu produto (MARX, 2010, p. 84-85, grifos do autor).

Mais adiante, sobre as diferenças entre a atividade eminentemente humana em contraposição a dos animais, acrescentará o exemplo da aranha que:

[...] executa operações semelhantes às do tecelão, e uma abelha envergonha muitos arquitetos com a estrutura de sua colmeia. Porém, o que desde o início distingue o pior arquiteto da melhor abelha é o fato de que o primeiro tem a colmeia em sua mente antes de construí-la com a cera. No final do processo de trabalho, chega-se a um resultado que já estava presente na representação do trabalhador no início do processo, portanto, um resultado que já existia idealmente (MARX, 2013, p. 255-256).

Lukács argumenta, apoiado em Marx, que há três momentos decisivos da categoria trabalho: objetivação, exteriorização e alienação¹⁵³. Os atos objetivos podem transformar a prévia ideação, construída na consciência, em um produto objetivado, concreto. Essa transformação é diferente do que ocorre na esfera biológica, seu resultado final é construído, previamente, na subjetividade, orientando as ações futuras, conferindo-lhe uma processualidade de construção de uma realidade social cada vez mais humana e menos natural. A partir daí, um objeto novo, anteriormente inexistente, se consubstancia, ganhando uma história própria, sendo esse, ontologicamente distinto da consciência.

De acordo com Lessa (2016, p. 31), todo ato de trabalho modifica o indivíduo, porque o mesmo adquire conhecimentos, habilidades e ferramentas que antes não possuía. Assim, “[...] com os novos conhecimentos e habilidades passa a ter novas necessidades; novos conhecimentos levam sempre a novas necessidades”. Além disso, para vencer a resistência que o ser opõe à transformação, os homens precisam conhecer os nexos casuais e as determinações mais importantes do ser que almejam transformar. Assim, o homem torna-se:

[...] um ser que dá respostas precisamente na medida em que – paralelamente ao desenvolvimento social e em proporção crescente – ele generaliza, transformando em perguntas seus próprios carecimentos e suas possibilidades de satisfazê-los; e quando, em sua resposta ao carecimento que a provoca, funda e enriquece a própria atividade com tais mediações, frequentemente bastante articuladas (LUKÁCS, 1978b, p. 5).

O controle teleológico que os indivíduos possuem sobre o projeto de trabalho por eles arquitetado, característica exclusivamente humana, orientará as ações que virão a seguir. Esse momento de planejamento, Lukács denominou de prévia ideação. Através dela, os resultados da ação são observados com antecedência na consciência. Importa lembrar com Lessa (2016) que, para o alcance dessa prévia formulação, é necessário que a consciência humana tenha um relativo conhecimento das propriedades da natureza, confrontando passado, presente e futuro, projetando, idealmente, os resultados de sua práxis. Assim, os objetivos estabelecidos pela consciência humana, no processo de criação artística, não são

¹⁵³Segundo Lessa (2016, p. 101-102), “Algumas das objetivações, em momentos historicamente determinados, podem se transformar, de impulsos em obstáculos ao desenvolvimento da humanidade. E, nesses momentos, tais objetivações, ao invés de contribuir com o devir-humano dos homens, se transmutam em negação da essência humana, em expressão da *desumanidade criada pelo próprio homem*. A esses *momentos de negatividade*, que constituem obstáculos sócio-genéricos ao devir-humano dos homens, Lukács denomina, após Marx, de alienação (*Entfremdung*)” (grifos do autor).

frutos de uma ação irrefletida, mas sim, resultado da luta concreta de uma sociedade em um determinado tempo histórico. Esse momento essencialmente separatório é:

[...] constituído não pela fabricação de produtos, mas pelo papel da consciência, a qual, precisamente aqui, deixa de ser mero epifenômeno da reprodução biológica: o produto, diz Marx, é um resultado que no início do processo existia 'já na representação do trabalhador', isto é, de modo ideal (LUKÁCS, 1978b, p. 5, grifos do autor).

A produção desse novo objeto não é apenas um processo de objetivação, é, também, a exteriorização de um sujeito que, ao transformar a natureza, se transformou, adquirindo novos conhecimentos e novas habilidades. Essas transformações terão como solo o nível de desenvolvimento já alcançado pelo homem, inserido em um tempo historicamente determinado. Nesse sentido, vale lembrar que a exteriorização de um indivíduo corresponde a exteriorização de certo grau de desenvolvimento social.

Nesse complexo objetivação-exteriorização fica clara que a fundamental diferença entre a sociedade e a natureza é que o mundo dos homens é fruto da ação humana e a natureza não. A casualidade dada pela natureza e a casualidade posta pelos atos humanos são, ontologicamente, distintas da consciência. A objetivação que se coloca entre a prévia ideação e o objeto resultante dela é teleologicamente proveniente do real. Segundo Lukács (1978b), as consequências desses atos jamais coincidem completamente com a finalidade que está na sua origem porque há um *quantum de acaso*. O novo, ao ser inserido na realidade existente, desencadeia nexos casuais que jamais poderão ser previstos em sua totalidade.

Teleologia e produto objetivado, dessa forma, jamais coincidem de modo perfeito. A produção do novo corresponde à geração de um momento histórico completamente novo, alçando o coletivo às consequências geradas pelas objetivações singulares dos indivíduos, obrigando-os a responderem às novas necessidades e explorarem as novas possibilidades, a partir daquele evento. Conhecimentos específicos e particulares são generalizados, gerando conhecimentos universais¹⁵⁴, como a ciência, a filosofia, a arte etc. Esse processo é único e genérico, visto que a história não se repete e o indivíduo incorpora

¹⁵⁴“A necessidade, essencial ao trabalho, de captura do real pela consciência, de modo que possa transformar com sucesso a realidade segundo uma finalidade previamente idealizada, é o fundamento ontológico de um impulso ao conhecimento do real que Lukács, após Hartmann, denominou de *intentio recta*” (LESSA, 2016, p. 38).

determinações genéricas que correspondem ao grau de desenvolvimento alcançado pela humanidade, em cada momento histórico.

Quanto mais complexas forem as sociabilidades, quanto mais mediados socialmente forem os atos que os indivíduos realizam cotidianamente, tanto mais complexas serão as individualidades. Ao mesmo tempo em que se afirma a tendência ao desenvolvimento de formações sociais crescentemente complexas, consubstancia-se a tendência ao desenvolvimento das individualidades em autênticas personalidades. O desenvolvimento das forças produtivas torna viável a exploração do homem pelo homem, complexificando a sociabilidade e a individualidade, tornando a reprodução material da vida cada vez mais mediada, agudizando as contradições entre os indivíduos.

A partir da concretude material do trabalho como categoria fundante do ser social, podemos compreender que a realidade é integralmente produzida por nós, nessa articulação entre objetividade e subjetividade. Na sociabilidade burguesa, no entanto, a aparência não nos permite conhecer a realidade enquanto produto da atividade humana na sua integralidade. Nesse sentido, o ser social, para não perecer, procura adquirir conhecimentos mínimos que expliquem suas necessidades e dilemas¹⁵⁵. Muitas vezes, essas explicações não encontram suporte no mundo material, mas exercem tamanha força que são capazes de alterar a forma como a humanidade desenvolve seu processo histórico, obstaculizando a compreensão dos homens de se perceberem enquanto seres históricos, únicos e verdadeiros criadores do seu destino.

Lukács (1966a) compreende que a arte, enquanto forma de objetivação humana, assim como a ciência e as demais atividades humano-sociais, é um produto da evolução social que o homem cria, mediante seu trabalho. Esse pressuposto lukacsiano, retirado diretamente de Marx, aponta que a gênese da arte está intimamente ligada à gênese do trabalho. Nesse sentido, ao recuperarmos os fundamentos ontológicos da arte, compreendendo o artista enquanto ser social, cuja essência onto-histórica está centrada no trabalho, contribuimos na constante busca pela superação da alienação, do capitalismo e da exploração do homem pelo homem, afirmando categoricamente a possibilidade da emancipação humana.

¹⁵⁵ “Fazendo uma contraposição com a *intentio recta*, a *intentio obliqua* se constitui enquanto uma interpretação globalizante do existente a partir de uma antropomorfização do ser” (LESSA, 2016, p. 47).

Assim, a arte e, no interior desta, a literatura devem ser compreendidas à luz do trabalho, pois, numa perspectiva marxista, de acordo com Sánchez Vázquez¹⁵⁶ (2010) a configuração histórica do pensamento decorre da complexa relação entre o homem e a natureza, determinada pela necessidade da produção e reprodução da existência humana, o que depende, fundamentalmente, do trabalho.

A partir dessas premissas, importa perceber que a questão da estética e do desenvolvimento da arte em Marx estão, intimamente, vinculadas à vida concreta da humanidade em sua totalidade, dentro da ciência da história, enquanto solo de produção e de objetivações do ser social, percebendo a primazia ontológica da produção material sobre a produção ideológica. Compreender a questão da arte, dessa forma, impõe o entendimento da relação entre a arte e o trabalho através de sua natureza criadora comum, percebendo as formas abstratas do reflexo artístico à luz do trabalho e das formas de consciência dele advindas (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2010).

A arte, mesmo sendo um ato de objetivação, tendo como base o trabalho, para além da criação de objetos úteis, também cria objetos concretos sensíveis que exprimem ideias e sentimentos humanos, na definição de Sánchez Vázquez (2010, p. 63) a arte é, nesse sentido, “[...]a expressão do homem em face não apenas da necessidade física, imediata, instintiva, mas também em face de necessidades humanas que possuem um caráter prático unilateral”.

No pensamento de Marx, o estético constitui um valioso legado cultural que deve ser socializado, posicionando-se contra todas as formas de empobrecimento da existência humana. As incursões marxistas no campo da arte literária estão espalhadas na obra marxiana e são provenientes de cartas, anotações e de trechos dedicados a outros assuntos. Como bem observou Lukács (2010c, p. 11): “[...] Marx e Engels nunca escreveram um livro ou um estudo orgânico sobre

¹⁵⁶ Importa registrar, em breves linhas, a divergência entre Lukács e Sánchez Vázquez. Embora reconheça a importância do pensamento estético de Lukács, especialmente “a fecunda realização da concepção da arte como forma de conhecimento” e a oposição lukacsiana “ao realismo desnaturalizado dos anos do período staliniano [...], sobretudo, a arte de vanguarda”, Sánchez Vázquez critica a rigidez de Lukács sobre o realismo clássico, atribuindo ao filósofo húngaro um tom normativo. De acordo com esse autor, “a estética lukacsiana representa, no campo marxista, a mais fecunda realização da concepção de arte como forma de conhecimento. Como estética do realismo, cativa graças às suas penetrantes análises e sugestivas descobertas, mas, ao erigir em crédito de valor as condições que só o realismo pode satisfazer, converte-se numa estética fechada e normativa” (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2010, p. 37). Vale esclarecer que não há espaço, nesta Tese, para desenvolvermos tal debate.

problemas literários no sentido estrito da palavra”. Apesar desse fato, a estética se fez presente em quase toda a obra marxiana, ocupando lugar central dentro da sua teoria. Em linhas gerais, conforme Frederico (2016, p. 9), “[...] ela é pensada em sua relação com a necessidade, com a base material da sociedade”.

Os estudos dos processos históricos de formação econômica; bem como das relações de produção consumiram tanto tempo de Marx e Engels que uma leitura imprudente poderia negligenciar o estilo literário de ambos. Segundo Frederico (2013, p. 25), o interesse de Marx pela arte remonta aos tempos de juventude, quando o mesmo se empenhou no “[...] estudo da literatura e da estética, tendo acompanhado os cursos de Schlegel¹⁵⁷ sobre literatura antiga”. E, conforme Eagleton (2011, p. 11- 12), o jovem Marx era:

[...] autor de poemas líricos, de um fragmento de verso dramático e de um romance cômico inacabado com grande influência de Laurence Sterne¹⁵⁸ [...]; dele também há um manuscrito não publicado, de volume considerável, sobre arte e religião, além de ter planejado um período de crítica teatral, um estudo completo sobre Balzac e um tratado de estética.

Marx, assim como Engels, deixou-nos um importante legado que, conforme Silva (2012, p. 11, grifos do autor), “[...] constitui um *corpus* científico, um tecido teórico. Mas esse *corpus* além da ossatura conceitual, possui uma musculatura expressiva”, que tece a teoria com “fios literários concretos”. Nesse mesmo raciocínio, Eagleton (2011, p. 12) registra que Marx produziu textos carregados de alusões literárias, nos quais se pode perceber que “[...] a arte e a literatura faziam parte do próprio ar que respirava como um intelectual alemão formidavelmente culto dentro de uma grande tradição clássica da sua sociedade”. Enquanto frequentador inveterado de teatros, leitor voraz de grandes escritores, além de apreciador de todas as manifestações artísticas, Marx, ao fundar o círculo de trabalhadores alemães em Bruxelas, priorizou uma noite, a cada semana, para a discussão das artes.

Dessa forma, somos instigados a perceber, na obra marxiana, a estrutura arquitetônica cujo potencial artístico e literário desnuda-se diante de nossos olhos.

¹⁵⁷Friedrich von Schlegel (1772-1829), escritor e crítico literário alemão. Foi um dos criadores das ideias filosóficas que inspiraram o início do movimento romântico alemão. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Friedrich-von-Schlegel>>. Acesso em: 20/12/2018.

¹⁵⁸(1713-1768). Foi um escritor e reverendo (sacerdote anglicano), nascido na Irlanda, que ficou famoso pelo romance *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*, cuja publicação se deu em nove volumes, entre os anos de 1759 e 1767. Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Laurence-Sterne>. Acesso em: 20/12/2018.

São textos construídos com inegável rigor teórico, além de profundo zelo pela estrutura linguística, imprimindo ao autor um estilo peculiar. Na análise de Silva (2011, p.12, grifos do autor), Marx era “[...] um escritor que tinha orgulho pessoal da capacidade de formular *artisticamente* as suas frases e dotar suas ideias de uma infinita plasticidade”. Nos textos marxianos, percebemos, com clareza, a capacidade artística dos escritores de despertar no leitor o deleite com uma obra que incita “[...] a pensar, a repensar, a recriar o próprio processo das descobertas teóricas”.

Konder (2013, p. 40) nos lembra de que a arte, para Marx e Engels, assume um papel, revolucionário, comprometendo-se com a realidade histórica. Essa “[...] perspectiva marxista leva, pois, à valorização da riqueza de ideias na arte como um processo positivo do conhecimento artístico (e da sensibilidade artística)”. Tais pressupostos, ancorados na complexa totalidade do ser social, informam que para compreendermos o lugar e a função da arte, no processo das relações sociais, é essencial apreendermos a lógica imanente do capital, e as circunstâncias históricas que, em constante processo de transformação, determinam a produção artística. Dessa forma, a arte, está conectada com a essência humana, elevando o homem que, através dela modifica a realidade e se humaniza.

As forças de produção, bem como as relações que os homens estabelecem na concretude da luta cotidiana não se desvinculam de outras esferas da vida humana, configurando-se como relações necessárias e independentes da vontade dos sujeitos. Essas forças produtivas e essas relações de produção, nos termos de Marx, correspondem a uma dada fase do desenvolvimento e constituem a estrutura econômica da sociedade. Sob a égide dessa estrutura, desenvolve-se uma superestrutura composta por certas formas de consciência social, tais como o direito, a política, a religião, a ética, a filosofia e a estética, dentre outras. Assim, a produção da vida social é condicionada pela produção da vida material. No Prefácio do texto *Contribuição à crítica da economia política*, Marx (2008, p. 49) esclarece que:

[...] na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência. Em uma certa etapa de seu desenvolvimento, as formas produtivas materiais da sociedade entram em contradição com as relações de produção existentes, ou o que

não é mais que sua expressão jurídica, com as relações de propriedade no seio das quais ela havia se desenvolvido até então.

Dessa forma, na esteira marxista, a arte, enquanto parte da superestrutura da sociedade, operacionaliza a transição das formas de produção da vida material, partindo do terreno concreto da prática, conforme preconizavam Marx e Engels (2007, p. 534, grifos do autor) nas Teses sobre Feuerbach (Tese 8): "Toda a vida social é essencialmente *prática*. Todos os mistérios que conduzem a teoria ao misticismo encontram sua solução racional na prática humana e na compreensão dessa prática". Por conseguinte, o artista que se encontra na base de toda a história humana sintetiza as relações sociais do passado e do presente e expressa, através de sua obra, a sua prática produtiva e social, pois, conforme sabemos:

o materialismo histórico identifica na base econômica o princípio diretor, a lei determinante do desenvolvimento histórico. Do ponto de vista da sua conexão com o processo evolutivo do conjunto, as ideologias – entre elas, a literatura e a arte – aparecem unicamente como superestruturas, que só secundariamente determinam este processo" (LUKÁCS, 2010c, p.13).

A arte, a literatura e a ciência são produtos do desenvolvimento da superestrutura, mas isso não significa que tais produtos sejam apenas reflexos passivos da base econômica, antes, fazem parte da tomada de consciência a respeito das contradições da vida social. Lukács (2010c, p.13) nos lembra de que essa conclusão precipitada é "mecânica e errônea, distorcida e aberrante". Em carta a Joseph Bloch, Engels (2010a, p. 103-104, grifos do autor) também refuta esse engano, esclarecendo que:

[...] De acordo com a concepção materialista de história, o fator que *em última instância* determina a história é a produção e a reprodução da vida real. Nem Marx nem eu jamais afirmamos mais que isto. Se alguém o tergiversa, fazendo do fator econômico o *único* determinante, converte esta tese numa frase vazia, abstrata e absurda. A situação econômica é a base, mas os diversos fatores da superestrutura que se erguem sobre ela – as formas políticas da luta de classes e seus resultados, as Constituições que, depois de ganha uma batalha, a classe triunfante redige etc., as formas jurídicas e inclusive os reflexos de todas essas lutas reais na cabeça dos participantes, as teorias políticas, jurídicas, filosóficas, as ideias religiosas e o seu desenvolvimento ulterior até a sua conversão num sistema de dogmas – exercem também sua influência sobre o curso das lutas históricas e determinam, em muitos casos, predominam a sua *forma* (grifos do autor).

Movido por essa compreensão, elucida Lukács (2010c, p. 12-13) que a teoria materialista da História reafirma que os movimentos artísticos são, em si mesmos, componentes do processo histórico social e, que, tanto a essência quanto o valor das obras literárias correspondem ao que é apreendido, pelo homem, do processo social, pois:

[...] a existência e a essência, a gênese e a eficácia da literatura só podem ser compreendidas e explicadas no quadro histórico geral de todo o sistema. A gênese e o desenvolvimento da literatura são parte do processo histórico geral da sociedade. A essência e o valor estético das obras literárias, bem como a influência exercida por elas, constituem parte daquele processo social geral e unitário através do qual o homem se apropria do mundo através de sua consciência.

Nesse sentido, a arte e a literatura, enquanto componentes de uma superestrutura, influenciam o processo de desenvolvimento da sociedade, ainda que por mediações diversas. Contudo, no decorrer da história, o estágio evolutivo da criação artística não acompanha de forma semelhante o desenvolvimento das forças produtivas, não sendo possível, dessa forma, estabelecer níveis hierárquicos distintos da produção artística de diferentes períodos históricos. O caminho percorrido pelo ser humano no seu processo de desenvolvimento mantém íntima relação com a constante busca de resposta às necessidades de sobrevivência. O homem, ciente de possuir capacidades para além do ser puramente biológico, adaptou a natureza a essas necessidades, distinguindo-se dos demais seres, num contínuo processo de articulação entre objetividade e subjetividade. É necessário, dessa forma, lembrarmos o caráter desigual do desenvolvimento histórico, pois conforme Marx (2008, p. 272), certas épocas de florescimento artístico:

[...] não estão, absolutamente, em relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, portanto, com a base material, o esqueleto, de certo modo, de sua organização. [...]. Em relação a certos gêneros de arte, a epopeia, por exemplo, admite-se que jamais podem produzir-se em sua forma clássica, fazendo época no mundo, desde o momento em que a produção artística aparece como tal; isto é, no interior do domínio da própria arte, algumas manifestações importantes não são possíveis senão em um grau inferior da evolução da arte. Se isto é verdade, referindo-se à relação dos diferentes gêneros de arte no interior do domínio da própria arte, não se pode estranhar que também o seja a respeito da relação do domínio todo da arte com o desenvolvimento geral da sociedade.

Assim, como seria possível explicar que, obras artísticas tão antigas possam causar, no homem moderno, experiências estéticas tão arrebatadoras? Marx (2008, p. 273-274) nos esclarece que:

[...] um homem não pode voltar a ser criança sem retornar à infância. Mas não se satisfaz com a ingenuidade da criança e não deve aspirar a reproduzir, em um nível mais elevado, a sinceridade da criança? Não revive na natureza infantil o caráter próprio de cada época em sua verdade natural? Por que a infância social da humanidade, no mais belo de seu florescimento, não deveria exercer uma eterna atração, como uma fase desaparecida para sempre? Há meninos mal-educados e meninos envelhecidos. Muitas nações antigas pertencem a essa categoria. Os gregos eram meninos normais. O encanto que encontramos em sua arte não está em contradição com o caráter primitivo da sociedade em que essa arte se desenvolveu. É, ao contrário, sua produção; poder-se-ia dizer melhor que se acha indissolúvelmente ligada ao fato de que as condições sociais

imperfeitas em que nasceu e nas quais forçosamente tinha que nascer não poderiam retornar nunca mais.

Diante desse processo, marcado não apenas pelo traço biológico, mas principalmente pelo social, o passo determinante é aquele no qual se estabeleceu a relação do ser social com a natureza, desde os tempos mais longínquos. Nos termos de Engels (1979, p. 216-217, grifos do autor):

[...] a mão humana tinha sido liberada e poderia, sem cessar, ir adquirindo novas habilidades, sendo que a maior delas, assim conseguida, podia ser herdada e melhorada, de geração em geração. Dessa maneira, a mão humana não é somente o órgão do trabalho: *é também um produto deste*. Somente pelo trabalho, por sua adaptação a manipulações sempre novas, pela herança do aperfeiçoamento especial assim adquirido, dos músculos e tendões (e, em intervalos mais longos, dos ossos; e, pela aplicação sempre renovada, desse refinamento herdado, a novas e cada vez mais complicadas manipulações), a mão humana alcançou esse alto grau de perfeição por meio do qual lhe foi possível realizar a magia dos quadros de Rafael, das esculturas de Thorwaldsen, da música de Paganini.

Portanto, como pelo trabalho a mão humana se fez instrumento e produto desse processo, a criação artística também foi construída por meio da relação dialética entre apropriação e objetivação, pois segundo Marx (2008, p. 250) “[...] o objeto de arte [...] 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”. Quanto mais o ser humano se desenvolve, mais ele se torna livre, capaz de apreciar as diferentes expressões artísticas, assim nas palavras do referido autor:

[...] como a música desperta primeiramente o sentido musical do homem, assim como para o ouvido não musical a mais bela música não tem *nenhum* sentido, é nenhum objeto, porque o meu objeto só pode ser a afirmação de uma das minhas forças essenciais, portanto só pode ser para mim da maneira como a minha força essencial é para si como capacidade subjetiva, porque o sentido de um objeto para mim (só tem sentido para um sentido que lhe corresponda) vai precisamente tão longe quanto vai o *meu* sentido, por causa disso é que os *sentidos* do homem social são *outros* que não os do não social; [é] apenas pela riqueza objetivamente desdobrada da essência humana que a riqueza da sensibilidade *humana* subjetiva, que um ouvido musical, um olho para a beleza da forma, em suma as fruições humanas todas se tornam *sentidos* capazes, sentidos que se confirmam como forças essenciais *humanas*, em parte recém-cultivados, em parte recém-engendrados. Pois não só os cinco sentidos, mas também os assim chamados sentidos espirituais, os sentidos práticos (vontade, amor etc.), numa palavra o sentido *humano*, a humanidade dos sentidos vem a ser primeiramente pela existência do *seu* objeto, pela natureza *humanizada*. A formação dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história do mundo até aqui (MARX, 2010, p. 110, grifos do autor).

A verdadeira essência humana, para o sobredito autor, só pode ser alcançada à medida que o homem se faz senhor da sua existência¹⁵⁹. Para isso, é necessária a totalidade das manifestações humanas da vida, através das múltiplas e ricas relações presentes no conjunto das necessidades ontológicas, estando a arte (a literatura) contidas no corrente leito das ricas sensibilidades humanas. A formação do sentimento artístico, das sensibilidades humanas é um processo dialético subordinado às condições objetivas dos diferentes momentos históricos. Assim, a sensibilidade estética se confirma como algo legítimo à essência humana, pois “[...] o olho e o ouvido *humanos* fruem de modo completamente distinto do olho e do ouvido *inumanos*” (MARX, 2010, p. 109, grifos do autor). Esses sentidos espirituais, na fruição estética, resultam da longa jornada trilhada pela humanidade, revelando que a humanização dos sentidos é, também, o processo de humanização das pessoas, uma vez que:

O olho se tornou olho *humano*, da mesma forma como o seu *objeto* se tornou um objeto social, *humano*, proveniente *do* homem para o homem. Por isso, imediatamente em sua práxis, os *sentidos* se tornaram *teoréticos*. Relacionam-se com a *coisa* por querer a coisa, mas a coisa mesma é um comportamento *humano objetivo* consigo própria e com o homem, e vice-versa. [...]. Da mesma maneira, os sentidos e o espírito do outro homem se tornaram minha *própria* apropriação. Além destes órgãos imediatos formam-se, por isso, órgãos sociais, na *forma* da sociedade, logo, por exemplo, a atividade em imediata com outros etc., tornou-se um órgão da minha *externação de vida* e em um modo da apropriação da vida *humana* (MARX, 2010, p. 110, grifos do autor).

Vale observar, nesse contexto, que a fruição das objetivações estéticas do patrimônio artístico-literário pelos homens está subordinada a outro momento decisivo na constituição humana: a satisfação das necessidades básicas. Para Marx (2010), essas necessidades, se não satisfeitas, impedem o homem de apreciar o belo, pois a vivência imersa em carências tacanhas reduz as capacidades de humanização e o sentido constrangido à carência prática tem:

[...] apenas um sentido *tacanho*. Para o homem faminto não existe a forma humana da comida, mas somente a sua existência abstrata como alimento; poderia ela justamente existir muito bem na forma mais rudimentar, e não há como dizer em que esta atividade de se alimentar se distingue da atividade *animal* de alimentar-se. O homem carente, cheio de preocupações, não tem nenhum *sentido* para o mais belo espetáculo; o comerciante de minerais vê apenas o valor mercantil, mas não a beleza e a natureza peculiar do mineral; ele não tem sentido mineralógico algum; portanto, a objetivação da essência humana, tanto do ponto de vista teórico quanto prático, é necessária tanto para fazer *humanos* os *sentidos* do homem quanto para criar *sentido humano* correspondente à riqueza inteira do ser humano e natural (MARX (2010, p. 110, grifos do autor).

¹⁵⁹ Também, por isso, a arte é tardia.

Na sociedade capitalista, sobretudo na hodierna, a necessidade estética humana se faz pobre, ensejando a elevação do nível de sensibilidade que, conforme sabemos, está ligada às necessidades humanas e aos comportamentos culturais, intimamente ligados às práticas sociais. As formas de apreciação, fruição e catarse estética dos objetos artísticos só farão sentido para aqueles que, tendo superado as necessidades físicas imediatas, desenvolverem, dentro de certo contexto histórico, uma sensibilidade especificamente humana expressa em sua riqueza e plenitude. Dessa forma, as expressões artísticas, entre elas, a literatura satisfazem uma necessidade espiritual do ser humano, pois essas manifestações cumprem uma função e seu valor não é determinado pelas propriedades físicas, mas por seu conteúdo humano. Nesse sentido é importante observar que:

o estético só surge na relação social entre sujeito e objeto, e existe unicamente, em consequência, pelo homem e para o homem. Na medida em que é um modo de expressão e afirmação do humano, só tem sentido para ele. [...] O valor estético não é, portanto, uma propriedade ou qualidade que os objetos possuam em si mesmos, mas algo que adquirem na sociedade humana e graças à existência social do homem como ser criador (SÁNCHEZ VÁSQUEZ, 2010, p. 88, grifos do autor).

Por fim, compreendemos que a arte e a literatura, apreendidas nos seus nexos reais, podem potencializar a luta pela superação do capital, perspectivando uma sociedade livre do jugo da mercadoria, na qual o homem poderá desenvolver todas as capacidades inerentes à sua condição humana. De posse dessa análise, intentaremos um mergulho na vasta produção lukacsiana no campo da estética.

2.3 Trabalho e cotidiano como eixos estruturantes da estética lukacsiana na defesa do realismo

Sujeito forte
 Portador de subjetividade marcante
 Permanentemente oscilante
 Entre o ser social
 E o homem alimentado no capital
 [...]
 O cotidiano surge repleto de condições
 Seguramente objetivas
 [...]
 (SANTOS, 2013, p. 24).

Para trilharmos as sendas da reflexão estética lukacsiana foi necessária uma imersão na seara teórica dos estudos realizados por Lukács (1966a, 1966b,

1978a, 2013), Tertulian (2008, 2010), Oldrini (2017), Frederico (1997, 2013), Santos (2017, 2018) e Santos Neto (2013), dentre outros.

Os projetos estéticos de Lukács foram redigidos em dois momentos diferentes, cujas bases metodológicas também eram diversas. O primeiro momento, segundo Tertulian (2008), foi constituído com a ajuda da filosofia neokantiana, a fenomenologia de Husserl¹⁶⁰, a filosofia da vida de Dilthey¹⁶¹, a Fenomenologia do espírito de Hegel e culminou com os manuscritos conhecidos como Estética de Heidelberg¹⁶². Tais manuscritos, cujo principal objetivo era o exame de habilitação na Universidade de Heidelberg, tinham como suporte metodológico a estética de Kant e de Hegel e remontam à gênese da estética lukacsiana, conforme esclarece o autor (1966a, p. 30)¹⁶³: “No inverno de 1911-1912, quando estava em Florença, elaborei o primeiro plano de uma estética sistemática, e comecei a trabalhar nela durante os anos 1912-1914 em Heidelberg”.

No segundo momento, já sob a orientação marxista e influenciado pelos *Manuscritos econômico-filosóficos* de 1844 e pelo desejo de superação da perspectiva classista de *História e consciência de classe*, o filósofo húngaro inicia o trabalho de uma nova Estética. Gestado a partir da década de 1950, esse novo projeto foi concebido por Lukács em duas partes: uma sistemática e outra histórica. Aquela baseada na especificidade do reflexo artístico e esta percebendo o reflexo artístico a partir das formas históricas, distribuindo-se, dessa forma, em dois âmbitos: filosófico e histórico¹⁶⁴. Algumas inquietações acerca do fenômeno artístico, no entanto, permaneceram ao longo dos anos, como por exemplo, a

¹⁶⁰Edmund Husserl (1859-1938). Criador da fenomenologia, Husserl estudou matemática e filosofia nas Universidades de Leipzig, Berlim e Viena e foi professor nas Universidades de Halle (1887), Gottingen (1906) e Freiburg (1938). Suas principais obras são: *Filosofia da aritmética* (1891) e *Investigações lógicas* (1900-1901), *A filosofia como ciência rigorosa* (1910-1911), *Ideias para uma fenomenologia pura e uma filosofia fenomenológica* (1913), *Lógica formal e transcendental* (1929), *Meditações cartesianas* (1931), *A crise das ciências europeias e a fenomenologia transcendental* (1936) (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001).

¹⁶¹Wilhelm Dilthey(1833-1911) foi um filósofo alemão que se engajou numa via de pensamento (aberta por Schopenhauer e Nietzsche), valorizando a chamada "teoria da visão do mundo" (Weltanschauung), em que "viver é apreciar". Sua obra fundamental é a *Introdução ao estudo das ciências humanas* (1883) (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001).

¹⁶²Aqui, importa esclarecer, não temos condições de analisar a Estética de Heidelberg, visto não ser nosso objeto de estudo. Vale, porém, compreendê-la enquanto importante momento de reflexão lukacsiana sobre a relação sujeito-objeto, embora esse momento, ainda seja marcado por uma visão mística e idealista de história.

¹⁶³As traduções, ao longo do trabalho, são de nossa autoria.

¹⁶⁴Mais de quatro décadas separam a primeira da segunda estética. O primeiro trabalho estético lukacsiano é, também, conhecido como *Pequena Estética* e o segundo como *Grande Estética*.

preocupação com a categoria da particularidade artística, assim como o cuidado em investigar a aproximação e a distância entre arte e vida cotidiana.

Ao iniciar o projeto estético de maturidade, Lukács objetivava a construção de uma obra que, inicialmente, seria composta por três grandes partes, sendo a *Estética* apenas a primeira parte desse ousado projeto. Contudo, durante a realização, viu-se às voltas com problemas de natureza interna e de ordem estrutural¹⁶⁵, que o obrigaram a realizar modificações no projeto inicial: ele pretendia, através da *Estética*, chegar à elaboração de uma *Ética*, mas para isso, precisaria da mediação de uma *Ontologia do ser social*, projeto esse que consumiu todas as forças do velho Lukács, interrompendo o projeto inicial. Como tão bem explicitou Frederico (2013, p.114), “[...] a inflexão ontológica presente na estética conduziu o autor às fronteiras da ética e à necessidade de buscar uma fundamentação teórica para ela”.

Publicado pela primeira vez em 1963, na Alemanha, sob o título *Ästhetik - Die Eigenart des Ästhetischen*, o projeto correspondia a 1722 páginas, dividido em dois grandes volumes. Já na versão espanhola, a obra foi distribuída em quatro volumes, contendo 1842 páginas, publicados pela editora espanhola Grijalbo. Nessa obra, Lukács se propôs, a partir das bases materialistas, a “[...] rastrear a formação e o desenvolvimento das categorias comuns às diversas formas de reflexo” (FREDERICO, 2013, p. 118). Para essa tarefa, incorporou o legado de toda a tradição filosófica¹⁶⁶, cujas contribuições foram imprescindíveis para execução desse novo e ousado projeto.

Alvo de crítica de seus contemporâneos, com destaque para Ernst Bloch, Sartre¹⁶⁷ e Adorno¹⁶⁸, Lukács prosseguiu destacando que ciência e arte são

¹⁶⁵ Durante o período de escrita da *Estética*, o movimento comunista internacional passava por grandes transformações. Frederico (2013) esclarece que, inicialmente, Lukács recorria às chamadas “citações protocolares de Stalin”, porém, ao longo da obra, o autor empreendeu uma severa crítica a esse nocivo período.

¹⁶⁶ Destacamos que, para Lukács, a principal referência da tradição filosófica tinha como aporte Aristóteles, Kant e Hegel.

¹⁶⁷ Jean-Paul Sartre (1905-1980). Filósofo, romancista, dramaturgo, ensaísta e crítico literário, Sartre foi provavelmente o intelectual mais influente e conhecido dos tempos modernos do ponto de vista do impacto imediato de sua atuação sobre os acontecimentos. Defensor de muitas causas nobres, frequentemente entrou em choque com as autoridades e instituições do poder. Preocupado em não permitir sua própria institucionalização, rejeitou todas as honras oficiais, inclusive a participação na Academia Francesa, a Légion d'Honneur e até mesmo o Prêmio Nobel. Foi, durante muitos anos, “simpatizante” do Partido Comunista Francês, cuja política tentou influenciar e do qual discordou na questão da Hungria, em 1956 (ver *Le fantôme de Stalin*), em relação à Argélia, em 1963, e, finalmente, por ocasião do movimento de maio de 1968 na França, que levou ao rompimento definitivo de Sartre com o PCF. [...] Ao morrer, Sartre era uma figura solitária numa época em que os

atividades espirituais distintas. Segundo Tertulian (2008, p. 190-194, grifos do autor), Ernst Bloch, o então amigo de outrora, imputou a Lukács:

[...] uma relativa cegueira a respeito do substrato “de natureza utópica” de toda obra de arte verdadeira. Lukács teria permanecido prisioneiro de uma relação de aderência estreita demais entre condicionamento econômico-social e a estrutura da obra de arte, insensível à emergência de sua dimensão utópica.

Sartre, por seu turno, tentou provar, “[...] por diversas vezes, que Lukács teria sacrificado as mediações complexas que ligam a estrutura de certos fenômenos espirituais a seu substrato sócio histórico”. Por Adorno, Lukács foi acusado de “negligenciar a função mediadora específica da subjetividade estética, a metamorfose *sui generis* que sofre a matéria empírica no processo de criação artística”. A despeito das polêmicas, a Estética:

[...] pode ser considerada a obra mais *completa* do pensador. Sua significação vai muito além do estreito domínio das teses que trataram da natureza da arte [...]. Sem dúvida, o grosso manuscrito da *Ontologia*, destinada a ser uma obra póstuma, é de natureza a lançar novas luzes do

“novos filósofos” estavam em moda na França, mas seu enterro foi acompanhado por dezenas de milhares de pessoas, e foram-lhe prestadas homenagens em todo o mundo, pelas causas que apoiou tão decididamente na época de sua ativa participação política. Formado pela École Normale Supérieure, lecionou filosofia na década de 1930, apresentando em sua obra uma fusão original de literatura e filosofia cuja maior expressão encontra-se em *La nausée* (1938), aclamado pela crítica. O poder da evocação literária sempre foi um dos traços mais relevantes de suas obras, não só das de ficção, como é o caso de seu ciclo de romances, a trilogia *Les chemins de la liberté* (1945- 1949), de suas fascinantes peças de teatro (*Huis clos*, 1944; *Les mains sales*, 1948; *Le diable et le Bon Dieu*, 1951; *Les séquestrés d’Altona*, 1959), mas também de seus estudos biográficos (*Baudelaire*, 1947; *Saint Genet*, 1952; o autobiográfico *Les mots*, 1963; e *L’idiot de la famille:Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, 1971), de seus numerosos ensaios críticos (reunidos nos dez volumes de *Situations* publicados entre 1947 e 1976) e até mesmo de suas obras filosóficas mais abstratas desde *La transcendance de l’Ego* (1937) até a *Critique de la raison dialectique* (1960).[...] Em sua fase de aproximação com o marxismo, Sartre iniciou um projeto de “tornar a história inteligível” por meio de uma *Critique de la raison dialectique* (1960), que pretendia ser originalmente uma “crítica da razão histórica”. Mas como ele conservou a solidão ontológica de *L’être et le néant* como a base de sua concepção da história e da antropologia, seu “projeto marxizante” (a expressão é de Sartre) acabou sendo a maior obra kantiana do século XX, limitada à investigação das “estruturas formais da história”, em sua circularidade, prometendo, sem nunca realizá-la, a demonstração do “verdadeiro problema da História [...] de suas forças motoras e de sua direção não circular” num segundo volume. A maior influência exercida por Sartre foi como moralista apaixonado (BOTTOMORE, 2012, p. 490, grifos do autor).

¹⁶⁸Theodor Wiesegrund Adorno (1903-1969). Filósofo alemão que, juntamente com Horkheimer, em 1924, fundaram a famosa escola de Frankfurt. Exilou-se por motivos políticos na Inglaterra (1933) e depois nos Estados Unidos (1937). Em 1949, retornou à Alemanha, lecionando na Universidade de Frankfurt. Formulou o conceito de "indústria cultural" para caracterizar a exploração comercial e a vulgarização da cultura, principalmente através do rádio e do cinema. Adorno destacou-se também como musicólogo, escrevendo uma série de estudos sobre a música desde Wagner até a música popular e o jazz. Suas obras principais são: *Kierkegaard – construção do estético* (1933), *Dialética do esclarecimento* (1947), *Filosofia da nova música* (1949), *Dialética negativa* (1966), *Teoria estética* (1968) e *Três estudos sobre Hegel* (1969) (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001). Adorno se mostrou hostil à produção lukacsiana e, em 1958, publicou *A reconciliação extorquida*, expondo seu desacordo com a interpretação da literatura do século XX, que Lukács expôs em *Realismo crítico hoje*, de 1957. A discórdia girava em torno da categoria do realismo e, nesse trabalho, Adorno explicitou o antagonismo entre a sua filosofia: a dialética negativa e a filosofia lukacsiana: a ontologia do ser social (TERTULIAN, 2010b).

mais alto interesse, na última fase da evolução filosófica de Lukács. Mas a *Estética* permanece o monumento mais expressivo dos textos publicados durante sua vida (TERTULIAN, 2008, p. 189, grifos do autor).

Ademais, o projeto estético de maturidade do filósofo húngaro formula:

[...] a síntese teórica de sua vasta atividade de crítico e de historiador literário, entre os anos 1930 e 1960, mas marcando também a liberação de todo traço de inibição ou de coerção, **a *Estética* representa um ato de verdadeira descompressão de todo o universo intelectual de Lukács** (TERTULIAN, 2008, p. 48, grifos nossos).

O estudo relativo à primeira parte da estética madura de Lukács não se configura em um tratado sobre a história da arte, mas sobre as questões filosóficas, cujo principal objetivo é a criação de uma proposta estética essencialmente nova. Em especial, compreendia a particularidade do fenômeno estético em relação aos outros campos de objetivação superiores, figurando como uma obra de fundamentação. Conforme o próprio Lukács (1966a, p.11):

O livro, aqui apresentado ao público, é a primeira parte de uma estética, cujo centro é o fundamento filosófico do modo peculiar da positividade estética, a derivação da categoria específica de estética e sua delimitação de outros campos. Na medida em que o desenvolvimento se concentra em torno desses problemas e não penetra nas questões concretas da estética - mais do que essencial para iluminar tais problemas -, esta parte constitui um todo fechado, totalmente compreensível sem ter que levar em conta as partes que seguem.

Assim, a investigação das categorias estéticas reivindicava o método histórico dialético, cuja fundamentação repousa nas contribuições clássicas de Marx, Engels e Lenin, por isso Lukács (1966a, p.16) assegura que sua fidelidade ao método marxiano não tem nada de original, uma vez que:

O significado literal arcaico da palavra "método", indissolúvelmente ligado à ideia do caminho do conhecimento, contém, de fato, a demanda posta ao pensamento, para percorrer determinadas formas de alcançar determinados resultados. A direção desses caminhos está contida, com provas indubitáveis, em toda a imagem do mundo projetada pelos clássicos do marxismo, especialmente pelo fato de que os resultados atuais nos aparecem como metas daqueles caminhos. Assim, embora não seja imediatamente visível a olho nu, os métodos do materialismo dialético indicam claramente os caminhos e como passar por eles se quisermos tornar a realidade objetiva em sua verdadeira objetividade e aprofundar na essência de um determinado território de acordo com a sua verdade. Somente realizando e mantendo, por intermédio da própria investigação, esse método, a orientação desses caminhos, se oferece a possibilidade de alcançar o que foi procurado, de construir corretamente a estética marxista ou, pelo menos, de se aproximar de sua verdadeira essência. [...] Os objetivos só podem ser alcançados, sem prejuízo da realidade, pela sua elaboração com os métodos descobertos por Marx: fidelidade à realidade e fidelidade ao marxismo.

Posto isso, convém lembrar que a inflexão ontológica do pensamento lukacsiano leva-o a se opor à cisão mecanicista entre materialismo histórico e materialismo dialético, tão comum na era Stalin e defendida, especialmente, por Phekhanov¹⁶⁹ e Mehring¹⁷⁰. Aqui, Lukács esclarece o porquê de sua fidelidade ao marxismo e, em consequência, sua rejeição ao materialismo mecanicista, pois a fidelidade ao marxismo significa:

[...] ao mesmo tempo, a continuidade com as grandes tradições do domínio intelectual da realidade pelo homem. [...] A realidade - e, portanto, também seu reflexo e reprodução mental - é uma unidade dialética de continuidade e descontinuidade, de tradição e revolução, de transições paulatinas e saltos graduais (1966a, p.17).

De posse do referencial ontológico e apoiado em bases materialistas, Lukács conduziu seus estudos estéticos tendo como norte a realidade objetiva que emanava da práxis social, contrapondo-se, dessa forma, à filosofia idealista. O nexo entre a realidade objetiva e as formas de reflexo dessa realidade buscava alcançar o objeto em sua totalidade, afastando-se da cópia mecânica e fotográfica da representação do real. Assim, esse movimento do real, na compreensão lukacsiana, se concentra na relação dialética entre três categorias fundamentais: a singularidade, a particularidade e a universalidade¹⁷¹.

A arte exerce, para Lukács, um privilegiado papel na dialética do movimento social, não sendo possível defini-la com precisão. Considerando a importância para a vida humana e por sua complexidade teórica, o filósofo parte de uma proposta estética profundamente radical. Assim, para estabelecer as relações entre a criação artística e sua especificidade como forma de objetivação humana, Lukács seguiu o caminho do estudo da gênese, das origens históricas da arte, enquanto construção social, compreendendo que é necessário:

[...] separar a pesquisa histórico-genética da análise filosófica do fenômeno que surgiu em cada caso daria origem a uma deformação de fatos verdadeiros, se fosse feita com pretensão metodológica. A verdadeira

¹⁶⁹ (1856-1918), segundo Konder (2013, p. 49-50), Plekhanov foi um dos grandes críticos de arte de orientação marxista, militante revolucionário e ativista do movimento operário. "Ao defender o princípio materialista da dependência da arte em relação à vida social, Plekhanov lhe dá uma formulação estreita, de dependência servil da criação estética ante a ditadura implacável e mesquinha das circunstâncias socioeconômicas". Mais tarde, reuniu-se aos mencheviques.

¹⁷⁰ Franz Mehring (1846-1919) "[...] era jornalista em atividade na imprensa burguesa e só veio a se tornar membro ativo do movimento operário em decorrência de um longo, acidentado e sinuoso processo teórico de marxistização do seu pensamento" (KONDER, 2013, p. 55).

¹⁷¹ Lukács(1978a) recusa a concepção filosófica hegeliana sobre as categorias mediadoras da lógica (universalidade, particularidade, singularidade), pois Hegel concebe essas categorias independentes da realidade objetiva, reduzindo-as a meras abstrações. No capítulo seguinte, aprofundaremos essa discussão.

estrutura categórica de cada fenômeno desse tipo está ligada da maneira mais íntima com sua gênese; só é possível mostrar de forma completa e em sua proporcionalidade correta a estrutura categórica se a análise temática estiver ligada organicamente ao esclarecimento genético; a dedução do valor no início d'O Capital de Marx é o exemplo modelo desse método histórico-sistemático (LUKÁCS, 1966a, p. 24).

A partir da compreensão da gênese artística, tentaremos expor um esboço de alguns eixos que estruturam o arcabouço teórico do pensamento estético lukacsiano: trabalho, vida cotidiana, ciência, arte e religião.

A arte, conforme já explicitamos, não é uma dádiva da natureza, mas uma atividade humana que emergiu muito lentamente a partir da centralidade do trabalho. No longo processo de se fazer humano, o ser social também se fez estético, sendo o trabalho, enquanto principal atividade geradora dos elementos constitutivos do cotidiano, gênese das determinações estéticas. Ele fornece a necessidade de humanização e de autoconsciência do desenvolvimento do gênero humano. Assim, Lukács desdobra a atividade de trabalho em duas formas de conhecimento: o conhecimento do mundo objetivo e o autoconhecimento. A primeira forma de conhecimento se constituiu em ciência e a segunda em arte. Ciência e arte, na estética luckasiana, enquanto formas de atividades espirituais, captam e refletem a mesma realidade objetiva e indicam momentos do mesmo processo do desenvolvimento histórico e social da humanidade, representando-as como as mais ricas objetivações humanas. O começo e o fim da atividade humana tem seu enraizamento na vida cotidiana. Ontologicamente, tanto o reflexo científico quanto o artístico se nutrem da vida cotidiana, princípio e fim de toda prática e para ela retornam, enriquecendo-a com as conquistas da produção humano-social e se diferenciando historicamente a partir desse solo. Assim:

[...] os reflexos científico e estético da realidade objetiva são formas de reflexo que se constituíram e se diferenciaram, cada vez mais, no curso da evolução histórica, e que têm na vida real seu fundamento e consumação última. Sua peculiaridade se constitui precisamente na direção que exige o cumprimento, cada vez mais preciso e completo de sua função social. Por isso, na pureza – surgida relativamente tarde – em que repousa sua generalidade científica ou estética, se constituem os dois polos do reflexo geral da realidade objetiva; o fecundo ponto médio entre esses dois polos é o reflexo da realidade, próprio da vida cotidiana (LUKÁCS, 1966a, p. 34).

Aqui, o esteta evoca a imagem do rio que, em seu permanente fluxo, movimentada, transforma e retoma ao seu leito. No leito desse rio, desembocam todas as atividades espirituais do homem, por isso Lukács (1966a, p. 21) adverte, logo no

início da Estética, que a reflexão sobre o cotidiano tem como tema central a diferenciação dos reflexos do cotidiano.

Uma das ideias básicas e decisivas deste trabalho é a tese de que todas as formas de reflexão – das quais analisamos, sobretudo, a vida cotidiana, a ciência e a arte – reproduzem sempre a mesma realidade objetiva. Esse ponto de partida que parece óbvio e até trivial, tem amplas consequências. Como a filosofia materialista não considera que as formas de objetividade, as categorias correspondentes aos objetos e suas relações, são produtos de uma consciência criativa, assim como o idealismo, mas vê nelas uma realidade objetiva independente da consciência. Todas as divergências e até as contradições que surgem nos vários modos de reflexão devem ser desenvolvidas dentro do quadro desta realidade material e formalmente unitária.

É a partir do cotidiano que os reflexos científicos e artísticos se separam lentamente, tornando-se formas superiores de recepção e de reprodução da existência objetiva na consciência dos homens. Essas duas formas de reflexo constituem:

O comportamento do homem na vida cotidiana é, ao mesmo tempo, o início e o fim de toda a atividade humana. Se representássemos os dias como um grande rio, poderíamos dizer que é superior à captura e reprodução da realidade, veremos isso tanto enquanto outros, de acordo com seus propósitos específicos, são diferenciados e são individualmente constituídos, alcançando sua forma pura nesta peculiaridade – que tem sua origem nas necessidades da vida social – e, como consequência de seus efeitos, de sua ação na vida dos homens, despeje novamente no rio da vida da vida cotidiana. Isso, por sua vez, é continuamente enriquecido com os mais altos produtos do espírito humano, assimilando-lhes as necessidades práticas e diárias, das quais, uma vez mais, à medida que surgem questões e demandas, novas ramificações das formas de objetivação superior (LUKÁCS, 1966a, p. 11-12).

Os efeitos dessa recepção e dessa reprodução desaguam no rio do cotidiano. Lukács afirma que, embora a ciência e a arte reflitam a mesma realidade, há entre elas especificidades categoriais. A ciência, ao refletir o *em-si* da realidade, busca o máximo de objetividade, investigando de forma racional e eliminando todo e qualquer subjetivismo, estabelecendo seus pressupostos no domínio da universalidade, uma vez que procura refletir o universo em seu conjunto. A arte também reflete o *em-si* da realidade, mas ao contrário da ciência, oferece ao gênero humano uma representação sensível do real. Para dar conta de uma totalidade intensiva, a arte tem como pressuposto a particularidade, refletindo uma totalidade fechada num determinado contexto historicamente determinado. Isso implica em que:

[...] devem ser os mesmos não só os conteúdos refletidos, mas as próprias categorias que os formam. A especificidade dos diversos modos de reflexo só se pode manifestar, por conseguinte, no *interior* dessa identidade geral: em uma escolha específica entre a infinidade dos conteúdos possíveis

existentes numa acentuação específica e em uma reorganização específica das categorias a cada passo decisivas. Devia-se, pois, reconhecer sempre um valor proeminente a essa mudança de estrutura e de proporção no âmbito das mesmas categorias; em particular, devia-se acentuar sempre a identidade e diversidade que existe entre a doutrina das categorias científicas e a doutrina das categorias estéticas. [...] em conexão e relação recíproca com outras diferenças categoriais entre o reflexo científico e o reflexo estético (desantropologização em contraste com interpretação antropomórfica, interpretação de *em-si* e *para-nós*, etc) (LUKÁCS, 1978a, p. 2-3, grifos do autor).

É importante considerar que a ideia do conhecimento como reflexo não mantém relação com a formação passiva de uma imagem estática, mas é fruto de um processo de constantes aproximações dos objetos. Assim, a ciência tenta construir um reflexo desantropomorfizante do real. Por outro lado, a arte tenta construir um reflexo antropomorfizante, compartilhando com a vida cotidiana a necessidade histórica de humanização e autoconsciência. Importa esclarecer que:

[...] antropomorfização e desantropomorfização serão separados precisamente neste ponto: ou parte da realidade objetiva, conscientizando seus conteúdos, suas categorias, etc., ou realiza uma projeção de dentro para fora, do homem para a natureza (LUKÁCS, 1966a, pp. 226-227).

As similaridades e discrepâncias em torno dos reflexos científicos e artísticos têm como ponto de partida a relação entre sujeito e objeto, relação essa encetada pelo trabalho, enquanto atividade através da qual o gênero humano constrói e transforma a realidade. Partindo desse entendimento, Lukács buscou compreender o complexo artístico a partir de suas aproximações e de seus distanciamentos de outros complexos sociais, como a ciência e a religião, considerando que essas esferas, apesar de terem o cotidiano como referência, possuem estágios de evolução diferenciados. Na Estética, o autor advertiu, porém, que “[...] se quisermos estudar o reflexo do cotidiano, da ciência e da arte, interessando-nos por suas diferenças, deveremos lembrar sempre claramente que as três formas refletem a mesma realidade” (LUKÁCS, 1966a, p. 35).

Ainda desconhecidas, a natureza e a realidade se tornaram objeto de desejo do controle humano que, através da magia, tentou intervir objetivando o domínio. Na busca pela correta compreensão dessa realidade, o homem se deparou com dois caminhos distintos: de um lado, o trabalho e seu desdobramento, a ciência. Do outro lado, a magia e seu produto mais desenvolvido, a religião (FREDERICO, 1997).

Nessa linha de reflexão, Lukács tentou abstrair os reflexos da arte em relação à magia e à religião, compreendendo-as enquanto antropomórficas. É preciso

pôr em relevo, porém, que a magia e a religião orientam-se pelo princípio da transcendência, enquanto a arte pela imanência humana. A arte reflete, de forma antropomórfica, a realidade humana como algo produzido pelo ser humano, e que existe para ele, cumprindo assim a sua função humano-social de proporcionar ao indivíduo um conhecimento sensível da objetividade, mais precisamente desfetichizando essa realidade e negando o princípio da transcendência que, através dos seus deuses, cria uma realidade, a princípio mágica e, posteriormente, religiosa para além das relações terrenas da vida cotidiana dos homens. Isso implica, segundo Luckás (1966a, p. 144), por um lado:

[...] o direito soberano do criador artístico de transformar realidade e mitos segundo suas próprias necessidades (e que essa necessidade, determinada e condicionada socialmente não altera o fato básico). Por outro lado, a arte transforma artisticamente em cismundania toda transcendência, coloca, como uma coisa para representar, no mesmo nível que o propriamente cismundano.

O princípio da imanência humana, contrapondo-se à transcendência, é decisivo na estética lukacsiana, autonomizando a arte e reafirmando “[...] seu caráter terreno, seu reconhecimento como objeto humano destinado a evocar a vida dos homens como obra coletiva da espécie” (FREDERICO, 1997, p. 59). Para Lukács, ciência e arte são formas humanas de apreensão do real e estão em permanente conflito com a religião. Nessa batalha, o humanismo lukacsiano optou pela arte, contrapondo-se aos hostis defensores das visões religiosas e empreendendo todas as forças nessa apaixonada luta, pois somente esse produto humano pode dissipar o mundo dos deuses.

Através da sua criação artística, o ser social se objetiva e esse é um momento essencial da autoconsciência, pois nessa criação o homem conscientemente se separa da religião, inaugurando um mundo novo, onde ele é senhor absoluto, de acordo com as suas necessidades¹⁷². Dessa forma, a arte “[...] parte do mundo humano e se orienta em direção a ele” (LUKÁCS, 1966a, p. 25). Vale lembrar que, para Lukács a arte é, sim, o retrato de uma época, elemento indispensável para conhecer a história, daí seu valor documental. Além desse valor, a arte também possui um valor evocativo que traz o passado, de forma estética,

¹⁷²“Mas, de onde provém esse “mundo” da obra de arte cuja produção de uma objetividade põe em prova a subjetividade? Tal mundo é produto de um reflexo da realidade objetiva, uma mimese que considera e reproduz, a partir do ponto de vista desse processo criador, o mundo dado ao sujeito humano, tanto o produzido e o conformado por ele, quanto o que existe independente de sua vontade” (SANTOS, 2018, p. 253, grifos do autor).

confrontando a existência pessoal com a do gênero humano, conseguindo. A grande arte, nesse sentido, consegue:

[...] abrir caminhos nas situações mais desfavoráveis, como ela está capacitada para despedaçar – em favor do indivíduo no nível da sua própria conduta de vida e de sua ideologia – por necessidade socialmente elementar os fetiches mais petrificados do estranhamento. O fato fundante da vida social, a saber, que a confrontação fecunda com o próprio ser social, os atos de vislumbrá-lo e apreendê-lo, levam à práxis autêntica – “Eles não o sabem, mas o fazem”, diz Marx –, repete-se aqui no plano mais elevado da luta ideológica por libertação, da luta pelo devir homem do homem em sua generidade para si (LUKÁCS, 2013, p. 775, grifos do autor).

Assim, a arte e a literatura apresentam à condição humana uma encenação historicamente concreta de suas atribuições, representada pelos personagens típicos. Quando o passado da humanidade é revisitado, por meio da arte, alcançamos o que Lukács registrou como memória e autoconsciência da humanidade de sua condição genérica, na qual se encontra a peculiaridade da arte como forma de reflexo da realidade humana, revelando o que é essencial à vida humana, em todas as épocas¹⁷³. Não há, nesse caso, ruptura entre passado, presente e futuro, antes, diga-se de passagem, há uma teia única que compõe a complexa história humana através de suas conquistas, de seus fracassos e de suas potencialidades. O passado continua a ser passado, revivido com a mesma intensidade com que são lembrados importantes momentos da infância, associando narrativas alheias com as nossas próprias narrativas.

A fruição estética advinda das experiências artísticas e literárias que refletem a realidade humana amplia as vivências do cotidiano e constitui uma totalidade que, segundo Santos (2017, p. 40) “[...] soergue o ser social, elevando-o da imersão do cotidiano, alçado pelas mãos de um processo catártico, a um nível destacado de humanização”. Na estética lukacsiana, essa experiência de captação da essência humana e de autodesenvolvimento é denominada de catarse. Segundo Lukács (1966b, 500-501), a catarse “[...] é um momento constante e significativa da vida social, sua reflexão deve ser necessariamente um motivo sempre recolhido pela conformação estética”. Além disso, é um fenômeno próprio da grande arte realista e

¹⁷³“O elemento propriamente estético é em realidade sensívelíssimo e encontra-se documentado por inúmeros dados históricos. Cada vez que se é possível conhecer a personalidade privada dos grandes artistas consagrados pelo curso da história da arte, observa-se que a individualidade objetivada nas obras é idêntica e, ao mesmo tempo, não idêntica à personalidade privada do criador de cada caso estudado, e que esta se supera, categorialmente, do modo acima descrito” (SANTOS, 2018, p. 254).

só é possível a partir da autêntica experiência estética de formação e de transformação da subjetividade humana, enriquecendo-a.

Recuperando o conceito aristotélico¹⁷⁴, o esteta amplia o significado de catarse, afirmando que as alegrias e os sofrimentos humanos são sintetizados e expressos de maneira que produzem uma “purificação”, permitindo ao indivíduo, na identificação com o gênero humano, a superação de seus limites. Assim, de acordo com Lukács (1966b, p. 508), “[...] o conteúdo da tragédia é formado pelas relações mais agudas do homem com seu meio, que a extrema natureza contraditória de sua existência, manifesta nessas relações”.

O efeito catártico da obra de arte não se resume, de acordo com Frederico (1997, p. 65), “[...] na embriaguez momentânea da fruição, no efeito meramente emocional, imediato”. Lukács esclarece que o conceito de catarse “[...] é muito mais amplo. Como em todas as principais categorias de estética, também na catarse se verifica que a sua origem primária está na vida, não na arte, que veio daquela” (1966b, p. 500).

O essencial da catarse, dessa forma, está na superação da visão de mundo, que eleva o homem tanto na sua subjetividade quanto na sua objetividade. Cabendo ao estético, na acepção de Santos (2018, p.348-349):

[...] destruir os fetiches presentes no pensamento cotidiano, descortinar para o sujeito humano a realidade como ela se apresenta em cada caso dado, bem como convertê-la em propriedade dos sentidos, impressões, sentimentos e pensamentos humanos. A arte consegue quebrar um triplo aspecto do fetiche que, por sua vez, procura esconder e ou dificultar o desnudamento da real natureza do mundo, o que, para o caso da arte, redundando, repetimos, em natureza humana.

Dessa forma, mediante a recepção homogênea do mundo desfetichizado pelo produto artístico ocorre, de acordo com Santos (2017, p. 37), “[...] a possibilidade da transferência da condição de homem inteiro ao momento de homem inteiramente, na interconexão, também recíproca, entre o criador e o receptor artístico”. O homem inteiro, imerso na vida cotidiana, com seu repertório de conhecimentos e experiências, vivencia a objetividade da arte, amplia suas

¹⁷⁴“Aristóteles (1997) foi o primeiro, em sua obra *Arte poética*, a adotar o termo catarse (*katharsis*) para tratar do fenômeno estético como “libertação”, “serenidade” ou “calma” dos sentimentos. Através da catarse opera-se a depuração de duas paixões, que os gregos consideravam como negativas, a saber, o medo e a piedade. Ao produzir temor e compaixão, a tragédia grega representava uma maneira de lidar com as paixões, e a catarse neutralizava a negatividade que emanava desses sentimentos ao produzir uma forma superior de constituição. [...]Pela mediação da catarse, o receptor pode expulsar suas tendências negativas e subverter suas disposições afetivas duma maneira positiva” (SANTOS NETO, 2013, p. 62, grifos do autor).

fronteiras, eleva-se ao homem inteiramente e retorna a esse cotidiano para, então, promover uma mudança na ação humana. A vida cotidiana, dessa forma, não é rompida com a catarse estética, mas apenas suspensa, por isso conforme Araújo (2013, p. 71), é importante:

[...] ter claro que o homem inteiramente nunca deixa de ser inteiro, quer dizer, isso bem entendido sob efeito da natureza dialética dessa relação. As duas configurações convivem no mesmo indivíduo, em alguns momentos uma pode se destacar com relação à outra. Vale ressaltar que, nos tempos atuais, trafegar entre o homem inteiro e o inteiramente é um momento raríssimo, dada as condições objetivas que fragmentam o homem, desferindo profundos golpes em sua humanização.

Lukács analisa o caráter de “conversão” que a catarse promove no homem, a partir de dois momentos distintos: o antes e o depois. Antes do momento catártico, o homem traz em si um conjunto de experiências, valores, uma compreensão articulada de mundo. A arte e a literatura impõem uma revisão à luz das novas experiências apresentadas pelo produto artístico. Não é a catarse que transforma o mundo, ela apenas lança luzes, possibilitando ao homem uma visão mais consciente sobre si, sobre a realidade a sua volta e sobre seu tempo histórico.

A verdadeira obra de arte direciona a vivência de seu receptor, orientando-o contra a imobilidade que se apresenta na sociedade capitalista. O contato com o conteúdo particular de uma obra de arte põe o receptor em conexão com o gênero humano, aproximando-o da omnilateralidade do homem (LUKÁCS, 1966b). O grande artista, na concepção lukacsiana, reflete as posições da vida, traçando o destino das personagens à luz das categorias éticas. Essa relação estabelecida pelo sujeito ético com a generalidade o aproxima do que é próprio do ser humano.

A maneira como o artista discute, a partir de sua obra, os problemas humanos da sociedade dividida em classes, é o elemento determinante na produção da obra de arte, não sendo critério decisivo sua posição individual, uma vez que “a relação entre estética e eticidade não limita a esfera da obra de arte ao terreno da utilidade pragmática, pois a arte não se constitui como serva das tarefas imediatas da cotidianidade” (SANTOS NETO, 2013, p. 68).

Nosso objeto de estudo, na próxima seção, concentrar-se-á nos estudos da concepção de realismo empreendida por Lukács, a partir dos anos de 1930, em contraste com a concepção de mundo do vanguardismo literário. Segundo o esteta húngaro, o realismo, enquanto característica de autêntica obra de arte, é uma

importante fonte ontológica de investigação do real. Realizaremos, ainda, uma discussão, à luz do materialismo histórico-dialético, das categorias singularidade, particularidade e universalidade, assim como, as relações entre elas, destacando a importância da particularidade para a análise autêntica das obras de arte e, por último, analisaremos, a partir dos estudos lukacsianos, o romance como epopeia do mundo burguês.

3 LITERATURA E REALISMO: O REFLEXO ESTÉTICO DA REALIDADE

Na presente seção, procuraremos compreender os debates em torno do realismo, no campo da literatura. Objetivamos estabelecer um paralelo entre a defesa da concepção de realismo executada por Lukács a partir dos anos de 1930 e a compreensão de mundo do vanguardismo literário. Trabalharemos, ainda, as categorias da singularidade, particularidade e universalidade. Pretendemos destacar os aspectos relevantes de tais categorias à luz do materialismo histórico-dialético, bem como as relações entre elas e a centralidade da particularidade para a análise autêntica das obras de arte. Abordaremos, também, a estética do gênero romance. Nossa finalidade com esse estudo é, principalmente, examinar o romance, ultrapassando os limites formais e semânticos do mesmo, e suas relações histórico-filosóficas com a epopeia.

3.1 Lukács e o realismo: uma polêmica de natureza estética

[...] Ao contemplar tanta calamidade, não pude reter um grito de angústia, que Natureza ou Pandora escutou sem protestar nem rir; e não sei por que lei de transtorno cerebral, fui eu que me pus a rir, — de um riso descompassado e idiota. [...] A resposta foi compelir-me fortemente a olhar para baixo, e a ver os séculos que continuavam a passar, velozes e turbulentos, as gerações que se superpunham às gerações, umas tristes, como os Hebreus do cativo, outras alegres, como os devassos de Cômmodo, e todas elas pontuais na sepultura. Quis fugir, mas uma força misteriosa me retinha os pés; então disse comigo: — “Bem, os séculos vão passando, chegará o meu, e passará também, até o último, que me dará a decifração da eternidade.” [...] Cada século trazia a sua porção de sombra e de luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro, e o seu cortejo de sistemas, de ideias novas, de novas ilusões; em cada um deles rebentavam as verduras de uma primavera, e amareleciam depois, para remoçar mais tarde. Ao passo que a vida tinha assim uma regularidade de calendário, fazia-se a história e a civilização, e o homem, nu e desarmado, armava-se e vestia-se, construía o tugúrio e o palácio, a rude aldeia e Tebas de cem portas, criava a ciência, que perscruta, e a arte que enleva, fazia-se orador, mecânico, filósofo, corria a face do globo, descia ao ventre da Terra, subia à esfera das nuvens, colaborando assim na obra misteriosa, com que entretinha a necessidade da vida e a melancolia do desamparo. Meu olhar, enfarado e distraído, viu enfim chegar o século presente, e atrás deles os futuros. Aquele vinha ágil, destro, vibrante, cheio de si, um pouco difuso, audaz, sabedor, mas ao cabo tão miserável como os primeiros, e assim passou e assim passaram os outros, com a mesma rapidez e igual monotonia. [...] (ASSIS, 2001, p. 25-26, grifos do autor).

Os debates em torno do realismo, no campo da literatura, apontam percepções estéticas distintas. Nesse trabalho, discutiremos, sob a ótica lukacsiana, a concepção de realismo, que polemiza com a criação estética vanguardista. Para

tal tarefa, teremos como principais aportes teóricos as obras de Lukács (1969, 2010c, 2011b), bem como os estudos de Coutinho (1969 e 2005), Frederico (2015 e 2016) e Konder (1980).

Inicialmente, é absolutamente importante rastreamos o contexto no qual o esteta húngaro desenvolveu, a partir da teoria crítica marxista, a concepção de realismo. Essa compreensão foi forjada nos difíceis e fecundos anos do exílio moscovita, quando ele teve acesso às leituras dos *Cadernos filosóficos* de Lenin e, em especial, aos *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx, além das cartas inéditas de Marx e Engels, que versavam sobre literatura. Tais apanhados teóricos redefiniram o pensamento lukacsiano, levando-o a romper radicalmente com suas ideias anteriores, inclusive com a obra que o introduziu no marxismo, *História e consciência de classe*, de 1922, além de fortalecer sua luta contra a negação da historicidade concreta.

Nesse turbulento período de grandes tensões políticas, Lukács sofreu, por parte dos organizadores do V Congresso da Internacional Comunista, uma violenta censura às ideias de *História e consciência de classe*. Esse episódio além de conduzi-lo à realização da primeira de uma série de autocríticas que se tornariam conhecidas como “autocríticas protocolares”¹⁷⁵, fez com que o filósofo húngaro se refugiasse na crítica literária, voltando a pensar as questões da estética e da teoria literária, que haviam conduzido seu pensamento juvenil. Importa esclarecer, no entanto, que esse refúgio não pode ser compreendido como sinônimo de renúncia de suas ideias políticas. Pelo contrário, através da crítica literária, ele se comprometeu com a defesa de uma determinada política cultural e, diferenciando-se dos seus escritos juvenis, deu início, enquanto crítico e historiador da literatura, a uma crítica rigorosa, alinhada aos princípios de seu marxismo renovado (FREDERICO, 2015).

A fim de garantir a compreensão dos debates estéticos ocorridos na Rússia, naquele agitado contexto político, é importante realizarmos uma pequena digressão histórica. Nos primeiros anos que sucederam a Revolução Russa,

¹⁷⁵No texto *Meu caminho para Marx*, Lukács (2011a) explica que o caráter protocolar de suas autocríticas se insere no contexto dos “grandes processos”, nos convulsos anos de 1930. “Vi-me assim obrigado a travar uma espécie de luta de guerrilha em defesa das minhas ideias científicas, ou seja, a tornar possível a publicação dos meus trabalhos recorrendo a citações de Stalin etc e de neles exprimir, com a necessária cautela, a minha opinião dissidente tão abertamente quanto permitia a margem de manobra possível nas diferentes conjunturas daquele momento histórico. Por causa disso, tive algumas vezes que me calar” (p. 43).

diversos grupos debatiam o problema cultural referente à construção de uma arte adequada às recentes conquistas da revolução operária bolchevique. A colaboração dos artistas para construir e sedimentar os alicerces da nova ordem era de grande valia no alcance da massa dos trabalhadores. Alguns artistas e teóricos, no afã de contribuir para uma mudança através da ideia, incorporando a arte ao cotidiano, buscaram caminhos diversos, sugerindo diretrizes para as diferentes expressões artísticas.

De acordo com Frederico (2015), havia, naquele momento histórico, três principais grupos de artistas que discutiam as questões estéticas: os Produtivistas, a Proletkult e os Futuristas.

Os Produtivistas - mais tarde, chamados de Construtivistas - faziam parte de um movimento de vanguarda ¹⁷⁶ estético-político e acreditavam que a arte deveria tornar-se uma atividade útil, ligada à técnica, ao progresso material e à construção de objetos. Um dos conceitos centrais dessa corrente era a despersonalização e a desindividualização das obras. De tal modo, a arte produtivista ou construtivista deveria se estimular nas recentes perspectivas abertas pela industrialização, libertando-se de sua forma classista para criar um conjunto de características idênticas para o comunismo.

A Proletkult (Cultura Proletária), fundada em 1904 por Bogdánov ¹⁷⁷, exerceu grande influência no interior do Partido Bolchevique. Para esses artistas, a arte, enquanto expressão dos interesses de classes, deveria encorajar os

¹⁷⁶Segundo Helena (1993, p. 08, grifos da autora), o termo vanguarda “vem do francês *avant-garde* e significa o movimento artístico que “marcha na frente”, anunciando a criação de um novo tipo de arte. Esta denominação tem também uma significação militar (a tropa que marcha na dianteira para atacar primeiro), que bem demonstra o caráter combativo das “vanguardas”, dispostas a lutar agressivamente em prol da abertura de novos caminhos artísticos”. As vanguardas europeias se desenvolveram em um conturbado contexto histórico, pois, nesse período, a Europa vivia os progressos industriais, os avanços tecnológicos, as descobertas científicas e médicas, em paralelo com os horrores da I Guerra Mundial. Esses movimentos objetivavam, principalmente, o protesto contra o conservadorismo das estéticas precedentes e a criação de novos padrões estéticos, coerentes com a realidade histórica e social. A influência europeia sobre os artistas russos se deu pelo clima político que se vivia na Rússia, governada pelo regime autocrático do czar Alexandre II. Após a abertura política de 1905, pintores exilados regressaram à Rússia, levando as ideias de vanguarda. Por ordem cronológica, as principais vanguardas artísticas do século XX são: Cubismo, Futurismo italiano, Expressionismo, Futurismo russo, Dadaísmo e Surrealismo”. E, de acordo com Marcade (2007), o conceito “vanguarda russa” surgiu na década de 1960, nos círculos marxistas europeus, sendo atribuído a um produto da Revolução de 1917.

¹⁷⁷Aleksandr Bogdánov (1873-1928). Médico, filósofo, escritor de ficção científica, foi um militante bolchevique e um dos fundadores do Partido Operário Socialdemocrata Russo. Participou ativamente do levantamento de 1905 como líder do soviete de São Petersburgo e, em 1909, foi expulso, após divergências teóricas. Distante do Partido, tornou-se um dos líderes e organizadores da Proletkult (GOMIDE, 2017).

trabalhadores que, ligados ao processo de trabalho braçal e fabril, lançariam os fundamentos da nova arte: proletária e acessível. Os poetas, atores, contistas e escritores seriam os trabalhadores e a compreensão de arte e cultura se daria a partir do recorte classista. Tanto Lenin quanto Trotski, que defendiam o realismo na arte e o pluralismo, sem jamais impor o monopólio estético a nenhum grupo, desde o primeiro momento, opuseram-se à criação desse organismo que se dizia responsável pela proposta cultural para os trabalhadores. Lenin e Trotski argumentavam que o campo cultural, sozinho, não poderia criar uma consciência proletária. Somente com a superação da sociedade de classes e do trabalho explorado, que determinam as expressões da cultura e da arte, é que se poderia criar uma cultura construída entre sujeitos livres. Nesse sentido, Trotski (2007) recomendava a posse dos elementos da velha cultura para, em seguida, a construção da nova cultura. Tal orientação não era acatada pelos artistas proletkultistas que, em sua significativa maioria, eram analfabetos, com baixa formação cultural e padeciam de sérios problemas, gravemente dificultados por todas as questões sócio-políticas que interferiam na produção literária, geralmente conservadoras, com fórmulas de efeito fácil (FREDERICO, 2015).

O terceiro grupo era formado pelos Futuristas¹⁷⁸ que, pregando a inovação formal e defendendo o lema de que “sem forma revolucionária, não há arte revolucionária”¹⁷⁹, rejeitavam o passado, o academicismo e pregavam a destruição das tradições, inspirando-se na velocidade e na violência. O lema desse movimento, divulgado em jornais e propagandas, tornou-se uma forma de comunicação entre os militantes. Espalhando-se por todas as formas de expressões da arte, esse movimento que, na Rússia, teve como grande expoente o poeta Maiakovski¹⁸⁰,

¹⁷⁸O italiano Filippo Tomaso Marinetti (1876-1944) publicou no jornal francês Le Figaro, de 20 de Fevereiro de 1909, uma série de manifestos futuristas, dando início a esse movimento, cuja principal proposta era a rejeição ao passado, ao academicismo e à destruição das tradições (OLIVEIRA, 1999).

¹⁷⁹Em seu famoso texto teatral *Mistério-bufo* (1921), o poeta russo Maiakovski apresentou uma fantasia alegórica da Revolução Russa e de seus primeiros desdobramentos. Mistura de comédia, crítica social e crônica da história contemporânea, *Mistério-bufo* trouxe elementos da Bíblia juntamente com cenas e rimas inusitadas próprias da oralidade, propondo uma reinvenção radical da vida através de um texto bem-humorado. Esse texto tornou célebre a frase “Sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (CAVALIERE, 2012).

¹⁸⁰Vladimir Maiakovski (1893-1930) foi uma das maiores figuras da literatura de vanguarda. Convicto de que os novos tempos exigiam formas realmente novas, o poeta russo insistiu em elevar as massas pela educação para que as mesmas atingissem um nível cultural capaz de produzir uma justa apreciação da produção artística. Maiakovski tornou-se conhecido no Brasil, especialmente, pela pioneira tradução de seus versos feita em 1967 por Boris Schnaiderman e os irmãos Augusto e

inspirou diversos artistas e, mais adiante, serviu de base para os modernistas¹⁸¹, enfraquecendo apenas com o fim da Primeira Guerra Mundial.

Mais adiante, Construtivistas e Futuristas se uniram à Revista LEF¹⁸² (Frente de Esquerda nas Artes), acolhendo as vanguardas artísticas dos anos vinte e combatendo duramente a Proletkult. Essa união fortaleceu os Construtivistas e Futuristas, que passaram a argumentar que a Proletkult usava antigas formas burguesas para introduzir nelas um falso conteúdo revolucionário. Contra os Construtivistas e Futuristas, os que defendiam tal corrente argumentavam que esses eram produtos de uma sociedade individualista e burguesa estranhos à classe operária, e que faziam uma arte inadequada para uma sociedade organizada em bases proletárias, inalcançável para as massas (FREDERICO, 2015).

Por ocasião da ascensão de Stalin ao poder, as discussões estéticas enveredaram por caminhos que, de alguma forma, negavam o real e exigiam que os artistas veiculassem uma estética oficial do regime, enquanto instrumento de justificação do poder da autocracia stalinista. Era o início de um período de totalitarismo no âmbito das variadas manifestações humanas, que opunha o realismo crítico (burguês) ao realismo socialista. Este, enquanto linguagem oficial e única, foi uma expressão estética cunhada por Gorki¹⁸³ e oficializada em agosto de 1934, no Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos¹⁸⁴.

Haroldo de Campos. Apesar das limitações teóricas do poeta, o papel histórico de Maiakovski é inegavelmente progressista (KONDER, 2013).

¹⁸¹ As correntes de vanguarda influenciaram as mais diversas manifestações artísticas, que vanguardas publicizaram uma maneira de fazer arte, até então desconhecida, cujos pilares eram a liberdade de criação e o rompimento com a tradição do passado (TELES, 1992).

¹⁸² A revista LEF foi criada em 1923 e circulou em dois períodos 1923-1925 e 1927-1929. Esse periódico reunia um grande número de escritores, poetas, artistas plásticos e cineastas, que se alinhavam às tendências estéticas construtivistas de caráter formalista (REIS, 2015).

¹⁸³ Alexis Maximovitch Piechkov (1868-1936), mais conhecido como Gorki foi amigo pessoal de Lenin com quem teve algumas divergências, mas depois da morte do dirigente dos bolcheviques, reconheceu que havia apenas uma diversidade de horizontes entre ambos. Lenin enxergava muito mais longe do que ele, segundo sua avaliação. Sob o governo de Lenin, Gorki defendeu os interesses dos escritores e dos artistas em geral. “Como pensador, Gorki carecia de uma sólida organização teórica”, mas foi, também, “um artista generoso e sincero, um humanista de boa cepa, que enxergou na estética “a ética do porvir” [...] A despeito de suas convicções revolucionárias, Gorki – em cuja personalidade de autodidata sentimental havia traços marcantes de individualismo – jamais chegou a se enquadrar na disciplina exigida para a ação político-partidária” [...]. Por fim, Gorki abandonou “[...] a preciosa herança *humanista* do realismo crítico”, reduzindo “[...] o legado de grandes escritores burgueses a meras “aquisições formais e nas letras” [...] O realismo – tal como Gorki o concebia – se reduziu à representação servil da realidade, se reduziu aos acanhados limites do *naturalismo*” (KONDER, 2013, p. 85-87, grifos do autor).

¹⁸⁴ A concepção de realismo socialista caracterizada por Gorki atribuiu “[...] maior importância ao termo socialista do que ao termo realismo. O adjetivo cresceu em detrimento do substantivo, hipostasiou-se. E, com a atrofia do substantivo e a hipostasia do adjetivo, a fórmula *realismo socialista* assumiu um caráter voluntarista” (KONDER, 2013, p. 86, grifos do autor).

Essa estética em muito se assemelhava às exigências impostas pelos regimes nazistas às artes visuais, evidenciando-se na narrativa simples, no uso de figuras, no apelo à tradição acadêmica europeia e no retorno à arte greco-romana. Os artistas, que deveriam ser membros das instituições, estavam obrigados a obedecer aos critérios para produção e exposição de suas obras. Caso não se submetessem a esses métodos e práticas, eram reprimidos violentamente. Assim, o cenário da produção cultural russa, subordinado ao clima de terror, foi, aos poucos, se esterilizando e a figura da intelectualidade¹⁸⁵ foi cedendo espaço para uma fetichização do homem inteiro do cotidiano que, não possuía refinamento, mas era tido como uma espécie de modelo, de arquétipo fictício de um homem do povo e, por trás desse tipo, a figura de Stalin.

Vale, porém, lembrar que as adulterações e mistificações teóricas promovidas pelo realismo socialista não se coadunam com a riqueza teórica da herança de Marx e Engels. Estes autores valorizaram as obras-primas produzidas pelos intelectuais da burguesia em ascensão da época do Renascimento e a estética oficial stalinista, além de rejeitar essa rica herança da humanidade, usava a arte para propagar os estreitos objetivos do partido, justificando as falsificações históricas promovidas por Stalin, bem como realizando uma aberta apologia ao regime, que se degradava em propaganda.

O realismo socialista na compreensão do esteta húngaro era uma superação, mas também um prolongamento do realismo crítico (burguês), herdeiro de uma perspectiva literária antirromântica¹⁸⁶ e empenhada com a elucidação do

¹⁸⁵Sobre os intelectuais pesavam as acusações de elitismo, fraqueza de espírito, pequena burguesia, fragilidade ideológica, sendo por eles nutrido um sentimento de ódio em consonância com um conjunto de ações, cujo principal objetivo era liquidar as reputações pessoais dos mesmos (FREDERICO, 2015).

¹⁸⁶Cabe, na esteira dessas discussões, traçarmos um rápido paralelo entre os conceitos de romantismo e realismo. Enquanto movimento artístico e filosófico, o romantismo surgiu como reação a um movimento estético da filosofia iluminista, entre o fim do século XVIII e o início do XIX. Historia Fischer (2015, p.120) que o realismo tem suas raízes no protesto romântico do “Eu solitário, além da curiosa mistura de elementos plebeus e aristocráticos na negação dos valores burgueses”. Na realidade, a crise do romantismo, como nos lembram Candido e Castello (1994, p. 286), foi cheia de realismo e culminou com a fundação desse estilo que, impulsionado pela ascensão da burguesia e pelo avanço do capitalismo, durante o século XIX, trouxe à baila a degradação dos ideais revolucionários, as mazelas da vida pública, os contrastes da vida íntima, dissecando a verdade, até então encoberta pelo véu do romantismo. Diante desse quadro, os escritores incorporaram na composição de suas obras essas mudanças políticas e tomaram diferentes posições. A essência do romantismo, naquele momento histórico, encontrava-se no centro do debate e afetava a concepção de mundo e de estilo dos escritores do século XIX, premidos pelas conflitantes forças, resultantes da Revolução Francesa, que se viam envolvidos por um período rico, fecundo, mas igualmente confuso (LUKÁCS, 1968).

movimento do real. Lukács argumentava que os escritores realistas do passado estavam comprometidos com a realidade global do homem, evitando a tendenciosidade e comprometendo-se com o sentido histórico do real. Por outro lado, a concepção stalinista do realismo socialista apresentava flagrante diferença em relação à posição lukacsiana. Para Zadnov¹⁸⁷, teórico do regime stalinista, “o realismo socialista parte da suposição de que o romantismo revolucionário é parte integrante da criação literária e da crítica revolucionária”. A partir desse argumento, reforçava que a classe operária “unia o trabalho prático sóbrio ao mais elevado heroísmo e a grandiosas perspectivas na luta”. Ademais, recomendava aos escritores soviéticos que aceitassem a pecha de tendenciosos e se orgulhassem desse feito (KONDER, 1980, p. 71).

Distanciando-se dessa orientação e coerente com a ontologia, a concepção estética de realismo desenvolvida por Lukács, tomou como fundamento a tradição hegeliano¹⁸⁸-marxista da história da arte, constituída pela defesa da totalidade sobre as partes e pela unidade dialética entre essência e aparência, conteúdo e forma¹⁸⁹. Fiel a essa compreensão de unidade da obra artística, Lukács adotou uma postura declaradamente hostil com os escritores que enfatizavam apenas um dos lados desses pares.

Nessa linha de raciocínio, duas dimensões estéticas foram percebidas pelo esteta húngaro como deletérias à fruição da grande arte. A primeira dessas dimensões foi o naturalismo. Na ampla compreensão lukacsiana, essa dimensão estética foi uma expressão literária do materialismo vulgar que, restringindo o homem às suas funções fisiológicas, aprisionava-o às correntes positivista e cientificista que terminavam por definir o comportamento e o destino humanos, condenando-os ao fatalismo. Essa corrente literária, antagônica à corrente realista,

¹⁸⁷ Andrej Zdanov (1879-1953). “Zdanov é a expressão mais típica da crise da estética marxista no tempo do stalinismo. Para a desgraça da cultura soviética, ele não foi apenas um mau teorizador e um péssimo crítico; foi também um zeloso executor das medidas políticas e administrativas com que o Estado e o Partido puseram em prática as concepções por ele formuladas” (KONDER, 2013, p. 90-91).

¹⁸⁸ A estética de Hegel representa, no campo da filosofia da arte, a culminação do pensamento burguês, das tradições burguesas progressistas. Os conhecidos aspectos positivos do pensamento de Hegel e do seu estilo têm a sua mais clara expressão nesta obra: o seu caráter de universalidade, a sua profunda e aguda sensibilidade em face das peculiaridades e contradições do processo histórico, a vinculação dialética dos problemas históricos e sistemáticas referentes às leis objetivas universais – todos esses traços da filosofia hegeliana se expressam nitidamente na estética (LUKÁCS, 2011b, p.43).

¹⁸⁹ O conteúdo pode ser percebido como uma manifestação sensível do espírito, de acordo com a tradição hegeliana ou como memória da humanidade, como assevera Lukács. Em ambas as situações, ele é sempre o determinante (FREDERICO, 2016).

além de ignorar a importância da dimensão subjetiva da busca da essência, destruía a forma. A distinção entre essência e aparência, tão cara à estética marxista, foi negligenciada e o naturalismo contentou-se em apresentar a realidade como manifestação imediata da aparência. A criação artística, na acepção lukacsiana, deve, necessariamente, ir além da superfície imediatamente percebida do mundo exterior, ultrapassando os fenômenos eventuais, casuais e momentâneos (LUKÁCS, 2010c). Os estudos estéticos lukacsianos consideram a oposição entre realismo e naturalismo como uma das maiores antíteses da estética e, partindo dessa premissa, rejeitam o naturalismo e a fotocópia da realidade.

A categoria do realismo é, nesse sentido, alçada à categoria central da crítica marxista, pois, como tão bem informou Coutinho (1967, p. 106), “[...] para uma crítica marxista e lukacsiana, toda grande arte, todo autêntico reflexo¹⁹⁰ estético da realidade, é realista”. Marx e Engels, como nos informa Lukács, contrapunham Shakespeare e Balzac a Schiller¹⁹¹ e a Zola¹⁹², esclarecendo que a concepção marxista do realismo em nada se assemelha à cópia fotográfica do cotidiano.

Importa também ressaltar outro aspecto da crítica lukacsiana contra o naturalismo que, tomando a realidade a partir da aparência fetichizada, ressurgiu

¹⁹⁰A teoria do reflexo, para Lukács, não se configura enquanto uma novidade no campo da estética. É uma ideia bastante antiga, constituindo-se um problema central para Aristóteles. O reflexo como metáfora da criação artística ganhou notoriedade em Hamlet de Shakespeare, que, indica essa concepção como base da sua teoria e prática literárias. De lá para cá, subtraídos os períodos de decadência, predominou em quase todas as grandes estéticas (FREDERICO, 2016).

¹⁹¹Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) foi um dramaturgo, poeta, filósofo e teórico literário e historiador alemão. Juntamente com Goethe, Wieland e Herder foi um dos principais representantes do Romantismo alemão e do Classicismo de Weimar. A amizade com Goethe, materializada através de longas e sinceras cartas, proporcionou um importante capítulo na história da literatura alemã. De suas obras, destacamos: *Os bandoleiros* (1781); *Cartas sobre a educação estética do homem* (1795); *Xênia* (com Goethe) (1797); *Guilherm Tell* (1803/1804), um dos trabalhos mais famosos de Schiller, cujo enredo dramatiza a luta dos suíços, que saíram vitoriosos, contra a tirania, na Idade Média e *Demetrius* (inacabada, 1805). Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Friedrich-Schiller>>. Acesso em: 15/11/2018.

¹⁹²Émile Zola (1840-1902). O escritor francês, antes de se dedicar unicamente à ficção, trabalhou em uma editora e escreveu colunas literárias, crônicas e crítica de arte para jornais. Durante os anos de formação, escreveu uma série de histórias curtas e ensaios, além de peças e novelas. Suas principais obras são: *Les contes à Ninon* (1864), *Thérèse Raquin* (1867), um detalhado histórico de assassinato e paixão, *Les Rougon Macquart* (1871-1893), uma história social de uma família no Segundo Império, que chegou a vinte volumes, mostrando o mundo dos camponeses e trabalhadores. *L'Assommoir* (1877), uma descrição profunda do alcoolismo e da pobreza na classe trabalhadora parisiense, *Le roman expérimental* (1880) um tratado sobre a crença na ciência e na aceitação do determinismo científico; *Nana* (1880), baseado no mundo da exploração sexual e em 1885, Zola publicou uma de suas principais obras, *Germinal*, retratando uma greve dos trabalhadores das minas de carvão. O livro foi atacado pela direita como sendo um chamado para a revolução. Disponível em: <https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=646081>. Acesso em: 22/01/2019.

nas polêmicas em que se opôs à teoria da espontaneidade na literatura, à literatura de agitação e tendência, à técnica de reportagem ou montagem. Tais polêmicas tiveram início mais precisamente na década de 1930, quando Lukács foi enviado a Berlim como assessor da União dos Escritores Proletários Revolucionários¹⁹³. Os romances de Bredel¹⁹⁴ e Ottwalt¹⁹⁵ que, na realidade, representavam a continuação, na literatura, das divergências com o marxismo vulgar da Segunda Internacional, foram duramente criticados pelo húngaro. Bredel compreendeu as críticas, reconhecendo a validade das mesmas, mas Gotsche¹⁹⁶ as julgou como destrutivas. Lukács prosseguiu em suas críticas, expondo as debilidades que percebia nos escritos dos autores comunistas. Nesse sentido, endureceu o tom crítico dos textos e analisou, de forma bastante ácida, o romance de Ottwalt sobre o conteúdo de classe do sistema jurídico numa sociedade capitalista. O então amigo de Brecht¹⁹⁷, não acolheu as críticas lukacsianas e o acusou de “inibir a produção no campo da literatura proletário-revolucionária, exercendo certo efeito aterrorizador sobre os escritores”. Lukács não se dá por vencido e prossegue criticando os fundamentos metodológicos da crítica literária de Ottwalt, mas justificando que se vê na obrigação

¹⁹³ Esse órgão do Partido Comunista Alemão foi fundado, em 1928, em Berlim. Em agosto de 1929, foi lançada, por essa União, a revista mensal *Die Linkskurve* (A Virada à Esquerda). O obreirismo era a tônica principal da política cultural da revista que, em geral, era agudamente sectária. O ingresso de Lukács nessa União aconteceu em um momento bastante delicado, pois a revista vinha perdendo público e os dirigentes do Partido Comunista alemão estavam preocupados com essa situação. Nesse sentido, o filósofo húngaro tenta se mover com prudência, recorrendo às citações de Stalin e do secretário-geral do PC alemão (KONDER, 1980).

¹⁹⁴(1901-1964). Willi Bredel foi um escritor proletário revolucionário alemão. Na década de trinta, ao lado de Bertold Brecht, dirigiu a revista *Das Wort*. Publicou os romances *Fábrica de máquinas* e *A Rua Rosenhof*, ambos alvos da crítica lukacsiana (COTRIM, 2016).

¹⁹⁵ (1901-1943). Ernst Nicolas era o verdadeiro nome de Ernst Ottwalt. Oscilou da extrema direita ao Partido Comunista e à Liga dos Escritores Proletários Revolucionários. Foi colaborador de Brecht no roteiro do filme *Kuhle Wampe* e escreveu romances e histórias antifascistas (COTRIM, 2016).

¹⁹⁶Otto Gotsche (1904-1985) foi um ativista político alemão que, durante os anos nazistas, trabalhou ativamente pelo movimento de resistência (COTRIM, 2016).

¹⁹⁷Bertold Brecht (1898-1955). Teatrólogo alemão que se converteu a “um marxismo carregado de formulações sectárias [...]”. No curso de sua atividade de sua criação artística, ele mudou muito: sua obra e suas concepções teóricas apresentam diversas fases. Há, por exemplo, o Brecht da primeira fase, o Brecht de *Bell* vinculado ao clima espiritual que engendrou o expressionismo na Alemanha. Há o Brecht das *peças didáticas* que adotara um marxismo esquemático e escrevia peças com vistas à educação política dos atores e com vistas ao esclarecimento de questões político-ideológicas. Há o teórico do *teatro épico*, que por sua vez, apresentava diversos momentos na sua evolução específica. Há o Brecht das “parábolas”, das “fábulas modernas” [...]. E, finalmente, há o Brecht da maturidade, o Brecht da versão definitiva da *Vida de Galileu*, o Brecht da *Mãe Coragem*, aquele que, segundo Lukács, retoma as linhas mestras do humanismo clássico shakespeariano” (KONDER, 2013, p.121, grifos do autor).

de questionar esses equívocos, dos quais ele fora vítima no passado ¹⁹⁸ (KONDER, 1980, p. 65).

Para a realização dessas violentas críticas, Lukács recuperou suas ideias defendidas e derrotadas das *Teses de Blum*, transferindo tais ideias do plano da política para o plano da luta cultural, da crítica literária que, de certa forma, seria uma luta ligada à política. Nas formulações da literatura proletário-revolucionária, a espontaneidade, o esquematismo, o voluntarismo, a literatura de agitação e a arte de tendência são incapazes de combater as atividades mecânicas e ensaísticas e de imprensa jornalística, pois não conseguem ir além dos limites da sociologia vulgar, expressão última do realismo socialista (KONDER, 1980). Ainda de acordo com Konder (1980), não é tarefa simples realizar uma avaliação a respeito das polêmicas desse período ¹⁹⁹.

Quanto ao romance proletário, Lukács o definiu enquanto uma reportagem frouxa e descritiva. Esse tipo de romance deixaria de apresentar uma figuração hierarquizada dos diversos planos da realidade, que caracterizam o verdadeiro realismo. No texto, *Tribuna do povo ou burocrata*, nosso autor expõe uma violenta crítica à burocracia stalinista, embora repleto das famosas “citações protocolares”. Os textos publicados na revista soviética *Litteraturnyi Kritik*, nos anos de 1934 a 1940 ²⁰⁰, combatiam a literatura de tendência e o realismo socialista do período, enquanto advogavam em prol do realismo. Dessa época, vale destacar aquilo que Konder (1980) chamou de “um momentâneo estreitamento” nos critérios lukacsianos de apreciação da grande arte. Lukács alçou Gorki ao nível de Tolstoi e Dostoievski, endossando a falsa acusação de Gorki de que Dostoievski teria caluniado seus próprios personagens. Algumas das questões enfrentadas por Lukács, nesses textos, foram recuperadas, tempos depois na *Estética*, dentre elas o papel da arte na luta contra a fetichização.

¹⁹⁸“Essa é a primeira vez que Lukács faz, então, explicitamente, autocrítica de *História e consciência de classe*” (KONDER, 1980, p. 65).

¹⁹⁹ Klaus Völker credita a Lukács o título de elaborador da estética stalinista e servidor da política de Stalin. Helga Gallas informa que Lukács exerceu importante papel na elaboração e aplicação da doutrina do realismo socialista de Stalin e Werner Mittenzwei imputa ao filósofo húngaro um excessivo apego às formas clássicas da literatura do século XIX, negligenciando os esforços dos escritores progressistas que utilizavam novas técnicas para contemplar os contornos dos novos tempos. Vale, porém, ressaltar que, caso Lukács fosse um fiel elaborador da estética stalinista, como seus acusadores afirmaram, ele não teria sido preso nas masmorras dos órgãos de segurança, por esse mesmo regime (KONDER, 1980).

²⁰⁰ Essa revista foi interdita em 1940.

A arte socialista, sob o influxo dessa compreensão, se esterilizou, abrindo espaço para as contendas culturais, extremamente profícuas, que fomentaram um rico questionamento, marcando a tradição marxista do século XX e dando origem a diferentes pensamentos dos intelectuais, principalmente os de origem centro-europeia. Estes mantiveram vivos os conflitos sobre as questões da arte, divergindo dos regimes totalitaristas nazi-facista e stalinista e de suas estéticas oficiais. Entabularam tais debates, apesar das evidentes diferenças, os alemães Walter Benjamin²⁰¹, Theodor Adorno e Bertold Brecht e, em especial, o próprio Lukács²⁰². Dessas discussões, destacamos os frutíferos debates entre Lukács e Brecht, cuja principal polarização repousava na polêmica sobre o expressionismo²⁰³.

Apesar de Lukács e Brecht²⁰⁴ defenderem o realismo, ambos tinham posições teóricas divergentes. A compreensão de integridade artística nas reflexões estéticas lukacsianas conduziram-no a uma apaixonada defesa do realismo, contrapondo-se às carências estéticas do expressionismo. O esteta húngaro assegurou que esse movimento cultural foi uma expressão do romantismo pequeno-burguês²⁰⁵, tendo como horizonte o irracionalismo de onde floresceu o nazifacismo.

²⁰¹(1892-1940). Walter Benjamin foi um intelectual alemão de origem e formação burguesa. Enquanto agudo pensador da arte, soube utilizar e problematizar temas do pensamento marxista, mesmo não aderindo à visão marxista de mundo. Escreveu ensaios, peças, artigos e jornais para revistas, além de traduzir os textos de Baudelaire, Proust e Aragon para o alemão. Manteve relações de amizade com Brecht, Adorno e Bloch (KONDER, 2013).

²⁰²Sobre os debates em torno do expressionismo alemão, há um importante estudo de Carlos Eduardo Jordão Machado, intitulado *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo* (2016). Nesse material, o referido autor reconstrói os argumentos críticos de Lukács e dos defensores dessa estética, como Ernst Bloch, bem como pontua as ponderações dos partidários das vanguardas como Brecht e Benjamin.

²⁰³Esse importante debate tem como ponto de partida o ensaio *Grandeza e decadência do Expressionismo* (1934). Lukács, nesse texto, avaliou a confusão intelectual daquele movimento de vanguarda, especialmente no que se refere à relação entre aspectos ideológicos e formais: Haveria naquelas obras, segundo Lukács, um déficit de materialismo histórico que aproxima seu confuso sentimento de mundo da política conservadora do Partido Socialista Independente (USPD) alemão, que colaborou com os descaminhos da revolução naquele país. O problema do Expressionismo não se ligava, entretanto, apenas à “ideologia de evasão” de artistas e intelectuais que flertavam com o nada e que assim tendiam ao irracionalismo. A questão era também de ordem estética, representacional. No limite, referia-se ao colapso da dialética entre a parte e o todo na obra de arte, à perda da organicidade estética da relação entre imagem e mundo (MACHADO, 2016).

²⁰⁴Lukács só valorizou as últimas peças de Brecht, como *Galileu Galilei*, menos experimentais e mais próximas do realismo tradicional. No final acabaram se reconciliando. Quando Brecht morreu, sua viúva convidou Lukács para fazer a oração fúnebre. Ele, então, leu o texto “Sobre produzir e criar fecundas”. O título tem um sabor de elogio “negativo”: Lukács considerava que Brecht só realizou obras-primas quando, espontaneamente, negou, como artista, suas concepções teóricas sobre a arte (FREDERICO, 2013, p. 103, grifos do autor).

²⁰⁵Na concepção romântica do mundo exprime-se uma rebelião espontânea e profunda contra a rápida evolução do sistema de produção capitalista, naturalmente através de formas muito contraditórias. Os românticos mais avançados transformam-se frequentemente em reacionários

Enquanto Lukács advogava que a classe trabalhadora era herdeira da melhor tradição cultural da burguesia e, para tanto, não se poderia hostilizar esse rico patrimônio cultural que, sendo humanista, erguer-se-ia contra a barbárie e a pobreza do mundo capitalista, em prol da integridade do ser humano, Brecht, por seu turno, defendia a politização da arte e negava o paradigma da tradição da arte burguesa, argumentando que era necessário inventar uma nova forma de expressão, diferente das formas burguesas que, de acordo com sua visão, eram ultrapassadas (FREDERICO, 2013).

A arte expressionista foi compreendida pelo filósofo húngaro como um movimento que, além de não representar a expressão do movimento geral da sociedade, apresentava uma fissura entre forma e conteúdo. O expressionismo, na compreensão lukacsiana, foi uma corrente estética que valorizou unilateralmente o conteúdo, alterando os traços essenciais da forma, entendida como importante meio para a revelação da essência. O caráter unitário do mundo, a essência e o valor estético da obra fundamentaram o trabalho de leitura e reflexão que o esteta húngaro realizou para defender a teoria do realismo em contraposição ao expressionismo.

Tendo como foco central o avanço dessas correntes, Lukács, apoiado na ideia de processualidade histórica de Marx e Engels, desenvolveu sua teoria em defesa do realismo, enaltecendo a obra literária balzaquiana – percebida pelo esteta como a maior expressão do realismo literário do século XIX – deixando claro que o devir é representado por um processo histórico, que aproxima a vida de cada indivíduo à vida da coletividade. Nesse sentido, não é possível compreender a obra literária como mera reprodução da realidade, mas sim como algo capaz de deslindar o seu próprio tempo.

O modelo teórico, a construção de personagens e de situações típicas revelam o modo realista de apresentar os fenômenos sociais de um momento particular da sociedade francesa, pois “toda autêntica literatura, que reflète de um ou de outro modo a vida da sociedade, deve se basear, em última instância, na dialética entre fenômeno e essência” (LUKÁCS, 2011b, p. 170).

feudais e ultramontanos. Mas no fundo do movimento existe sempre a rebelião espontânea contra o capitalismo (LUKÁCS, 1968, p. 126).

É importante esclarecer, ainda de acordo com o nosso autor, que a essência do escritor não deve aparecer de maneira abstrata, mas sim como um composto orgânico no quadro dos fenômenos a partir dos quais ela nasce (LUKÁCS, 2010c).

Toda grande obra de arte, independente do período histórico, tem como condição primordial o objetivo humanista, refletindo o mundo enquanto par dialético essência e aparência. Para tanto, cabe ao artista uma tomada de posição ante à vida, desmascarando a aparência como dissimulação da essência. Nesse sentido, o realismo, enquanto caminho para representação do mundo dos homens é um importante critério para um julgamento fiel da produção artística e esse é o fundamento sobre o qual a estética marxista assenta suas bases. As ponderações lukacsianas ancoram nessa defesa intransigente de uma literatura que toma como fundamento os grandes conflitos morais da existência humana. Os fenômenos artísticos, dessa forma, são percebidos enquanto uma unidade de conteúdo e forma, essência e aparência. Na nova orientação estética de Lukács, apesar de figurarem como uma unidade, agora, o determinante é o conteúdo, e não mais a forma, como ele havia compreendido em seus escritos juvenis.

Nesse contexto, Lukács sustentou que era imprescindível se retomar ao velho realismo de Marx e Engels, mas essa assertiva encontrou muitas barreiras, pois poucos foram os escritores da literatura moderna que, de acordo com o juízo lukacsiano, simbolizariam essa representação²⁰⁶. *Em Realismo crítico hoje*²⁰⁷, o esteta colocou-se em flagrante oposição ao recurso da alegoria, largamente utilizado pelos escritores vanguardistas que, na sua percepção, desqualificariam o realismo ao apresentaram um mundo caótico, repleto de homens angustiados e desesperados. Esses artistas – Proust²⁰⁸, Kafka²⁰⁹, Musil²¹⁰, Camus²¹¹, Joyce²¹²,

²⁰⁶Lukács creditava a Thomas Mann a proeza de ser o verdadeiro continuador da literatura humanista e realista do século XX.

²⁰⁷Este livro reflete a defesa estética do grande realismo e foi publicado pela primeira vez em 1957, em italiano. Em 1958, foi publicado na Alemanha ocidental sob o título *Contra o realismo mal compreendido*. Nesse material, ele expressou, pela primeira vez, suas ideias sem fazer uso da linguagem da fábula, além de contestar as teorias do realismo socialista, difundidas por Zdanov, que mesclava naturalismo documental e romantismo revolucionário. Material controverso até mesmo entre os estudiosos que simpatizavam com as ponderações lukacsianas, pois, nesse trabalho, Lukács subestimou potencialidades artísticas importantes no panorama literário do século XX (COUTINHO, 1969).

²⁰⁸Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust(1872-1922) foi um escritor francês. Tornou-se conhecido pela obra *À la recherche du temps perdu* (*Em Busca do Tempo Perdido*), publicada em sete partes entre 1913 e 1927. Segundo Coutinho (2005, p.20-24, grifos do autor), essa obra foi analisada por Lukács em 1957, por ocasião da escrita do texto *Realismo crítico hoje* e, tempos

depois, o esteta faria uma revisão de suas análises, daquela época, considerando-as, em algumas situações, errôneas. “No caso de Proust, tais equívocos dizem respeito, essencialmente, ao lugar ocupado por sua obra na evolução da literatura e, em particular, do romance. Embora *À la recherche du temps perdu* tenha, na época do seu aparecimento, despertado forte oposição nos meios “vanguardistas”, tornou-se depois moeda corrente na crítica mais recente a inclusão de Proust, juntamente com Joyce e Kafka, entre os iniciadores da “revolução formal” que caracterizaria a chamada “literatura de vanguarda”. Apontada como exemplo de superação da “anacrônica” estrutura romanesca tradicional, a obra proustiana aparece assim desligada da herança realista que, no plano da arte narrativa, alcançou sua máxima expressão no romance do século XIX. [...] Sobre Proust, Lukács falou muito pouco em sua vasta obra. Ao longo das quase duas mil páginas de sua *Estética*, por exemplo, o criador da *Recherche* é mencionado apenas três vezes, e nunca em função de sua obra narrativa, mas de uma incidental observação que ele fez acerca da presença do reflexo da realidade na obra de Mallarmé. É também apenas de passagem que Lukács se refere a Proust em duas outras obras, em ambos os casos para indicar que a visão do mundo do narrador francês inspira-se na concepção do tempo de Bergson, que Lukács considera expressão de um intenso subjetivismo irracionalista. Já no fim da vida, contudo, num momento em que se dispunha a algumas revisões de seus juízos críticos anteriores sobre a literatura contemporânea (como veremos mais amplamente no caso de Kafka), Lukács afirma, numa entrevista ao poeta inglês Stephen Spender: “O caso de Proust é muito diferente do de Joyce. Em *À la recherche du temps perdu* existe um retrato real do mundo, não uma fotomontagem naturalista (pretensiosa e grotesca) de associações [como em Joyce]. O mundo de Proust pôde parecer fragmentário e problemático. De muitas maneiras, ele preenche a situação do último capítulo de *L'éducation sentimentale* [de Flaubert], em que Frédéric Moreau volta para casa depois do esmagamento da revolução de 1848; ele já não tem nenhuma experiência da realidade, apenas a nostalgia de seu passado perdido. O fato de que esta situação constitua, com exclusividade, o conteúdo da obra de Proust é a razão de seu caráter fragmentário e problemático. Não obstante, estamos diante da figuração de uma situação verdadeira, produzida com arte”.

²⁰⁹ Considerado pelos críticos como um dos maiores escritores de romances e contos do século XX, Franz Kafka (1883-1924), nas suas principais obras – *A metamorfose*, *O processo* e *O castelo* –, trabalha temas e arquétipos de alienação e brutalidade física e psicológica, conflito entre pais e filhos, personagens com missões aterrorizantes, labirintos burocráticos e transformações místicas. A obra de Kafka, assim como a de Proust, também foi submetida ao juízo de valor lukácsiano em *Realismo crítico hoje*, de 1957. E, também nessa avaliação, Lukács reconhece alguns equívocos. “[...] No núcleo dessas interpretações equivocadas, parece-me residir, antes de mais nada, um falso conceito de arte, que se expressa, no caso concreto de Kafka, na tentativa de transformar sua obra em “expressão” ou “ilustração” de uma visão do mundo preexistente à construção dos seus relatos. Mais precisamente: o erro fundamental dessas interpretações (existencialistas, psicanalíticas, religiosas, sociológicas) não depende tanto do conteúdo da visão do mundo que em cada oportunidade se atribui a Kafka, conteúdo que — conforme a ideologia do intérprete ou o ambiente cultural do momento — pôde ser indicado como “ilustração” da mística judaica, do complexo de Édipo, da “derrelição” ontológica do homem num mundo absurdo e irracional, das contradições paralisadoras da ideologia pequeno-burguesa de nosso tempo, etc., etc. O problema é que desse modo, implícita ou explicitamente, nega-se o fato de que a obra kafkiana — como toda obra de arte significativa — é representação mimética da realidade social objetiva e não expressão direta de uma subjetividade individual (consciente ou “profunda”) ou pseudo-universal (religiosa ou classista). [...] a partir de 1957, foram inúmeras as vezes em que Lukács se referiu a Kafka. Não é difícil perceber que a obra kafkiana provocou no filósofo húngaro uma sincera admiração, ainda que ele a visse como expressão do vanguardismo que tão duramente combatia. Com efeito, Kafka ocupa um posto decisivo na estrutura da obra que, em 1957, Lukács dedicou aos problemas da literatura contemporânea. Contrapondo Thomas Mann e Kafka como a alternativa típica no seio da literatura “burguesa” do século XX, Lukács afirmava nesta obra que, enquanto Mann construía “um realismo crítico verdadeiro como a vida”, Kafka seria nada mais do que a expressão de “uma decadência artisticamente interessante”. A obra kafkiana aparece como a manifestação mais típica da tendência vanguardista, que Lukács rejeitava pelo menos desde os anos 1930. Embora insistisse sobre o talento realista revelado por Kafka na seleção e composição dos detalhes, Lukács afirmava que esse realismo parcial estaria a serviço de uma construção essencialmente alegórica e, como tal, antirrealista: o objetivo final de Kafka seria indicar o “nada” (o absurdo do mundo) como a essência da realidade. Lukács sintetiza de modo bastante claro sua visão da obra kafkiana: “Uma imagem da sociedade capitalista com um pouco de cor local austríaca. O alegórico consiste no fato de que toda a

Beckett²¹³ e Ionesco²¹⁴ – ao compreenderem o mundo de uma forma pessimista, reproduziam-no de forma fetichizada. Vale trazer à baila que a vanguarda estética, na acepção lukacsiana, está ligada à decadência, pondo o indivíduo em relação a si próprio e o desligando do mundo circundante, abrindo uma fissura entre literatura e mundo. Esta perspectiva subjetiva, por exemplo em Joyce, e a celebração da existência sem qualidades em Musil, dissolvem a forma, negando as possibilidades concretas de escolhas que, seja na vida ou na literatura, caracterizam o homem, revelando-lhe a essência (LUKÁCS, 1969).

A importância do livro *Realismo crítico hoje* é inegável, pois nesse trabalho o húngaro aprofundou a noção de decadência na arte, resistindo teoricamente ao relativismo pós-moderno, decadente e anti-humanista, além de reunir elementos para a defesa estética do realismo. Há que se sublinhar, porém, que o próprio Lukács e alguns dos seus intérpretes observaram uma crítica excessivamente rigorosa no que tange ao combate da arte de vanguarda nesse trabalho.

existência dessa camada e de seus dependentes, bem como de suas indefesas vítimas, não é representada como uma realidade concreta, mas como reflexo atemporal daquele nada, daquela transcendência que — não existindo — deve determinar toda a existência (COUTINHO, 2005, p.21-25, grifos do autor).

²¹⁰ Robert Musil (1880-1942). Foi um escritor e jornalista independente, nascido na Áustria. Sua obra contempla o romance, o ensaio, o teatro e o conto. O romance *O homem sem qualidades* é considerado uma das obras literárias mais importantes do século XX, tendo em 1933, recebido o prêmio Goethe. Disponível em: <<https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=732>>. Acesso em:08/10/2018.

²¹¹ O franco-argelino Albert Camus (1913-1960) foi um autor que compôs uma das obras mais enigmáticas da literatura francesa, *O estrangeiro*. Esse texto faz parte de uma trilogia denominada ciclo do absurdo e é composta por um romance *O estrangeiro*, um ensaio *O mito de Sísifo* e uma peça de teatro *Calígula*. Disponível em: <<https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=2527>>. Acesso em:08/10/2018.

²¹² James Joyce (1882-1941). Romancista, contista e poeta irlandês. Seus textos têm como principal ambiente a cidade de Dublin, refletindo a vida familiar, eventos, amizades e inimizades. Tornou-se amplamente conhecido como um dos autores de maior relevância do século XX. O cânone joyceano é composto pelos contos *Dublinenses/Gente de Dublin* (1914) e pelos romances *Retrato do artista quando jovem* (1916), *Ulisses* (1922) e *Finnegans Wake* (1939). Disponível em: <<https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=1744>>. Acesso em:08/10/2018.

²¹³ Samuel Beckett (1906-1989). Romancista e dramaturgo inglês, estreou como poeta em 1930 como o monólogo *Whoroscope*. Beckett ficou consagrado como um dos grandes escritores do teatro do absurdo, ocupando-se de temas como a desilusão, o sofrimento e o absurdo da condição humana. A ironia amarga de Beckett se expressa no contraste entre o que o homem coloca na sua existência e o que ele realmente obtém. Disponível em: <<https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=3135>>. Acesso em:08/10/2018.

²¹⁴ O romeno-francês Eugène Ionesco (1909-1994) foi um dos maiores dramaturgos do teatro do absurdo, embora, ao longo de sua vida, tenha preferido usar a palavra insólito ao invés de absurdo. De toda forma, as obras de Ionesco continham uma alegoria anárquica que desprezava os ideólogos de esquerda dos anos de 1970. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Eugene-Ionesco>>. Acesso em:08/10/2018.

As obras de artistas com Proust e Kafka foram submetidas a uma infeliz crítica e, segundo Frederico (2015), negaram o método de análise artística lukacsiano, pois para ser fiel ao seu método, Lukács deveria ter analisado esses trabalhos a partir das novas formas de alienação delineadas pela sociedade capitalista e não como manifestações de uma certa visão de mundo. Esses dois autores, de acordo com a avaliação de Coutinho (1969), não podem ser comparados aos demais escritores – Musil, Camus, Joyce, Beckett e Ionesco – pois aqueles são importantes potencialidades artísticas no panorama literário do século XX, enquanto esses são os verdadeiros representantes do anti-humanismo e do antirrealismo no romance. Vale ressaltar que, apesar desse malsucedido julgamento, o texto lançou as bases para uma compreensão integral das novas perspectivas da literatura moderna (COUTINHO, 1969).

Por fim, importa lembrar que a concepção de realismo à luz do marxismo pode, perfeitamente, se harmonizar com as representações fantásticas dos fenômenos. Em defesa desse argumento, as novelas de Hoffmann²¹⁵ e de Balzac são citadas como exemplo porque elas, mesmo apresentando traços de uma representação fantástica, põem em relevo, através da arte, as forças essenciais do reflexo da profunda alienação humana, sob o comando do capital (LUKÁCS, 2010c). A aplicação da concepção de realismo, na esfera da crítica literária, teve como principal modelo, conforme já expusemos, os romances do francês Honoré de Balzac, pois esse autor apreendeu a dinâmica e as contradições da realidade social de uma forma abundante, compreendendo que o problema histórico é também o problema estético. Diante do escritor se põe a complexa tarefa da representação artística de um mundo cada vez mais hostil à arte, pois de acordo com Marx, esse sistema de produção, apesar de representar o mais elevado grau econômico no processo de evolução das sociedades divididas em classe, ele é, fundamentalmente, contrário ao desenvolvimento da literatura e da arte (LUKÁCS, 2010c).

²¹⁵Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822) foi um escritor, compositor, caricaturista e pintor alemão. Na capital alemã, conheceu e participou do movimento romântico literário alemão conhecido por *Sturm und Drang* (tempestade e ímpeto). Tornou-se conhecido pelo talento em contar suas histórias utilizando a literatura fantástica. As contradições entre o real e o fantástico presentes em sua literatura revelam traços sobre sua vida de funcionário boêmio, mas também o cenário político e revolucionário da Alemanha naquele período. Sua novela mais conhecida é *O Homem de Areia*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/E-T-A-Hoffmann>>. Acesso em: 08/10/2018.

O verdadeiro artista realista toma partido contra as forças da reificação e, portanto, contra a sociedade desumana, agarrando o núcleo humano, mesmo não tendo nenhum posicionamento político. Dessa forma:

[...] não há uma segurança completa de êxito para o processo de criação, também aqui não se pode seguir à risca um critério de arbitrariedade; ele vai depender de muitos fatores. No entanto, o que documenta a história da arte é que os grandes artistas jamais desfrutaram de calma em suas tentativas de reproduzir fielmente a natureza e a sociedade. Essa busca consiste, vista subjetivamente, em contemplar a realidade a partir do ponto de vista de assegurar o mais elevado nível alcançado pela humanidade, pois existem muitas verdades que não alcançam tal altura (SANTOS, 2018, p. 254).

Nesse sentido, a vitória do realismo ocorre quando o escritor, negando sua subjetividade, entrega-se à realidade que, na concepção marxista, apresenta a arte como expressão sensível da essência do real. Os grandes realistas captam e reproduzem a realidade tal como ela é na sua essência, permitindo que nesse processo ocorra a autoconsciência do sujeito, bem como o despertar da consciência do desenvolvimento social (LUKÁCS, 2010c).

Para compreendermos o esforço lukacsiano na defesa do realismo, é importante fazermos uma incursão pelas categorias da singularidade, particularidade e universalidade, atividade que executaremos na seção a seguir.

3.2 Singular, particular e universal em Lukács: subsídios filosóficos para um estudo da tipicidade e do método narrativo

O maior mérito do homem consiste, isto sim, em determinar, tanto quanto possível, as circunstâncias, deixando-se determinar por elas o menos possível. Todo o ser do Universo entende-se diante de nós como uma grande pedra diante do arquiteto, que só merece esse nome quando, dessa fortuita massa natural, compõe com a máxima economia, adequação e solidez a imagem primitivamente concebida por seu espírito. Tudo que está fora de nós não é senão um elemento, e poderia até mesmo dizer, também o que está em nós; mas no fundo de nós mesmos reside essa força criadora que nos permite criar o que deve ser e que não nos deixa descansar nem repousar até que tenhamos representado, de uma forma ou de outra, o que está fora ou dentro de nós (GOETHE, 2009, p. 390-391).

Na presente seção, procuraremos compreender, à luz do materialismo histórico-dialético, as categorias da singularidade, particularidade e

universalidade²¹⁶, assim como, as relações entre elas. Nossas principais referências serão os seguintes trabalhos de Lukács (1966a, 1968, 1978a e 2010c), além de Santos (2017) e Frederico (2013). Destacaremos os aspectos relevantes para a estética lukacsiana e, em especial, sua concepção de particularidade como indispensável para a análise autêntica das obras de arte. Nessa direção, é pertinente realizarmos um breve apanhado histórico das elaborações lukacsianas que investigam a gênese dos estudos e conceitos filosóficos sobre tais categorias.

Como temos pontuado ao longo desta tese, o filósofo húngaro percorre um itinerário que abrange diversos estudiosos como Kant, Schelling²¹⁷, Hegel e Goethe. Desses quatro pensadores, os dois primeiros tentaram compreender essas categorias à luz do idealismo, da metafísica e do misticismo irracionalista. Hegel, apesar de seus limites, avançou em relação aos estudos de Kant e de Schelling, pois partia de uma compreensão dialética. Goethe, através de seu materialismo espontâneo, foi o único capaz de ultrapassar as barreiras dos ideais estéticos e filosóficos da segunda metade do século XVIII (LUKÁCS, 1978a).

A importância de Kant para a compreensão lukacsiana da experiência estética é inegável. Kant empreendeu uma rigorosa análise da arte e de suas manifestações na vida do homem, mas Lukács recusa o pressuposto do transcendental kantiano. Segundo Lukács (1978a), em *A Crítica do Juízo*²¹⁸, Kant expõe o problema da particularidade de forma clara, como uma categoria central, mas se mantém refém de contradições decorrentes de seu idealismo filosófico. A

²¹⁶ Sobre o estudo da particularidade, indicamos também a dissertação de Rafaela Teixeira: *A particularidade como categoria central na estética de Lukács: aproximações às determinações da decadência da arte no capitalismo contemporâneo*, 2016. Esse trabalho foi desenvolvido sob a orientação do professor Deribaldo Santos e integra o grupo de pesquisa do qual esta tese faz parte.

²¹⁷ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854) foi um dos principais representantes do idealismo alemão pós-kantiano. Tendo sido condiscípulo e amigo de Hölderlin e de Hegel, também estudou matemática e ciências naturais e frequentou os cursos de filosofia de Fichte. Foi um autor variado e fecundo que tentou resolver o problema de como as nossas representações influenciam ou determinam os objetos e de como os objetos influenciam ou determinam as nossas representações, explorando as fronteiras entre arte, filosofia e ciência. Para Schelling, é sobretudo através da arte que a consciência pode vir a autoconhecer-se plenamente, e portanto toda filosofia deve apontar para esse caminho. Sua principal obra foi *O sistema do idealismo transcendental* (1800). Escreveu também: *Ideias para uma filosofia da natureza* (1797); *Sobre a alma do mundo* (1798); *Bruno, ou sobre o princípio natural e divino das coisas* (1802); *Filosofia e religião* (1804); *As idades do mundo* (1811) (JAPIASSÚ, MARCONDES, 2001).

²¹⁸ *A Crítica do Juízo* faz parte de uma trilogia: A primeira, *Crítica da Razão Pura*, examina os limites da razão quanto as possibilidade a priori do conhecimento. A segunda, *Crítica da Razão Prática*, discorre sobre os limites dos princípios morais já fundamentados a priori na razão. Na terceira e última crítica, Kant investiga os limites daquilo que podemos conhecer pela nossa faculdade de julgar. O filósofo percorre, nessa obra, o significado metafísico do belo, da natureza e do gosto como uma espécie de senso comum (JAPIASSÚ, MARCONDES, 2001).

despeito da presença de alguns elementos dialéticos no pensamento kantiano, Lukács compreende que é o pensamento metafísico que nele predomina. Senão vejamos:

entre materialismo e idealismo – que em Kant termina sempre com a vitória do segundo – não é a única dificuldade para a construção da nova teoria do conhecimento. Em última análise, a concepção não é só idealista subjetiva, mas, como já vimos, também é metafísica; porém esta própria estrutura conceitual metafísica nasce como resultado de um processo devido à oscilação entre metafísica e dialética (LUKÁCS, 1978a, p. 13).

Segundo Lukács, foi Schelling quem se encarregou de avançar as teses de Kant, quebrando a rigidez metafísica daquele e sugerindo uma relação entre universal e particular. Mas, ele também esbarra no idealismo e, conforme esclarece Santos (2017, p. 41), “motivado por seu ecletismo idealista objetivo, acaba parando no irracionalismo”. Apesar disso, Schelling compreendeu a vida como um jogo de forças que não são particulares, mas postas por um princípio particular, e, é essa percepção dialética da vida que é vista por Lukács como algo positivo, ainda

que esse idealismo objetivo signifique um progresso em face de Kant, e ainda que à sua base a relação dialética do universal e do particular tenha podido tornar-se um importante momento do método filosófico, o ecletismo e o irracionalismo de Schelling, conforme vimos, destroem a cada passo as conquistas que mal tinham sido feitas (LUKÁCS, 1978a, p. 13).

De fato, Lukács credita a Hegel o mérito de ter sido o primeiro filósofo a considerar as relações da dialética entre o universal e o particular para a construção de uma nova lógica. Hegel, ao pensar as revoluções burguesas, desmascara “a pretensão das velhas classes dirigentes em representar os interesses de toda a sociedade (o universal), quando ela pretendia realizar tão-somente os seus restritos e egoístas interesses de classe (o particular)” (LUKÁCS, 1978a, p. 76). Contudo, embora tenha desenvolvido uma dialética histórico-social de universalidade e particularidade, acaba diluindo uma questão político-social concreta e atual na abstratividade da filosofia (LUKÁCS, 1978a, p. 38). A crítica ao idealismo kantiano realizada por Hegel foi correta, na opinião de Lukács, mas ela não conseguiu superá-lo totalmente, de maneira que sua verdadeira contribuição estaria na atenção que deu à identificação da real evolução do processo da vida à luz de conteúdos histórico-sociais. Seja como for, Hegel deu um passo importante para concretização e compreensão da dialética da relação entre universal e particular, na medida em que:

só ele pôde dar esse passo porque fez múltiplas tentativas de compreender filosoficamente as experiências da revolução burguesa de sua época, de

encontrar nelas a base para a existência de uma dialética histórica, para iniciar a partir daqui uma nova lógica (LUKÁCS, 1978a, p. 38).

De acordo com o esteta húngaro, o limite de Hegel está no fato de acreditar que a realidade é construída como auto movimento do pensamento, como se a realidade concreta fosse conhecida a partir das abstrações universais para chegar ao movimento do real. Lukács procura superar isso recorrendo a Marx e invertendo o idealismo hegeliano, como forma de desmascarar seus limites idealistas, concluindo que Hegel acerta ao formular o problema da particularidade, mas esbarra na dialética idealista, fruto de suas concepções burguesas, próprias de seu período histórico. Nesse sentido, Lukács leva em consideração as ponderações hegelianas reelaboradas por Marx, em uma perspectiva materialista, como postas na Ideologia Alemã:

A intuição de Hegel se torna um preciso conhecimento revolucionário. A modificação, o enriquecimento e a concretização decisiva residem no fato de que, agora, Marx está em condições de prestar contas, integralmente, com todas as ilusões – historicamente necessárias – das revoluções burguesas. Por isto, nesta dialética de universal e particular, o conceito de universal sofre uma modificação e uma clarificação qualitativamente decisivas. Na Ideologia Alemã, Marx diz: “toda classe que aspira a dominação, mesmo quando – como no caso do proletariado – sua dominação implique na superação de toda velha forma da sociedade e da dominação em geral, deve antes de tudo conquistar o poder político, a fim de representar, por sua vez, o seu interesse como universal, a isto estando obrigada em primeiro momento. Precisamente porque os indivíduos buscam apenas o seu interesse particular, que não coincide com o seu interesse coletivo, e o universal em geral é forma ilusória da coletividade, este vem imposto como um interesse universal, também ele por sua vez particular e específico, a eles ‘estranho’ e deles ‘independente’, ou então os próprios indivíduos devem contrapor-se entre si neste dissídio, como na democracia” (LUKÁCS, 1978a, p. 77-78, grifos do autor).

Ele valoriza a sagacidade de Marx em perceber, de maneira crítica, o caráter lógico e político da relação entre universal, particular e singular como manifestada no pensamento hegeliano. Marx já havia enfrentado o problema da universalidade desde os primeiros debates travados com os economistas políticos ingleses. Estes defendiam as relações estabelecidas pelo capital, enquanto naturais, eternas e universais, enquanto o pensador alemão advogava que era necessário considerar as determinações da existência do capital, observando sua historicidade. Na compreensão marxiana, sem a correta abordagem da dialética do universal e do particular, a formulação dos economistas políticos ingleses, pode ser vista, do ponto de vista metodológico, como apologética, pois parte de “uma generalização justificada dentro de certos limites e é ampliada de um modo ilimitado” (LUKÁCS,

1978a, p. 84). Justamente por isso, Lukács explora fartamente as formulações de Marx inscritas no *Capital*, argumentando que elas:

[...] resumem o problema como um todo, as quais evidenciam como a dialética de universal e particular seja a mais exata determinação do problema através precisamente desta mesma dialética, do reflexo em forma lógica de um fato fundamental: o de que o ser é um processo, o da natureza histórica do ser de qualquer formação econômica e, portanto, também do capitalismo (LUKÁCS, 1978a, p. 85).

Se a dialética universal e particular desaparecer, conforme Marx, a concepção histórica também desaparecerá, pois somente através dessa dialética as questões históricas podem ser concebidas a partir do real. A assimilação do real demanda considerar, portanto, as formulações gerais como universalidade atribuídas a uma singularidade. É dessa forma que, em uma análise concreta, a relativização dialética do universal e do particular permite que ambos se convertam um no outro, de maneira que o universal se especifique em uma determinada relação, tornando-se particular, ou se dilate, anulando a particularidade, ou que, ainda, o particular se desenvolva até a universalidade ou vice-versa (LUKÁCS, 1978a). Isso permite compreender porque para Lukács a realidade pode ser fielmente refletida pelo artista e a verdadeira obra de arte retrata mais do que a superfície imediatamente perceptível do mundo exterior, assim como, não é apenas a soma de fenômenos eventuais, casuais e momentâneos.

Nesse sentido, a literatura tem condições de refletir as contradições da vida, evidenciando os fatos que compõem a imediatez do cotidiano, desde que não eleve ao primeiro plano da construção do texto literário as preocupações pessoais (os aspectos singulares) de cada personagem. Lukács é crítico de obras literárias onde o escritor se detém nas preocupações da vida cotidiana das personagens, não conseguindo perceber e registrar as questões universais que se ligam às questões singulares. À luz dessa compreensão, torna-se inteligível a distinção de Lukács entre a verdadeira obra de arte, isto é, aquela que coloca em jogo a singularidade e a universalidade como dois polos do movimento dialético, e todas as outras expressões artísticas.

Isso também justifica a recusa de Lukács ao método de análise dos filósofos idealistas, que não compreendem a totalidade e, por conseguinte, não partem do movimento dialético da realidade. Ele esclarece que a universalidade não é uma criação autônoma do pensamento, pois independe da consciência, por isso, é necessário investigar essa categoria, contrapondo-se ao idealismo e ao materialismo

mecanicista, aproximando-se, assim, da realidade objetiva. A dialética entre singular, particular e universal é estabelecida a partir da realidade histórica e se desenvolve no plano real dos fatos singulares da vida cotidiana. Por isso, Lukács sentencia:

A ciência autêntica extrai da própria realidade as condições estruturais e as suas transformações históricas e, se formula leis, estas abraçam a universalidade do processo, mas de um modo tal que deste conjunto de leis pode-se sempre retornar – ainda que frequentemente através de muitas mediações – aos fatos singulares da vida. É precisamente esta a dialética concretamente realizada de universal, particular e singular (LUKÁCS, 1978a, p. 81).

Na tradição clássica marxista, há uma contínua tensão e uma contínua conversão entre singular, particular e universal e, em Lukács, a particularidade funciona como um movimento intermediário, digamos assim, que faz a mediação entre universalidade e singularidade. A relação entre essas categorias é importante para a compreensão da arte e da formulação do pensamento crítico e um ponto de ruptura com a concepção da criação literária como um dom religioso ou mágico. Contrapondo-se a esse entendimento, Lukács recupera, da dialética marxista, a particularidade e seu importante papel de mediação entre a singularidade dos homens e a universalidade, percebendo a obra de arte como um produto do trabalho espiritual-material humano. Dessa forma, é importante considerar o período histórico, o gênero literário e a individualidade do artista, enquanto determinações que compõem os elementos do reflexo estético.

Segundo Lukács (1978a, p. 123-124), a teoria da estética, como formulação científica da especificidade das categorias estéticas, sempre esteve em atraso em relação à experiência artística. Em sua opinião, “a compreensão teórica do que foi realizado até então na arte é primitiva, esquemática ou mesmo errônea”. Isso porque, abordagens como a de Platão e de Aristóteles teriam tratado o problema estético a partir do conhecimento filosófico. Platão teria desenvolvido “uma ingênua e espontânea concepção da arte como reprodução da realidade” e Aristóteles teria acreditado que a produção artística é um reflexo da realidade objetiva.

Ainda assim, Lukács (1978a, p. 127-138) reconhece a importância de Aristóteles para o desenvolvimento da estética, na medida em que este “colocou no centro da estética o reflexo da realidade objetiva e não o reflexo das ideias, como no neoplatonismo; [...] e ao mesmo tempo, este reflexo foi por ele energeticamente diferenciado da cópia puramente mecânica da realidade”. Com base nesse impulso

aristotélico, muitos filósofos e artistas do Iluminismo puderam estudar questões estéticas relativas ao problema da relação entre singular, particular e universal. Nesse contexto, foi Goethe quem, rejeitando a hierarquia das faculdades cognitivas de Hegel, deu “um decisivo passo à frente, atingindo uma clara visão do problema, ainda que certamente sem chegar a uma completa sistematização estética”.

Em Goethe, a relação entre singular, particular e universal aparece articulada. Este expoente da cultura literária alemã, conhecido por seus múltiplos talentos e interesses, bem como, pelo desenvolvimento de trabalhos no âmbito da literatura, das artes e das ciências da natureza tem como traço distintivo o compromisso com a realidade de seu tempo e a oposição ao iluminismo²¹⁹ e ao idealismo filosófico da geração romântica daquele tempo histórico. Para Goethe, o homem com suas capacidades espirituais se insere na vida, na ciência e na arte da mesma forma e, nisso, se aproxima do pensamento de Marx. Por isso, Lukács (1978a, p. 151-152) vê em sua obra uma fonte fecunda para a construção de uma estética marxista capaz de se opor ao idealismo filosófico. Em especial, Goethe “rechaça qualquer hierarquia idealista e artificiosa entre as chamadas faculdades cognoscitivas superiores e inferiores”.

Segundo Lukács, até Goethe, a literatura burguesa, inspirada principalmente em Lessing²²⁰, retratava os personagens humanos típicos como indivíduos singulares que carregam em si os problemas gerais da humanidade. Contudo, autores como Diderot e Lessing – cada um com seu jeito específico de tratar a problemática –, embora tenham superado o irracionalismo estético, não compreenderam a dialética específica da particularidade. De maneira que, quando a literatura burguesa se deparou com os problemas da ascensão do capitalismo e com

²¹⁹ O Iluminismo, também conhecido como “Século das Luzes”, foi um movimento intelectual europeu surgido na França no século XVII, cuja principal característica era a defesa da razão como única forma de atingir o conhecimento. Os iluministas, fortemente influenciados por Descartes e John Locke, criticavam as determinações mercantilistas e religiosas, enfraquecendo os alicerces da estrutura política e social absolutista. O veículo de maior difusão das ideias iluministas, na França, foi a *Grande Enciclopédia*, que pretendia reunir todo o conhecimento produzido à luz da razão num compêndio dividido em 35 volumes. Denis Diderot (1713-1784), juntamente com Jean le Rond d’Alembert (1717-1783) foi um dos maiores incentivadores da *Grande Enciclopédia*, obra que difundia as ideias Iluministas na França (PEDRO, 1997).

²²⁰ Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte alemão, ficou conhecido por sua defesa da liberdade de pensamento e religião, além do combate aos dogmas e ideias estabelecidas no campo da arte. A distinção entre pintura e literatura, por ele realizada, antecipa modernos conceitos estéticos assim como sua dramaturgia antecipa o drama burguês, mesclando o cômico e o trágico que dominará, que dominará a dramaturgia teatral do romantismo e do naturalismo (KOUDELA, 2016).

a exigência de uma representação de um homem universal, enfrentou sérios problemas.

De fato, apenas Goethe distingui com clareza a particularidade da singularidade. Em grande medida, o contexto conceitual no qual seus predecessores estavam imersos não permitia isso. A contribuição de Goethe foi decisiva para a compreensão da relação entre literatura e realidade, abordando a relação da arte com o mundo concreto, de maneira científica. Em sua obra, percebe-se a formação de uma dialética específica em suas reflexões²²¹, ainda que seu pensamento dialético seja limitado “no que diz respeito ao momento decisivo do salto, à transformação da quantidade em qualidade” (LUKÁCS, 1978a, p.139).

O autor de Fausto, em oposição a Hegel, assumiu os novos problemas e resultados acerca das ciências naturais como impulso para suas pesquisas e, inspirado pela sua investigação de um fenômeno originário na botânica, é levado a pensar o campo do particular, elevando essa categoria a posição intermediária entre universal e singular, que desempenha a função de ligação e de mediação. Nisso consiste sua contribuição para a estética. Como observa Lukács, Goethe:

[...] tem o sentimento profundo de que está em relação com uma só e mesma natureza, quer se faça arte ou ciência: em ambos os casos, busca-se captar a verdade da natureza, a verdadeira essência dos seus fenômenos, expressando-os adequadamente o que assim se obtém (LUKÁCS, 1978a, p. 144).

Partindo desse pressuposto, Goethe, que não reconhecia os limites objetivos entre o domínio da estética e o das ciências da natureza, formulou a categoria da particularidade, percebendo-a como categoria central da estética. Para ele, a categoria da particularidade é, ao mesmo tempo, idêntica e diferente da categoria da universalidade, no sentido de que “mesmo o acontecimento mais particular se apresenta sempre como uma imagem e um símbolo do mais universal” (GOETHE apud LUKÁCS, 1978a, p.150).

Além disso, no plano literário, o elemento singular se manifestaria sob uma forma particular, sem desconsiderar a universalidade. Sua compreensão da

²²¹Tendo sido contemporâneo da filosofia clássica alemã, embora sem pertencer a nenhuma corrente particular, Goethe também foi amigo de Schiller, leitor de Kant, além de ter mantido relações com Schelling e Hegel (LUKÁCS, 1978a). Sobre a relação de Goethe e Lessing, tomamos conhecimento de uma obra - sem tradução para o português - intitulada *Kleine Schriften zur Aufklärung – Goethe e Lessing: Uma constelação difícil*. Nesse trabalho, o professor de literatura alemã Wilfried Barner (2001) traça um paralelo da difícil relação entre os dois grandes autores alemães do século XVIII.

relação entre a particularidade e as outras categorias dialéticas é explicada por Lucács (1978a, p. 153), na seguinte passagem:

O artista capta o centro estético da representação na obra projetada: o particular que está em condições de agrupar sem esforço, em torno de si, todos os momentos necessários da singularidade e da universalidade que estão contidos no tema, de colocá-los em ligação orgânica consigo mesmo e reciprocamente. O objeto fecundo do qual Goethe sempre fala é, precisamente, mais universal do que a ocasião que provoca imediatamente a produção, do que a experiência singular; ele não é, todavia, o conteúdo ideal captado em sua universalidade espiritual, mas sim, precisamente, o particular no qual ambos os extremos se unem, e do qual – se concebido com exatidão – podem ser “deduzidos” todos os elementos singulares (detalhes), bem como todos os elementos universais do conteúdo ideal, no sentido de Goethe por nós citado.

Em grande medida, a perspectiva goetheana se coaduna com a dialética materialista, em que a particularidade assume a função de movimento mediador entre singularidade e universalidade, encarregando-se de captar os aspectos transitórios dos extremos. A dialética materialista desvela, através da obra de arte, o reflexo estético da vida material e suas contradições e, partindo dela, Lukács compreende que somente a particularidade poderá se opor à produção ideológica burguesa, pois ela indica o caminho para a apreensão verdadeira do movimento do real, afastando-se das concepções unilaterais que limitam a obra de arte à subjetividade do artista ou do receptor.

O movimento do pensamento crítico na relação universal e singular é estabelecido a partir da realidade concreta e histórica do homem, que pode objetivar o reflexo estético num espaço e num local determinados. Ainda que suas inspirações venham de outras épocas, a particularidade sempre determinará a objetivação desse reflexo. A obra de arte é, então, a representação da universalidade humana, única, que não depende apenas de determinadas condições sociais, mas que está vinculada ao desenvolvimento histórico da humanidade, referendando sua riqueza e sua validade à medida que aborda os grandes problemas humanos. A particularidade é considerada, nesse sentido, como categoria central, pois “fixa-se de tal modo que não pode ser mais superada: sobre ela se funda o mundo formal das obras de arte” (LUKÁCS, 1978a, p.149).

É com base nessa compreensão que Lukács sentencia não ter a literatura burguesa desenvolvido suficientemente a relação entre universalidade, particularidade e singularidade. Por isso, segundo ele, em alguns momentos, a literatura burguesa diviniza o universal ou se dilui nos processos universais e em

outros fica presa à singularidade, ao dado imediato, dos processos. Enquanto elemento mediador entre o singular e o universal, no cotidiano a particularidade guarda traços das determinações do universal e do singular (SANTOS, 2017). De fato, tanto a singularidade quanto a universalidade aparecem sempre superadas na particularidade (LUKÁCS, 1978a).

Quando se leva em consideração a categoria da particularidade, pode-se perceber as limitações da produção burguesa que desconsidera os conceitos originados dos processos particulares. Em especial, a literatura burguesa trata a contradição do real como conflito, deixando de perceber esse fenômeno como expressão de uma dialética entre o universal e o particular. É por isso que a burguesia pode tentar impor a noção de homem isolado, sem determinação histórica, de maneira que o homem singular “é contraposto à totalidade afastando-se idealmente dele todas as mediações sociais” (LUKÁCS, 1978a, p. 92).

Resgatando a orientação ontológica de Marx, Lukács compreende que é necessário o desvelamento do real para a superação da ordem vigente, sendo importante, nesse sentido, compreender as desigualdades históricas do modo de produção capitalista enquanto universalidade que funda caminhos particulares de objetivação. Na estética lukacsiana, a peculiaridade do reflexo artístico do real se expressa na categoria do particular que, ao revelar a dialética entre conteúdo e forma, supera a singularidade e a universalidade. A obra de arte, deve, independente do gênero e da individualidade do artista, discutir os problemas de sua época histórica, em sua totalidade.

No interior da comunidade de conteúdo e forma, são também comuns, como vimos, as categorias de singularidade, particularidade e universalidade. E não apenas em sua homogeneidade, em sua sucessão em série, mas também – para dizê-lo em forma bastante geral – no fato de que essas categorias estão entre si, objetivamente, numa constante relação dialética, convertendo-se constantemente uma na outra; e no fato de que, objetivamente, o movimento ininterrupto no processo do reflexo da realidade conduz de um extremo a outro. No interior deste último movimento é que consegue se expressar o caráter peculiar do reflexo estético. De fato, enquanto no conhecimento teórico esse movimento de dupla direção vai realmente de um extremo a outro, tendo o termo intermediário, a particularidade, uma função mediadora em ambos os casos, no reflexo estético o termo intermediário torna-se literalmente o ponto do meio, o ponto de recolhimento para o qual os movimentos convergem. Neste caso, portanto, existe um movimento da particularidade à universalidade (e vice-versa), bem como da particularidade à singularidade (e ainda vice-versa) e em ambos os casos o movimento para a particularidade é o conclusivo. Tal como o gnosiológico, o reflexo estético quer compreender, descobrir e reproduzir, com seus meios específicos, a totalidade da realidade em sua explicitada riqueza de conteúdos e formas. Modificando decisivamente, do

modo acima indicado, o processo subjetivo, provoca modificações qualitativas na imagem reflexa do mundo (LUKÁCS, 1978a, p.149).

Nessa perspectiva, a obra de arte, apesar de singular, apresenta nexos que conduzem a uma generalização conceitual, oportunizando o surgimento da particularidade, que deve ser percebida como “a mediação necessária – produzida pela essência da realidade objetiva e imposta ao pensamento por ela mesma – entre a singularidade e a universalidade” (LUKÁCS, 1978a, p. 202). A par disso, é necessário esclarecer os elementos básicos a partir dos quais Lukács caracteriza o realismo: a *tipicidade* e o *método narrativo*.

Conforme discutimos na seção anterior, o realismo está para além da simplista fórmula que o define apenas como escola literária. Nos estudos lukacsianos, trata-se de um procedimento estético, pautado na *tipicidade* e no *método narrativo*. Lukács resgata a formulação engelsiana de que o realismo implica na reprodução fiel de personagens típicos em situações típicas e a aprofunda, rejeitando o tipo médio e examinando minuciosamente a crítica literária do século XIX, a partir de obras que, em sua opinião, melhor representam o real. Com relação a isso, cumpre esclarecer que o debate sobre os tipos não é algo novo nas ciências humanas, sendo interessante distinguir minimamente as perspectivas que envolvem essa questão, de modo a posicionar Lukács nesse debate.

De acordo Frederico (2013), para Weber, o tipo é uma construção intelectual apriorística e abstrata, feita à revelia da realidade, que privilegia o sujeito cognoscente. Durkheim²²² percebe o tipo como uma construção estatística que abstrai a riqueza e a diversidade presentes na realidade. No pensamento dialético de Marx, por sua vez, há uma ênfase ao tipo *típico*, que é definido como um “*exemplar* que exprime com a máxima clareza a verdade de sua *espécie*. Ele é um ser específico, *singular*, que, ao mesmo tempo, concentra as tendências mais essenciais da espécie (*universal*) em questão” Para Marx e Engels, o tipo não é:

[...] o tipo abstrato da tragédia clássica, nem o personagem que resulta da generalização idealizante de Schiller, e muito menos aquela *média* que pretenderam estabelecer a literatura e a teoria literária de Zola e seus sucessores. O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, em

²²²Émile Durkheim (1858-1917). Sociólogo e filósofo francês considerado o fundador da sociologia científica, que buscou elaborar uma ciência do fato social marcada por uma preocupação ética. Estudou a criminalidade em seu *De la division du travail social* (1893), o suicídio em seu *Le suicide* (1897), e a magia em *Les formes élémentaires de la vie religieuse* (1912), que constituem aplicações de seu método de análise apresentado em *Les règles de la méthode sociologique* (1895) (JAPIASSÚ, MARCONDES, 2001).

sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida. [...] Na representação do tipo, na criação artística típica, fundem-se o concreto e a lei, o elemento humano eterno e historicamente determinado, o momento individual e o momento social universal. Portanto, é na representação típica, na descoberta de caracteres e situações típicas, que as mais importantes tendências da evolução social conseguem uma expressão artística apropriada (FREDERICO, 2013, p.106, grifos do autor).

A partir desses desenvolvimentos da análise estética, Lukács aborda a literatura realista do século XIX, passando pela obra balzaquiana e investigando as características realistas nos escritos desse autor. Nesse contexto, ele busca compreender como Balzac percebe o movimento do real e, por conseguinte, como o real é reproduzido através de sua obra. Segundo Lukács, Balzac coloca em jogo a dialética entre essência e fenômeno, que na opinião do esteta húngaro “se baseia no fato de que ambos são igualmente momentos da realidade objetiva, produzidos pela realidade e não pela consciência humana”. (LUKÁCS, 2010c, p. 26). Aliás, é à luz dessa compreensão que se torna inteligível a ideia de arte autêntica para Lukács, como aquela que:

[...] se aprofunda na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos, mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, ou seja, suprimindo os fenômenos ou contrapondo-os à essência; ao contrário, ela apreende exatamente aquele processo dialético vital pelo qual a essência se transforma em fenômeno, se revela no fenômeno, mas figurando ao mesmo tempo o momento no qual o fenômeno manifesta, na sua mobilidade, a sua própria essência. Por outro lado, esses momentos singulares não só contêm neles mesmos um movimento dialético, que os leva a se superarem continuamente, mas se acham em relação uns aos outros numa permanente ação e reação mútua, constituindo momentos de um processo que se reproduz sem interrupção. A verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento (LUKÁCS, 2010c, p. 26).

Nesse sentido, a obra de Balzac seria um exemplo de arte autêntica, que visaria capturar o real de forma dialética abrangente e profunda, expressando o mundo dos homens e das mulheres na sua complexa totalidade. Deve-se levar em consideração a potencialidade da dialética para apreender o singular, o particular e o universal, manifestando-se nas formas fenomênicas da arte. Isso remete à noção do típico como uma das mais importantes categorias dessa síntese, não tendo sido por acaso que “Marx e Engels se reportaram a esse conceito quando quiseram definir o verdadeiro realismo” (LUKÁCS, 2010c, p. 27).

Os personagens de Balzac, seus destinos e o modo de agir e de reagir são manifestações típicas da sociedade na qual estão inseridos. Nesse sentido, a

universalidade concreta se alimenta da singularidade, da temporalidade social e histórica. Na obra de Balzac isso se expressa através da narração dos destinos de homens socialmente determinados, inseridos em uma realidade concreta. Em sua obra, os seres humanos típicos são urdidos pelo escritor francês com cores vivas e intensas, distanciando-se da média cotidiana e da caricatura abstrata (LUKÁCS, 2010c).

Recordemos que, para Lukács, personagens comuns ou médios não refletem a riqueza da vida social dos homens em sua totalidade. Personagens típicos, por outro lado, na medida em que são representados em suas individualidades de forma bem definida, são inconfundíveis e representam uma importante ferramenta na construção do romance realista. Como observa Frederico (2013, p. 107), “esses personagens, além de sua ineliminável singularidade, concentram também certas tendências universais do ser humano próprias do desenvolvimento histórico”.

Assim, cumpre advertir que, ao lançar mão do típico, Lukács não se alinha as teorias evolucionistas nem ao espírito abstrato, já que em sua perspectiva o típico tem como inspiração o pressuposto hegeliano, onde o singular converge com o universal. O típico expressa:

[...] o caráter social dos personagens e as tendências do processo histórico em cada momento determinado. É, portanto, uma síntese que une o singular e o universal, tanto do ponto de vista dos caracteres como da situação histórico-social (FREDERICO, 2013, p. 108).

Como na perspectiva lukacsiana descrever o real não é reivindicar um conhecimento a posteriori e não se assemelha com o reducionismo sociológico, ele compreende que Balzac cria seus personagens sempre à luz da história, fieis a um período que, de acordo com o curso da história, estão em constante evolução. Justamente por isso, as forças subterrâneas do movimento do real de um determinado momento da história da sociedade são captadas pela pena de Balzac que, através de seus personagens, cruza os destinos dos indivíduos com as possibilidades concretas do desenvolvimento social. Esse grande escritor realista é sensível às mudanças históricas, por isso ele cria personagens e situações típicas que compõem a literatura verdadeiramente realista.

Diante do exposto, podemos dizer que Lukács se alinha à compreensão de Marx e Engels, que viam em Shakespeare e Balzac os principais expoentes da tendência artística realista. Na concepção marxista, nas obras desses artistas os

fenômenos aparecem organicamente inseridos, diferentemente do que ocorria na obra de autores como Schiller e Zola. A partir desse estímulo marxista, Lukács conclui que há uma estreita relação entre tipicidade e método narrativo, perpassando os procedimentos estéticos do realismo. O próprio Lukács recorreu ao método narrativo em seu ensaio *Narrar ou Descrever?*, de 1936, no qual esboça uma representação realista do romance.

Nesse trabalho, Lukács enfatiza a importância do uso do método narrativo em detrimento da descrição naturalista e enfrenta a polêmica acerca do uso das técnicas de narração e descrição, tomando como objeto de estudo os romances *Naná* de Zola e *Ana Karenina* de Tolstói. Em ambos os textos, o filósofo húngaro lançou mão de uma corrida de cavalos, destacando a posição de seus escritores em relação a esse evento casual. Com relação a Zola, Lukács (1968, p. 47) exalta o preciosismo, porém ressalta que tal virtude “não passa de uma digressão dentro do conjunto do romance”. Em sua opinião:

A descrição e Zola é uma pequena monografia sobre a moderna corrida de trote, que vem acompanhada em todas as suas fases, desde a preparação dos cavalos até a passagem pela linha de chegada, com a mesma insistência. A tribuna dos espectadores aparece com toda a pompa e todo o colorido de uma exibição de moda parisiense sob o Segundo império.

No que concerne a Tolstói, Lukács argumenta que, em *Ana Karenina*, as relações entre os principais personagens entram numa fase decididamente nova, após a corrida. Esta, por conseguinte, não é um “quadro”, mas sim uma série de cenas altamente dramáticas, que assinala uma profunda mudança no enredo. A queda de Wronski representa:

[...] uma reviravolta na vida de Ana. Pouco antes da corrida, Ana fica sabendo que está grávida e, depois de uma dolorosa hesitação, decide comunicar sua gravidez a Wronski. A emoção suscitada pela queda de Wronski provoca a conversa decisiva de Ana com Karenin, seu marido (LUKÁCS, 1968, p. 48).

Dessa forma, de acordo com a análise lukacsiana, “as finalidades completamente diversas a que atendem as cenas dos dois romances se refletem em toda a exposição. Em Zola, a corrida é descrita do ponto de vista do espectador; em Tolstói, é narrada do ponto de vista do participante”. Segundo Lukács, esse contraste entre o participar e observar não é casual, mas “deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não no mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte do conteúdo” (LUKÁCS, 1968, p. 47). Trata-se de

uma posição socialmente necessária que, na descrição, nivela os personagens a objetos (LUKÁCS, 2010c, p.154).

Segundo Lukács (1968, p. 67), a descrição “rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas, nivelando-as, enquanto a narração distingue e ordena. A descrição nivela todas as coisas”. Ela coloca as personagens em posição de espectadores, alçando-os à categoria de tipos médios, representações simbólicas que têm a função de imprimir a um “episódio que é em si insignificante a marca de um grande significado social” Assim, importa considerar que a oposição lukacsiana entre narrar e descrever na obra de arte, aqui representada pela narração da obra tolstoiana e a descrição de Zola decorre das “relações dos personagens com as coisas e com os acontecimentos nos quais se realiza o seu destino”, não podendo ser reduzido a uma mera oposição de métodos, mas sim a diferentes concepções literárias: uma que percebe os fatos da vida concreta como um evento mutável (realismo) e outra que iguala os personagens a objetos, tornando-se meros expectadores (naturalismo). A principal diferença entre tipo e média é o que separa o realismo do naturalismo. Na seção seguinte, trabalharemos o gênero romance e suas relações filosofias com a epopeia.

3.3 O romance como epopeia do mundo burguês segundo György Lukács

[...] Em tudo, via apenas a morte ou o avanço rumo à morte. Mas o projeto que empreendera o interessava ainda mais. Era preciso, de algum modo, viver sua vida, enquanto a morte não vinha. Para ele, a escuridão recobria tudo; mas, graças precisamente a essa escuridão [...] sentia que o único fio condutor através das trevas era o seu projeto e ele se agarrava e se aferrava a isso com suas últimas forças (TOLSTÓI, 2013, p. 349).

György Lukács dedicou-se, ao longo de sua trajetória, a diversas questões artísticas e, em particular, à crítica literária²²³. Obras como *História do desenvolvimento do drama moderno* (1906/1907) e *A alma e as formas* (1910/1911) são exemplos de seu interesse pelas questões estéticas. Sua abordagem estética do gênero romance, percebido por ele como a mais adequada forma literária de reflexão sobre a condição humana, ultrapassa os limites formais e semânticos. Suas

²²³A íntima poesia da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens. Sem essa íntima poesia não pode haver epopeia autêntica, não pode ser elaborada nenhuma composição épica apta a despertar interesses humanos, a fortalecê-los e avivá-los (LUKÁCS, 1968, p. 65).

reflexões sobre o tema se encontram em *A teoria do romance* (1916), *O romance como epopeia burguesa* (1935) e *O romance histórico* (1936/1937). Com base nesses trabalhos, trataremos do romance e de suas relações histórico-filosóficas com a epopeia. Além dos estudos lukacsianos (2009, 2010c, 2011b e 2011c), valemo-nos também dos trabalhos de Marx e Engels (2012), Frederico (2013, 2016), Konder (2005), e Moisés (2006).

Cumpramos destacar que, para o presente estudo, não é nosso objetivo dissertar sobre a teoria geral do romance. Isso, evidentemente, demandaria um diálogo mais intenso com as reflexões do russo Mikhail Bakhtin²²⁴. Nesse sentido, restringimo-nos a destacar que, para este o romance existe desde a antiguidade, enquanto para Lukács o nascedouro desse gênero está intimamente ligado à ascensão da burguesia (KONDER, 2005). Partiremos, portanto, da perspectiva lukacsiana de que o gênero romance é, para o mundo moderno, o mesmo que a epopeia foi para o mundo antigo, objetivando, na presente seção, esboçar as concepções filosóficas do autor em seus períodos de juventude e de maturidade.

Convém registrar, também, que as obras de Lukács às quais nos referimos são influenciadas por diferentes perspectivas filosóficas. Em *A teoria do romance*, o pensamento de Lukács se encontra em um momento de transição. Cada vez mais, o autor deixa de ser influenciado por Kant para ser influenciado por Hegel. Algo parecido ocorre em *O romance como epopeia burguesa*. Neste caso, seu texto se apoia cada vez mais em Marx do que em Hegel. Por fim, *O romance histórico* revela uma consolidação da influência marxista e um resgate do conceito de romance do século XIX, cuja principal referência é Walter Scott²²⁵, conforme veremos adiante.

²²⁴Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) foi um pesquisador, pensador, filósofo e teórico de grande importância para a história e evolução da linguagem humana, e suas pesquisas norteiam até hoje estudos e teorias pelo mundo. A pluralidade de Bakhtin se manifesta nos estudos sobre história, filosofia, antropologia, psicologia, sociolinguística, análise do discurso e semiótica. Porém, sua maior contribuição, sem dúvida, foi o legado dos estudos da linguagem – considerada por muitos uma visão “translinguística”, já que para Bakhtin a língua não se encaixava em um sistema isolado. Para ele, toda e qualquer análise linguística deveria tratar também de outros fatores, como a relação do emissor com o receptor, o contexto social, histórico, cultural, ideológico e de fala, por exemplo. Segundo ele, se não fosse dessa forma, não haveria compreensão. Além disso, ele foi o líder intelectual de um grupo que ficou conhecido como “Círculo de Bakhtin”, considerado revolucionário e fonte de inspiração para inúmeros pesquisadores da área. Suas principais obras são: *Freudismo* (2004); *Marxismo e Filosofia da Linguagem* (2009); *Questões de literatura e de estética* (2010); *Estética da criação verbal* (2010); *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010); *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (2010) e *Para uma filosofia do ato ético* (2012). Disponível em: <<https://www.editoracontexto.com.br/blog/quem-foi-mikhail-bakhtin/>>. Acesso em: 05/02/2019.

²²⁵Walter Scott (1771-1832) foi um poeta, romancista e editor escocês fortemente influenciado pelo romantismo alemão, especialmente o de Bürger (1747-1794) e Goethe. Seus romances mais

A palavra romance, em suas origens²²⁶, designava a linguagem dos letrados e contrapunha-se à linguagem dos eruditos e às composições literárias de caráter popular, folclórico, referindo-se a um público composto principalmente por peregrinos e mulheres. Nesse contexto, caracterizava-se como narrativas em prosas ou versos, de caráter imaginativo e fantasioso. As prosas eram compostas por romances de cavalaria e os versos pelas façanhas dos cavaleiros ou pelos “temas amorosos, épicos, moralistas, satíricos, etc.” (MOISÉS, 2006, p. 157).

De fato, os romances medievais não eram romances na forma literária que conhecemos hoje. Eram muito mais poemas da oralidade que impressionavam a um público iletrado pelos efeitos sonoros. Somente no século XVII, na literatura espanhola, o termo romance passou a significar narrativas escritas de aventuras imaginárias e fantásticas e, desde então, assumiu o significado moderno, como acolhido na língua portuguesa, isto é, uma palavra polissêmica, significando no idioma vernáculo, histórias de imaginação e fantasia (MOISÉS, 2006).

Na perspectiva materialista-histórica de Lukács (2011b), o romance nasceu da luta ideológica da burguesia contra o feudalismo, no contexto do início do capitalismo, consolidando-se nos meados do século XVIII. Com o desgaste das estruturas socioculturais do período feudal e a destruição de seu modo de produção, a aceitação dos preceitos clássicos da arte colaboraram para o surgimento de um sentimento individualista que, mais tarde, cederia lugar para uma literatura feita pelo povo e para o povo (MOISÉS, 2006).

Evidentemente, não estamos afirmando que o romance nasceu em um vazio histórico. Sabe-se que a herança da arte narrativa medieval se fez presente na totalidade dos primeiros romances, embora esses se opusessem à concepção medieval do mundo manifestada naqueles. O que queremos frisar é que a epopeia foi a forma literária peculiar às sociedades antigas e medievais e considerada, até então, como a mais elevada expressão artística. Aliás, na Introdução da

conhecidos a partir de 1814 são: *Waverley* (1814), *Guy Mannering* (1815), *The Antiquary* (1816), *Old Mortality* (1816), *Rob Rob* (1817), *The Heart of Midlothian* (1816), *The Bride of Lammermoor* e *The Legend of Montrose* (1819). A partir de 1819, tensionado por uma grave situação econômica, ele intensificou o ritmo de escrita e produziu, dentre outros: *Ivanhoe* (1820), *The Monastery* e *The Abbot* (1820), *Kenilworth* (1821), *Quentin Durward* (1823), *St. Ronan's Well* (1823) e *The Talisman* (1825). Da última fase da carreira de Scott, merecem destaque *Woodstock* (1826), *The Fair Maid of Perth* (1828), *Castle Dangerous* e *Count Robert of Paris* (1832). Disponível em: <<https://www.portaldaliteratura.com/autores.php?autor=3273>>. Acesso em: 10 de março de 2017.

²²⁶Tudo indica que a palavra romance se originou de *romans*, advindo da forma latina *romanicus* ou de *romanice* (MOISÉS, 2006).

Contribuição à Crítica da Economia Política, de 1857, Marx já discutira a ruína da epopeia, ao questionar se a concepção da natureza e das relações sociais que se acham no fundo da imaginação grega seriam:

[...] por acaso compatível com as máquinas automáticas, as estradas de ferro, as locomotivas e o telégrafo elétrico? Que representa Vulcano ao lado de Roberts & Cia., Júpiter dos para-raios e Hermes do crédito mobiliário? Toda a mitologia submete, domina e modela as forças da natureza na imaginação e para a imaginação e desaparece, portanto, quando se chega a dominá-las realmente (MARX, 2008, p. 272-273).

Na concepção de Lukács, os enredos aventureiros do romance foram retomados em forma satírico-popular, acolheram da narrativa medieval a liberdade e a heterogeneidade da composição de conjunto. As aventuras singulares da narrativa medieval eram ligadas entre si apenas pela personalidade do protagonista principal, conferindo a essas aventuras uma relativa autonomia. Com o passar do tempo, esses elementos foram reelaborados tanto do ponto de vista do conteúdo quanto da forma e passaram a incorporar, com mais intensidade, os elementos plebeus. Dessa forma, nasceu o romance moderno como forma mais objetiva, descritiva e narrativa.

Certo é que, no pensamento de Lukács, o romance moderno é a forma literária compatível com as necessidades da nova classe em ascendência, a burguesa, e representa, dentro da então sociedade engendrada pela divisão capitalista do trabalho, o papel antes destinado à epopeia. Seu objetivo é se constituir no espelho do povo, representando as ambições, desejos e veleidades dessa classe que se encontrava em franca ascensão (MOISÉS, 2006). A burguesia exerceu um papel fundamental na sedimentação desse gênero, que ganhando força com a Revolução Francesa²²⁷, assumiu um enredo inovador, particularizando as personagens de uma forma mais complexa e mais detalhada.

Nesse contexto, a burguesia passou a dominar e a ditar as regras sociais e a literatura, enquanto produto dessa classe emergente, converteu-se em uma mercadoria rentável e, conforme a acepção hegeliana, foi se transformando na epopeia da burguesia. Não é à toa que os primeiros autores genuinamente

²²⁷(1789 -1799). “Situado no quadro das revoluções burguesas que caracterizaram o Ocidente, nela surgiram os conceitos de esquerda e direita, a primeira Assembleia Nacional Constituinte e a prática do terror e da guerra revolucionária. Apesar de ter levado à burguesia ao poder político, a revolução não foi somente burguesa, contando também com a participação de camponeses e da massa de pobres urbanos (*sans-culottes*), que em Paris somavam cerca de 600 mil. A queda da Bastilha (14/7/1789) constitui-se no primeiro passo desse importante movimento, que se estendeu durante dez anos, num processo revolucionário consolidado apenas em 1799 com a liderança político-militar de Napoleão Bonaparte. A França deixou de ser absolutista e feudal. Estavam abertas as portas para o desenvolvimento do capitalismo” (KONDER, 2003, p. 10).

românticos tenham sido Cervantes²²⁸ e Rabelais²²⁹. Considerado como o primeiro romance moderno, grande parte das narrativas do livro de Cervantes foram inspiradas nas façanhas cavaleirescas do próprio Miguel de Cervantes (BLOOM, 1995). Não tão expressiva quanto a obra de Cervantes, a obra do francês François Rabelais, um sacerdote e um erudito apaixonado pelo saber, é um importante marco do romance moderno, sendo apreciada pelos grandes escritores da literatura mundial e considerada como uma das mais originais expressões da crença no homem e nas suas capacidades (BAKHTIN, 1987). Conforme destaca Lukács:

Tanto a aristocracia de Cervantes quanto o burguês de Rabelais se rebelam, por um lado, contra a degradação do homem na moribunda sociedade feudal, e por outro, contra a sua degradação na nascente sociedade burguesa, embora cada um deles veja a seu modo o caminho para superar esta dupla degradação (2011b, p. 213).

Com relação às reflexões lukacsianas, as primeiras abordagens do gênero romance ocorreram no clássico estudo *A teoria do romance*²³⁰, no qual Lukács(2009) afirma que o gênero em tela surgiu da falência dos mitos, como expressão de um “mundo abandonado pelos deuses”. Escrito durante a Primeira Guerra Mundial, esse texto foi publicado pela primeira vez no ano de 1916, na Revista de estética e de história geral da arte e, em 1920, em forma de livro. A base teórica dessa obra é basicamente idealista.

²²⁸ Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) foi romancista, dramaturgo e poeta e é uma das figuras mais importantes da literatura espanhola. Sua obra-prima *O engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha* é um clássico da literatura ocidental e, desde seu surgimento, em 1605, influenciou diversos escritores, como os românticos alemães Schelling, Sterne, Goethe, Stendhal, Flaubert, Melville, dentre outros (BLOMM, 1995).

²²⁹ (1454-1553). Os detalhes biográficos sobre o francês François Rabelais são escassos. Sabemos, porém, que tendo crescido em meio à tumultuada Reforma, opôs-se à intolerância de católicos e de protestantes (BAKHTIN, 1987).

²³⁰ É possível que esse seja o ensaio estético mais conhecido de Lukács. Muitos estudiosos elegeram os primeiros trabalhos estéticos lukacsianos, a despeito das advertências do autor, como referências inquestionáveis, ignorando suas reflexões a partir dos anos trinta. *A teoria do romance*, por exemplo, ocupa uma posição privilegiada nos estudos sobre o romance, sendo considerada um clássico para autores como Walter Benjamin e Theodor Adorno. Aquele, para desenvolver seu ensaio sobre o *Narrador*, recorreu às ponderações lukacsianas. Adorno, por sua vez, lançou mão desse ensaio como referência em *A posição do narrador no romance contemporâneo*. As obras pré-marxistas de Lukács também influenciaram o pesquisador francês Lucien Goldmann que, por meio da sociologia da literatura, tentou sistematizar a forma como ocorre a transposição da realidade histórica para o universo artístico. Goldmann desempenhou um papel de destaque na difusão do marxismo, embora não tenha valorizado a produção lukacsiana posterior à *História e consciência de classe*, obra usada para fundamentar suas investigações sociológicas. Sobre esse arcabouço teórico, incorporou criticamente teses estruturalistas que, a partir dos anos cinquenta, opunham-se à filosofia existencialista. “Com esses referenciais, desenvolveu o “estruturalismo-genético”, o método que lhe parecia apropriado para focar a literatura. Procurava, com ele, distanciar-se tanto das visões existencialistas (que privilegiavam o sujeito individual no estudo da criação literária), como do estruturalismo (que ontologizava a linguagem e desconhecia a historicidade e o caráter *significativo* das estruturas: estas são resultantes da ação consciente dos homens, ação governada por valores)” (FREDERICO, 2013, p. 59, grifos do autor).

Trata-se de um texto que foi pensado como uma apresentação histórico-filosófica do trabalho de Dostoiévski e que está organizado em duas partes. Na primeira parte, o filósofo discute a questão da perda da totalidade, elemento fundamental na distinção entre o mundo moderno e o mundo antigo; e, na segunda, relata os modos de representação da busca do herói romanesco pela totalidade, compreendendo o protagonista do romance como sendo superior ao seu destino ou sendo inferior à sua humanidade.

Nessa obra, Lukács historiciza as categorias estéticas, partindo de uma comparação entre o mundo grego, o berço da epopeia, e o mundo contemporâneo, berço do romance. Aquele apresentado como uma totalidade segura e sensível, isto é, um mundo adequado. Este é apresentado de uma forma triste, artificial e fragmentada. Evocando de forma nostálgica uma época feliz, Lukács enaltece a estrutura do mundo grego, onde ainda não havia uma divisão entre essência e exterioridade. Em suas palavras:

[...] os tempos para o quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e, no entanto, familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e, no entanto, é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela[...] (LUKÁCS, 2009. p. 25).

Segundo o autor, a sociedade e o indivíduo daquele período são vistos em uma relação orgânica, a vida individual não existia separada da vida em sociedade. Esse foi o contexto material que possibilitou a construção de um gênero como a epopeia, repleta de mitos, de grandes dramas e de personagens que encarnavam os valores da comunidade. Cada personagem desse gênero, como por exemplo Aquiles e Ulisses, não representavam apenas a si mesmos, mas os ideais de toda uma coletividade, uma vez que:

[...] cada personagem que aparece está à mesma distância da essência, do suporte universal, e portanto, em suas raízes mais profundas, todos são aparentados uns aos outros; todos compreendem-se mutuamente, pois todos falam a mesma língua, todos guardam uma confiança mútua, ainda que como inimigos mortais, pois todos convergem do mesmo modo ao mesmo centro e se movem no mesmo plano de uma existência que é essencialmente a mesma (LUKÁCS, 2009, p. 42).

Nesse momento, ocorreu, porém, uma cisão que deu origem a uma nova forma épica, cujas bases histórico-filosóficas explicativas das objetivações da epopeia e do romance refletem os resultados históricos das formas sociais de produção e de consumo compatíveis com o tipo de sociedade que gerou cada um desses gêneros literários. A passagem da transcendência divina para um mundo secular marcado pelo surgimento de um novo indivíduo, singularizado, problemático e isolado em sua própria natureza são as marcas históricas da transição entre epopeia e romance. Vejamos como o autor discorre sobre isso:

[...] objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade (LUKÁCS, 2009, p. 59).

Conforme se nota, o romance é a expressão de uma sociedade fragmentada, sendo percebido como um gênero de reflexão sobre a condição social do homem, típico da sociedade burguesa, a forma estética típica da contemporaneidade. Esse é o cerne da questão e está em sintonia com a compreensão de Lukács segundo a qual é infrutífero tentar caracterizar os gêneros literários com base em outros elementos, sendo “superficial e algo meramente artístico buscar as características únicas e decisivas da definição dos gêneros no verso e na prosa” (LUKÁCS, 2009, p. 55).

A despeito da importância de *A teoria do romance*, na maturidade, Lukács estabeleceu certa distância entre esse texto e suas posteriores reflexões. Em 1967, ao publicar um prefácio para essa obra, contextualizou historicamente a produção da mesma e discutiu os problemas metodológicos que envolveram a concepção de romance nela empregada. Como que a realizar uma autocrítica, reconheceu que ela foi marcada por um caráter abstrato e idealista decorrente do processo de transição de seu pensamento de Kant para Hegel. Justamente por isso, Tertulian (2008, p.107) pondera que essa obra deve ser lida numa dupla perspectiva:

O espetáculo das formas deve ser visto como a expressão de um drama do espírito, no sentido hegeliano do termo; quanto à dialética interna da forma romanesca, tal como a definiu Lukács, é preciso enxergá-la também como a expressão da tensão interior da pessoas do autor no momento em que escrevia seu livro.

Aliás, como destacou o próprio Lukács, *A teoria do romance* deve ser interpretada levando-se em consideração que foi marcada por suas impressões

juvenis em relação aos trabalhos de Dilthey, Simmel e Max Weber. Em síntese, a obra seria um produto típico das ciências do espírito que, embora refutadas pelo autor, ele compreendia *A teoria do romance* como uma tentativa fracassada, mas que em muito se aproximou de uma correta compreensão.

Uma coisa é clara: esse repúdio da guerra e, com ele, da sociedade burguesa da época era puramente utópico; nem sequer no plano da intelecção mais abstrata havia na época algo que mediasse minha postura subjetiva com a realidade objetiva. Metodologicamente, porém, a consequência mais importante foi que, a princípio, não senti necessidade alguma de submeter a minha visão de mundo, o método de meu trabalho científico etc. à avaliação crítica (LUKÁCS, 2009, p. 8).

De todo modo, cumpre esclarecer que nos anos de 1930, duríssimos para Lukács, o autor produziu textos significativos sobre o tema em discussão. Entre 1931-1933, usando o pseudônimo de Keller, publicou na revista *Die Linkskurve* textos que fomentavam o debate sobre a questão do realismo literário e da literatura proletária. Nesse contexto, produziu o segundo texto de interesse da presente seção, inicialmente como um verbete para o termo romance. Inserido nos chamados *Escritos de Moscou*, trata-se do volume IX da Enciclopédia Literária, isto é, o ensaio *O romance como epopeia burguesa*, publicado em 1935.

Nesse segundo texto, Lukács define de forma mais precisa o romance, seu surgimento, suas características e o seu desenvolvimento histórico, além de examinar a posição e a função desse gênero no seio da sociedade burguesa. Uma análise acurada desse texto permite afirmar que ele parte de uma apreensão crítica dos limites idealistas hegelianos, de onde colhe a ideia que “[...] constrói sua teoria do romance precisamente com base na contraposição entre o caráter poético do mundo antigo e o caráter prosaico da civilização moderna, ou seja, da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 2011b, p. 196). A partir disso, Lukács tentou construir uma definição própria do romance contemplando as reflexões filosóficas de Marx e Engels, conforme podemos observar em sua introdução:

A lei universal da desigualdade do desenvolvimento espiritual em relação ao progresso material, estabelecida por Marx, manifesta-se claramente também no destino da teoria do romance. Com base em nossa definição geral do romance, seria possível supor que a teoria desta nova e específica forma literária foi elaborada de forma completa na estética burguesa. Mas não foi isso que aconteceu: os primeiros teóricos burgueses ocuparam-se quase exclusivamente dos gêneros literários cujos princípios estéticos podiam ser recolhidos da antiga literatura, como o drama, a epopeia, a sátira etc. O romance se desenvolve quase inteiramente independente da teoria geral da literatura, que não o toma em consideração e não influi sobre ele (LUKÁCS, 2011b, p. 193).

No contexto dessas reflexões, Lukács percebeu o surgimento de uma literatura sobre o romance. Esta, contudo, não tinha caráter teórico-sistemático e apresentava uma natureza jornalística sobre o gênero. Justamente por isso, o *novo realismo* – chamado por ele de *naturalismo*²³¹ –, que emergiu dessa literatura, não servia para fundamentar a autonomia do romance como gênero literário particular. Nas palavras do autor, nas teorias realistas:

[...] o romance foi separado das grandes tradições e conquistas da época revolucionária clássica e a forma do romance se dissolveu sob o efeito da decadência geral da ideologia burguesa. Por mais interessante que sejam essas teorias do romance para o conhecimento das aspirações artísticas da burguesia [...] elas não podem nem fundamentar a autonomia do romance como gênero literário particular no seio de outras formas de narração épica, nem especificar as características específicas deste gênero, os princípios que o diferenciam da literatura que tem como objetivo o puro divertimento (LUKÁCS, 2011b, p.195).

Em face disso, no ensaio em discussão, Lukács constrói sua definição própria do gênero, discorrendo a respeito de sua função no seio da sociedade burguesa e construindo uma periodização do gênero, que vai de Cervantes a Gorki²³². Pontuando importantes considerações sobre uma possível teoria do romance, ele argumenta que as tentativas de um estudo sobre esse gênero foram realizadas, por autores românticos²³³, com pouca ou quase nenhuma sistematização, o que teria favorecido ao desenvolvimento independente do gênero que não correspondia aos antigos modelos literários.

Diante disso, para formular sua teoria estética sobre o romance Lukács busca raízes na filosofia clássica alemã e em figuras como Walter Scott, Goethe e

²³¹ Isso porque o assim chamado novo realismo estava ligado à fundamentação teórica do naturalismo (LUKÁCS, 2011b).

²³² Por ocasião da morte de Gorki, em 1936, Lukács escreveu um ensaio fúnebre, traçando um paralelo entre Goethe e Gorki. Nesse ensaio, o filósofo húngaro alça Gorki a honrosa condição de “continuador” do poeta alemão, reivindicando, em tempos de ascensão fascista, “a herança histórico-universal da civilização para o homem socialista”. Por seu turno, Gorki, confessou não se reconhecer na figura de um mestre, mas de um libertador, enquanto indivíduo que, “pelos combates da vida, abre caminhos históricos para a consciência de uma nação e deixa um exemplo imperecível de honradez e força poética. [...] Ao fazer a apologia de Gorki, o que Lukács mais ressalta é justamente sua profunda e espontânea ligação com a vida cotidiana, mostrando que a cultura do grande escritor engendra-se a partir e em função dela” (PATRIOTA, 2010, p. 94). “As lutas literárias de nossos dias são momentos dos combates travados contra os resíduos do capitalismo infiltrados no ser e na consciência do homem. Máximo Gorki foi o grande pioneiro deste movimento: ele superou na prática a era capitalista. Vivemos em meio a uma revolução em curso e a atualidade da herança de Gorki consiste no fato de ele nos ter mostrado o caminho para a superação destes resíduos. Em razão disso, ele se converteu, no sentido de Goethe, em nosso libertador” (LUKÁCS apud PATRIOTA, 2010d, p.103).

²³³ Esses autores, segundo Lukács, preocupavam-se apenas com gêneros literários como a epopeia ou o drama, típicos da poética antiga.

Balzac. Como já ficou registrado anteriormente, foi com base em Hegel que Lukács passou a considerar o aspecto sistemático e o histórico do romance, especialmente, no que diz respeito à compreensão de Hegel de que o elemento diferenciador entre epopeia e romance se encontra “na educação do homem para a vida na sociedade burguesa” (LUKÁCS, 2011b, p. 199).

Assim, embora Lukács aponte uma série de limitações na compreensão idealista da contradição da sociedade burguesa – especialmente, no que tange à ideia de que nela o progresso técnico material é alcançado ao preço de um rebaixamento de muitos aspectos decisivos da atividade espiritual e social, dentre eles a arte e a poesia –, reconhece que a estética clássica alemã conseguiu realizar uma série de importantes descobertas, que constituem a razão de sua permanente grandeza (LUKÁCS, 2011b, p. 199). Em sua opinião, coube a ela estabelecer a posição do romance na sociedade burguesa ao longo da segunda metade do século XIX:

Foi nesta época que o romance confirmou definitivamente sua predominância como forma de expressão típica da consciência burguesa na literatura. As tentativas de fazer renascer a epopeia antiga com base na civilização moderna [...] desapareceram nesse período. Além disso, nos maiores países europeus, há já algum tempo havia se encerrado o ponto culminante do desenvolvimento do drama (LUKÁCS, 2011b, p. 194).

Isso elucida bastante a perspectiva materialista-histórica de Lukács sobre o romance, marcada pela referência à evolução burguesa moderna. A referência aos fatores históricos e estruturais é o que permite ao autor afirmar que o romance postula os mesmos objetivos da epopeia antiga. Em sua compreensão é o contexto histórico-filosófico do romance que não o permite realizar as finalidades épicas, fazendo-o uma forma diferente da epopeia. Em suas palavras:

[...] a contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que este gênero literário, como epopeia da época burguesa, é a epopeia de uma sociedade que destrói a possibilidade da criação épica. Mas esse fato – que como veremos, constitui a causa principal dos defeitos artísticos do romance quando comparado à epopeia – proporciona-lhe, ao mesmo tempo também uma série de vantagens. O romance abre caminho para um novo florescimento da épica, de cuja dissolução nasce, gerando com isso possibilidades artísticas novas que a poesia homérica ignorava (LUKÁCS, 2011b, p. 202).

Assim, embora fazendo uso de instrumentos e referenciais teóricos diversos daqueles utilizados em *A teoria do romance*, Lukács persiste asseverando que o romance, no mundo burguês, equivale à epopeia do mundo antigo. Segundo ele, o romance emerge ligado direta e organicamente à arte narrativa medieval: “a

forma do romance surge da dissolução da narrativa medieval, como produto de sua transformação plebeia e burguesa” (LUKÁCS, 2011b, p.194). A par disso, construirá uma argumentação sólida sobre esse gênero, lançando os fundamentos de sua teoria do romance:

As bases para a construção de uma autêntica teoria científica do romance foram colocadas, pela primeira vez, na doutrina de Marx e Engels sobre a arte. Marx deu uma explicação materialista do desenvolvimento da arte com relação ao progresso material, bem como da hostilidade do modo capitalista de produção à arte e à poesia: esta explicação contém a chave para compreender a desigualdade do desenvolvimento de formas e gêneros literários específicos (LUKÁCS, 2011b, p.201).

De posse desse novo arsenal teórico, Lukács enfrentou a polêmica questão relacionada à literatura de entretenimento, assegurando que essa literatura “meramente agradável” restringiu-se apenas em refletir o mundo tal como ele se reflete na consciência burguesa sem jamais enfrentar os grandes problemas sociais. Em sua opinião, a oposição entre essa literatura meramente agradável e o grande romance só será percebida no período da decadência burguesa. Criticando os escritores que apenas observam os fatos sociais, sem neles intervir, Lukács (2011b, p. 228) defende que o romance sério tem que se posicionar contra a corrente dominante, afastando-se:

Cada vez mais da ampla massa de leitores de sua própria classe. Esta posição oposicionista, quando não leva a uma adesão à causa do proletariado, cria em torno do escritor burguês uma atmosfera de isolamento social e artístico cada vez mais profundo. Ao contrário dos escritores do período anterior, eles não podem mais viver a vida da sociedade, a vida de sua própria classe, nem participar de suas lutas: transformam-se em observadores de uma realidade social que lhes é, em maior ou menor medida, estranha e hostil.

A partir das importantes obras de sua juventude às quais nos referimos até aqui, de suas autocríticas a tais obras e da retomada de alguns pontos de vistas nelas consagrados, Lukács produz, com um viés mais histórico, *O romance histórico* (1936-1937)²³⁴, em um período deveras conturbado. A passagem dos anos 1936 e 1937 foi um momento histórico marcado por duras críticas ao expressionismo

²³⁴Originalmente, esse estudo foi publicado em russo (1936-1937). Em 1954, foi publicado em alemão e 2011 foi publicado no Brasil pela Boitempo. Juntamente com o trabalho sobre *O jovem Hegel*, esse texto pode ser considerado um dos mais importantes trabalhos lukacsianos escritos no período do exílio moscovita. Conforme expusemos anteriormente, Lukács, fugindo do nazismo, esteve exilado em Moscou, durante os anos de 1933-1945. Esse momento histórico foi marcado, principalmente, pela luta contra o nazismo e contra a Guerra Civil Espanhola. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2013/06/05/gyorgy-lukacs-na-boitempo-editorial/>>. Acesso em: 07/01/2019.

alemão²³⁵ e pelo debate entre a relação da esquerda revolucionária com a herança cultural do realismo crítico burguês, pertencente ao século XIX²³⁶. Essa obra, por isso, precisa ser interpretada à luz desse contexto histórico. Nesse sentido, conforme esclarece Tertulian:

O romance histórico é, antes de tudo, teórico. Inaugurava um novo tipo de leitura e de interpretação das obras literárias, de um modo sistemático. A inflexibilidade doutrinária dessa obra de pioneiro e os erros, ou limites, de perspectiva histórica são, sem dúvida, passíveis de crítica ou de retificação. A estrutura fundamental da obra permanece, no entanto, válida: os pontos de vista da estética marxista do autor eram, pela primeira vez, experimentados, por meio de cortes, em algumas das grandes literaturas europeias. A Estética, tendo mais amplitude e trazendo novos esclarecimentos, faz que os novos desenvolvimentos da literatura contribuam igualmente para o suporte teórico do pensamento de Lukács. O romance histórico tem o mérito de, com ele, ter sido escrita uma nova página da história e da crítica literária das últimas décadas (2008, p.186-187).

Nela, partindo de Hegel, Lukács objetivava elaborar uma análise histórico-sistemática do romance histórico, destacando as inflexões significativas desse gênero no complicado processo histórico, sem omitir a totalidade do real. Desse período, é importante destacar os primeiros estudos sobre o realismo, concomitante ao surgimento de uma linha oficial da arte soviética, mais tarde conhecida como realismo socialista²³⁷. Destaque-se também, a batalha lukacsiana contra a arte de vanguarda e arte proletária.

Na área cultural, o realismo socialista converteu-se em um tipo de arte oficial que referendava a linha ideológica do Partido Comunista, através do ideário propagandista. Do ponto de vista da literatura, em decorrência da pobreza objetiva que caracterizava esse tipo de romance, foram criados tipos que representavam jovens saudáveis e felizes, desenvolvendo atividades populares, louvando a nova sociedade, não contemplando as contradições do homem comum, típico representante do povo. Sem dúvida, essa é a marca que distingue o romance crítico do romance didático ou panfletário.

²³⁵Conforme expusemos anteriormente, a polêmica sobre o expressionismo além de ser um rico capítulo sobre estética marxista do século XX, polariza a questão da obra de arte orgânica (ou realista) e não orgânica (vanguardista).

²³⁶As questões que envolvem o vínculo histórico e político entre a obra de Lukács dos anos de 1930 e as produções do realismo socialista são bastante polêmicas. Acreditamos que, nesse espaço, não dispomos de condições para travar esse vigoroso debate.

²³⁷Tratamos dessa questão anteriormente. Vale, porém, lembrar que esse estilo artístico foi definido nos termos estreitos de Gorki e teve como mentor intelectual o principal articulador de Stalin, Andrej Zdanov.

Distante da aptidão crítica cultivada pela tradição realista do século XIX, o romance propagandista e panfletário sob a égide do realismo socialista, irrompeu uma corrente que rejeitava o caráter social da arte, canonizando uma literatura de partido que refletia a estreiteza das ideias. Contrapondo-se a essa posição, Lukács alça a literatura realista como a mais alta herança cultural da humanidade, do humanismo, compreendendo que o conflito central da estética romanesca assentasse no problema da degradação do homem na sociedade capitalista (LUKÁCS, 2011c).

É nessas circunstâncias que Lukács se põe em defesa do romance histórico, indicando que o nascedouro desse tipo de romance está situado no início do século XIX, com Walter Scott. Este, na acepção lukacsiana, personifica o realismo por excelência e é o verdadeiro pai do romance histórico, uma vez que seus textos utilizam o método da reconstrução de dados e fatos reais do passado. Os escritos de Scott foram produzidos tendo como pano de fundo um contexto de lutas religiosas e dinásticas que marcaram a história da Escócia, nos séculos XVII e XVIII. Em Scott, na opinião de Lukács: “o elemento especificamente histórico de seu tempo” alcança posição privilegiada, sendo a característica principal do romance histórico especificar o tempo da ação:

Walter Scott integra a fileira dos honestos *tories* da Inglaterra de então, que não poupam críticas ao desenvolvimento do capitalismo e não somente veem claramente, como demonstram profunda compaixão pela infinita miséria do povo que a derrocada da velha Inglaterra trouxe consigo, mas, justamente por seu conservadorismo, não chegam a ser uma oposição feroz aos traços do novo desenvolvimento que eles rejeitam (LUKÁCS, 2011c, p. 49, grifos do autor).

Os heróis de Walter Scott não são as grandes figuras históricas, mas representam o homem mediano com suas lutas e paixões de um período em que a guerra, não mais restrita a um grupo, atinge os cidadãos, produzindo um alargamento de horizonte e a difusão do sentimento de nacionalidade entre as massas. Seus heróis são personagens que migram da História para a ficção. Com isso, ele situa o romance como um gênero no qual o leitor pode apreender as razões sociais e humanas que estruturam o inteiro processo de formação da realidade em suas íntimas e essenciais determinações. Vejamos como o próprio Lukács esclarece isso:

A genialidade histórica de Walter Scott, nunca mais atingida, evidencia pela forma como ele apresenta as qualidades individuais de suas personagens históricas centrais que estas realmente reúnem em si os lados mais marcantes, tanto positivos quanto negativos, de determinado movimento.

Em Scott, essa conexão sócio histórica entre líderes e liderados se diferencia de um modo extraordinariamente refinado (LUKÁCS, 2011c, p. 57).

Segundo Lukács (2011c), o fato de Walter Scott ter pertencido à literatura inglesa e de a Inglaterra não ter vivenciado um processo revolucionário ao estilo do francês, permitiu-lhe vencer as armadilhas do romantismo melancólico e narcisista, apropriando-se, dessa forma, das conquistas do romance inglês do século XVIII. Frederic Jameson (2007), por outro lado, situa Scott como o inventor do drama de costumes, divergindo de Lukács que o vê como o inventor do romance realista. Seja como for, Lukács compreende que tanto no romance histórico quanto no drama histórico, há uma confluência dos gêneros.

Em sua opinião, o gênero épico é classificado como a narrativa do "inteiramente passado" e o gênero dramático como a do "inteiramente presente". Assim, há no romance histórico o predomínio das características do drama que, através de seus pequenos e medianos personagens, refletem as mudanças históricas. O romance histórico, importa esclarecer, não é um gênero ou subgênero dentro do romance é, antes um elemento específico que põe em relevo a grandeza da história humana passada, caracterizando-se como um elo de relacionamento entre o passado histórico e o tempo presente. O que importa para Lukács, portanto, é o efeito que a história exerce sobre suas figuras humanas de Scott e a profundidade da caracterização espaço-temporal em seus escritos. Vejamos:

[...] significa o coincidir, o entrelaçar-se – condicionados por uma crise histórica – das crises que se abatem sobre o destino pessoal de uma série de homens. Justamente por isso, a forma de figuração da crise histórica nunca permanece abstrata, a fratura da nação em partidos beligerantes sempre se mostra nas mais íntimas relações humanas. Pais e filhos, amados e amadas, velhos amigos etc. são confrontados como inimigos, ou a necessidade dessa confrontação introduz o conflito em sua vida pessoal. Mas esse destino se abate sobre grupos de homens correlatos, ligados uns aos outros, e nunca é uma catástrofe única, mas uma cadeia de catástrofes, em que a solução de uma traz consigo um novo conflito. De modo que a compreensão profunda na vida humana força uma concentração dramática da composição épica (LUKÁCS, 2011c, p. 58-59).

Partindo disso, Lukács enaltece a superioridade da arte shakespeariana que, além de profunda, transmite os grandes e vivos problemas gerais de seu tempo, contrapondo-se à tragédia clássica, que era “[...] uma arte palaciana e, como tal, muito mais fortemente influenciada por correntes teóricas que não compreendiam mais os grandes problemas da vida do povo e, portanto, os acontecimentos que os esclarecem” (2011c, p. 199). O romance histórico encontra-

se, assim, assentado em dois pilares: na época e nos personagens. Na época, aparecem os períodos de crises e, conseqüentemente, de mudanças. As personagens dão vida às alterações históricas de cada período. Trata-se, então, de acordo Lukács (2011c, p. 60) de figurar de modo vivo:

[...] as motivações sociais e humanas a partir das quais os homens pensaram, sentiram e agiram de maneira precisa, retratando como isso ocorreu na realidade histórica. E é uma lei de figuração ficcional – lei que em um primeiro momento parece paradoxal, mas depois se mostra bastante óbvia – que, para evidenciar as motivações sociais e humanas da ação, os acontecimentos mais corriqueiros e superficiais, as mais miúdas relações, mesmo observadas superficialmente, são mais apropriadas que os grandes dramas monumentais da história mundial.

O romance histórico contemporâneo, nessa perspectiva, não pode ser confundido nem com o modelo scottiano nem com o flaubertiano. Aquele considerado como modelo para Lukács e este como antimodelo, pois é na investigação do passado que o romance histórico encontra suas conexões com a atualidade. Lukács (2011c, p. 238-239) aponta a obra *Salammbô*²³⁸ de Flaubert como um exemplo de decadência, típica do romance histórico europeu da segunda metade do século XIX. Flaubert, enquanto um importante e autêntico artista, rompe com as tradições do romance clássico, expondo seu ódio ao capitalismo presente, porém, ainda de acordo com o filósofo húngaro:

[...] seu ódio não tem nenhuma raiz nas grandes tradições populares e democráticas do passado ou do presente e, por isso, nenhuma perspectiva de futuro. Seu ódio não se eleva historicamente acima do que ele odeia. Portanto, quando as paixões reprimidas rompem seus grilhões nos romances históricos, o que aparece em primeiro plano é o lado excêntrico e individualista do homem capitalista, a desumanidade que a vida cotidiana tenta desmascarar hipoteticamente e parece subjugar.

Segundo Lukács, a construção do romance histórico passa tanto pelas mãos de Walter Scott como pelas de Honoré de Balzac, na medida em que ambos historicizam, no plano literário, os problemas sociais. Enquanto Scott narrou a história anterior ao seu tempo, Balzac expôs a história do momento presente, denunciando, através de sua pena, o poder avassalador da mercadoria, no contexto histórico pós-Revolução Francesa. Assim, o romance histórico é uma exigência do período pós-revolucionário, coincidindo não apenas com a Revolução Francesa, mas

²³⁸ O romance *Salammbô*, nome da filha do célebre conquistador cartaginês Amílcar Barca, foi publicado pela primeira vez em 1862. Flaubert situou seu romance na antiga Cartago, valendo-se dos fatos relativos às Guerras Púnicas e dos Mercenários. Para escrever a obra, o escritor francês se deslocou para o oriente, sendo fortemente influenciado pela cultura local. Essa obra indica uma transformação no gênero, uma vez que não se empenha em realizar as conexões entre passado e presente (LUKÁCS, 2011c).

com a queda de Napoleão e as grandes transformações que marcaram os povos europeus, entre os anos de 1789 e 1814, forjando naqueles homens uma concepção de sujeitos da história (LUKÁCS, 2011c).

Segundo o esteta húngaro, o romance histórico deve ser interpretado à luz do contexto no qual foi produzido sob pena de se violentar o real, bem como, é necessário considerar o conjunto ideológico subjacente. Na aceção lukacsiana, não há uma relação direta entre a ideologia política do autor, suas ideias e o valor estético da obra e, por isso, acredita haver um profunda contradição em quem pensasse dessa forma:

[...] parece resultar que todo escritor da sociedade dividida em classes deve possuir, para ser grande, uma concepção do mundo – uma concepção filosófica, sociológica e política – progressista. Parece resultar que [...] todo grande escritor deve ser política e socialmente de esquerda. No entanto, não poucos entre os grandes realistas da história da literatura - e exatamente os autores preferidos por Marx e Engels – demonstraram o contrário: nem Shakespeare, nem Goethe, nem Walter Scott ou Balzac tiveram uma posição política engada (LUKÁCS, 1968, p.39).

É importante compreendermos que a obra lukacsiana se põe contra as tendências desumanas, próprias da sociedade capitalista, que deturpam a arte. Assim, a defesa de escritores como Scott e Balzac, em contraponto a personalidades relevantes como Flaubert e Zola, traduz-se enquanto um grande esforço na tentativa de ressaltar a função crítico-social da literatura na formação da autoconsciência da humanidade. É por isso que ele compreende ser a obra de Balzac uma representação da sociedade contemporânea:

[...] o ponto culminante que o romance do presente atingiu com Balzac só pode ser entendido como continuação dessa etapa de desenvolvimento, como elevação a um patamar superior. No momento que, em consequência das lutas de classes de 1848, desaparece a consciência histórica que caracteriza a concepção balzaquiana do presente, inicia-se a derrocada do romance social realista (LUKÁCS, 2011c, p. 109).

O esforço lukacsiano culmina com o exame das obras de Balzac que, além de dar continuidade a uma concepção conscientemente histórica do presente, herdada de Walter Scott, desenvolve-a, “criando assim um tipo superior e até então inédito do romance realista” (LUKÁCS, 2011c, p. 106).

No capítulo seguinte, ressaltaremos as principais características da vida de Balzac e o valor literário e histórico de sua *comédia humana*, além de apresentarmos o papel da literatura na formação humana do ser social.

4 A FORMAÇÃO HUMANA E O CARÁTER POTENCIALMENTE EMANCIPADOR DA LITERATURA: UM ESTUDO DO REALISMO NAS OBRAS DE HONORÉ DE BALZAC

Nossa tarefa, neste capítulo, é expor uma incursão pela vida e obra de Honoré de Balzac, apresentando *A comédia humana* como um conjunto de textos que, dentro do processo de circulação social, forma uma trajetória coesa e indispensável para a compreensão da ascensão da burguesia e de sua transformação em classe dominante. Dissertaremos, ainda, sobre o importante papel exercido pela literatura no processo de formação do ser social.

4.1 Honoré de Balzac, sua obra e o mundo

Esse combate com o homens e as coisas, no qual incessantemente empreguei minhas forças e minhas energias, em que tanto gastei as molas do desejo, esgotou-me, por assim dizer, interiormente. Com as aparências da força e da saúde, sinto-me liquidado. Cada dia que passa leva um fragmento da minha vida íntima. A cada novo esforço, sinto que não o poderei repetir. Não tenho mais força e poder senão para a felicidade e, se esta não vier colocar sua cora de rosas sobre a minha fronte, o que eu sou não mais existirá, tornar-me-ei uma coisa destruída, nada mais desejarei do mundo, não quererei mais ser coisa alguma. Tu o sabes, o poder e a glória, essa imensa riqueza moral que eu busco, é secundária; é para mim o meio da felicidade, o pedestal do meu ídolo (BALZAC, 2012b, v.1, p. 299).

Marx e Engels, por diversas vezes, expressaram a admiração pelos escritos argutos e profundos de Honoré de Balzac²³⁹. Não são poucos os marxistas que, na esteira deles, manifestaram apreço pela monumental obra balzaquiana. Destes, destacaremos o esforço empreendido pelo húngaro György Lukács para a formulação da teoria do realismo, cujo principal modelo é Balzac.

Apesar do grande lapso de tempo que nos separa de Balzac, sua obra permanece viva, dinâmica e vinculada à realidade de seu período histórico, representando os anseios, os questionamentos, os medos e as profundas contradições da sociedade, presentes nas atitudes dos vários personagens balzaquianos.

²³⁹É importante esclarecer que a admiração de Marx e de alguns de seus adeptos por Balzac está para além de suas atitudes ou posicionamentos sociais e políticos que, conforme sabemos, não eram consoantes com os interesses do povo, nem com a revolução. “[...]. Balzac é defensor da aristocracia, mas não um autor aristocrata. Pelas circunstâncias, infância, educação, psicologia e gosto, Balzac está longe de ser aristocrata. [...]” (GRIB, 1952, p. LXVI, grifos do autor).

Balzac viveu o início do capitalismo na França, sendo contemporâneo das grandes e decisivas transformações sociais e econômicas que determinaram o desenvolvimento da sociedade burguesa. A partir desse cenário, o romancista soube, magistralmente, captar o espírito literário desse momento e, com aguçado senso histórico, dar vida aos seus personagens através da configuração de problemas ligados à lógica interna dessas mudanças, submetendo-os, sempre, às vicissitudes do processo histórico. Coube a ele, dessa forma, o retrato da arte, enquanto fenômeno social que reflete a sociedade e suas contradições.

Nesse sentido, tentaremos expor os traços mais reveladores da vida e da obra de Honoré de Balzac (1799-1850), com vistas a identificarmos os elementos que contribuirão com a reconstituição da história da classe trabalhadora, capturada pelos olhos da literatura. Nosso mergulho no universo balzaquiano teve como bússola as análises realizadas por Lukács (1968) e por outros estudiosos, tais como Rónai (1999, 2012), Bourget (1952) e Grib (1952), dentre outros.

O tempo histórico e a experiência singular da existência constituem-se elementos fundamentais para a devida compreensão de sua obra, pois como bem explica Rónai (1999, p.13-14):

A biografia esclarece diversos aspectos da criação artística, revela-lhe as fontes das ideias do artista, indica-lhe as inspirações, segue a cristalização de sua personalidade intelectual, assinala os impulsos que recebeu de sua época e os que a esta comunicou [...]. Quanto mais pormenores se conhecem da existência de um homem genial, tanto mais enigmática se torna a essência de sua personalidade artística. Poder-se-ão penetrar os segredos, mas não o seu mistério. O caso de Balzac confirma este aparente paradoxo. Inúmeras pesquisas de minúcias, a publicação sucessiva de uma infinidade de testemunhos e de documentos íntimos entregam-nos toda a sua vida particular.

No Brasil, a obra de Balzac ganhou notoriedade com o extraordinário trabalho do crítico e ensaísta húngaro Paulo Rónai²⁴⁰, através de notas, cursos e conferências. Assim:

²⁴⁰Nascido em Budapeste, na Hungria, Paulo Rónai (1907-1992), foi um ensaísta, tradutor, linguista e professor. Em 1929, terminou o doutorado e começou a publicar textos de crítica literária. Lançou, em 1939, uma coletânea de poetas brasileiros, traduzidos por ele mesmo. No mesmo ano, por ter ascendência judaica, foi enviado a um campo de trabalhos forçados. Em 1941, no entanto, por meio de contatos com intelectuais brasileiros, conseguiu refúgio no Rio de Janeiro. Logo no início de sua estada, conheceu Aurélio Buarque de Holanda (1910-1989) amizade que rendeu, mais tarde, a coletânea *Mar de Histórias: Antologia do Conto Mundial*, publicada em dez volumes. Em 1942, casou-se por procuração com sua noiva húngara, na tentativa de trazê-la ao Brasil; no entanto ela morreu, na Europa, assassinada pelos nazistas. Dez anos depois, trocou alianças com Nora Tausz, arquiteta

[...] conhecemo-lo hoje, pode-se afirmar com segurança, bem melhor do que os contemporâneos o conheciam, mas nem por isso compreendemos ainda o misterioso desabrochar [...] da anomalia psicológica que é o gênio. Hoje vemos Balzac à luz dos refletores da pesquisa como nas cenas sucessivas de um filme contínuo: criança de sentimentos recalçados, com uma viva e insatisfeita sede de amor, entre pais estrambóticos; adolescente desambientado num meio escolar de onde toda manifestação de fantasia está excluída; jovem derrotado logo nos primeiros encontros com o destino, marcado pelo resto da vida com o estigma da incapacidade; homem já feito, arrastando complexos de inferioridade e procurando compensar a consciência da inata vulgaridade por um esforço desesperado para atingir os cumes brilhantes da vida, a beleza, a nobreza, a fortuna; velho antes do tempo, esgotado por milhares de noites de trabalho feroz, abatendo-se no limiar da felicidade almejada (RÓNAI, 1999, p. 14).

Honoré de Balzac²⁴¹ nasceu em 16 de maio de 1799, na cidade francesa de Tours, no período do fim da Revolução Francesa. A existência de Balzac transcorre no exato período de meio século em que se desenvolvem os dois golpes de Estado:

[...] o de 1799, pelo qual Napoleão I liquidou a Revolução Francesa, e o de 1851, pelo qual Napoleão III extinguiu a Segunda República. Balzac ainda pode conhecer testemunhas não só da revolução, como também do Antigo Regime [...]. Criança, Honoré assistiu aos capítulos mais brilhantes da epopeia napoleônica; ouviu com entusiasmo os anúncios incessantes de novas vitórias, com consternação as notícias das primeiras derrotas. Testemunhou o exílio de Napoleão à Ilha de Elba, sua volta fulminante, o relâmpago efêmero de seu Segundo Reinado, seu desaparecimento na longínqua Santa Helena – e viveu bastante para assistir à sua grande vitória póstuma, a volta de suas cinzas, em 1840 [...] (RÓNAI, 1999, p. 16-17).

Filho de uma família burguesa, seus pais, Bernard François Balzac e de Laure Sallambier²⁴², mudaram-se com o mesmo para Paris em 1814, fato que,

italiana, com quem teve duas filhas. No Brasil, além de escrever textos para periódicos cariocas, lecionou latim e francês e se empenhou em trabalhos de tradução. Coordenou, a partir de 1945, a edição brasileira dos títulos da *Comédia Humana*, de Balzac, publicou a *Antologia do Conto Húngaro* (1957), e, mais tarde, traduziu o romance *Os Meninos da Rua Paulo* (1971), de Ferenc Molnar. Seu compromisso com a tradução levou-o a fundar, em 1974, a Associação Brasileira de Tradutores. Viveu a partir de 1977, com a esposa e as filhas, em Nova Friburgo. Em 1981, recebeu o Prêmio Trienal Nath Horst da Federação Internacional de Tradutores, um dos mais importantes da área. Faleceu, no Rio de Janeiro, em 1992 e, três anos depois, foi homenageado pela Fundação Biblioteca Nacional, que passou a conceder a tradutores brasileiros o Prêmio Paulo Rónai. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2286/paulo-ronai>>. Acesso em: 22/03/2019.

²⁴¹Assegurando ser descendente de uma linhagem aristocrática, de uma família Balzac que realmente havia existido na França, o escritor que nunca se conformou com a aparência plebeia de seu nome e renegava suas origens, acrescentou um *de*, sinal de privilégio entre as famílias aristocráticas franceses, tornando-se Honoré de Balzac (SOUZA, 2012).

²⁴²As relações de Balzac com seus pais não foram fáceis, pois suas imensas dívidas haviam “reduzido a mãe e toda família a um verdadeiro estado de pobreza”. A herança paterna revelou-se “na força extraordinária da memória, na excepcional extensão da curiosidade intelectual, na predileção por ideias gerais e reformas, e em certa excentricidade nos princípios e hábitos”. Embora fosse um artista genial, Balzac sempre foi visto por sua mãe como um ser inferior, fato esse que tanto o faria sofrer. Sendo uma mulher “ambiciosa, nervosa e insatisfeita”, não soube acolher “a conduta daquele filho turbulento e incompreensível, criança eterna que não criava juízo, ganhava fortunas e não

conforme Rónai (1999, p.3 4), marcou sua vida, afinal Paris se apresentava aos olhos do jovem Balzac como uma “[...] espantosa aglomeração de casas, homens, recordações e inteligências”. Essa experiência alcançou a alma juvenil do escritor francês, afinando-lhe o espírito com “o fecundo veneno que destila nas aulas da Sorbonne²⁴³, nos cursos do Museu de História Natural, nas lojas dos alfarrabistas, nas palestras do Bairro Latino [...]”.

A vida sentimental da mocidade francesa, após a Revolução de 1789, segundo Bourget (1952, p. XV) é composta de plebeus que:

[...] receberam uma educação aristocrática. O ensino das letras antigas habituou-os a requintar suas impressões. Não aprenderam ofício algum, não se prepararam para nenhuma atividade positiva ou prática. Uma vez saídos do colégio, se perceberam, quando são pobres, de uma impossibilidade para realizar o seu ideal emotivo nas condições da sua classe, mas, ao mesmo tempo, percebem, se desenvolvem energia e talento, a possibilidade de elevar-se até a classe superior. Tentam então fazer fortuna, levados por

pagava as dívidas mais prementes, vivia no luxo sem ter um tostão, matava-se com trabalho e café, empreendia as especulações mais loucas, mudava-se constantemente, interrompia pelo meio os trabalhos mais urgentes e corria atrás de uma aventura na Suíça, na Itália, na Rússia, deixando passar meses sem escrever à mãe”. [...] Da mãe, Balzac herdou “a imaginação quase doentia, o temperamento impressionável, sujeito a crises de abatimento e a acessos de otimismo”. Apesar das desavenças, Balzac agradecia-lhe “os cuidados e afirmava que o fim principal de seus trabalhos era assegurar-lhe uma velhice tranquila e feliz. Apenas este sentimento não suportava a proximidade; bastava que os dois morassem sob o mesmo teto para recomeçar a briga” (RÓNAI, 1999, p. 23-26).

²⁴³A Sorbonne é uma das universidades mais antigas da Europa. Seu nome é um tributo a Robert de Sorbon, capelão do rei francês Luís IX e fundador, em 1253, de uma escola de teologia que se transformou em embrião da universidade. Nos seus primeiros séculos de existência, ela foi palco de debates teológicos-históricos, como a querela contra os jesuítas e os jansenitas, tornando-se cada vez mais central na vida política do País. Sorbonne já era, então, o nome dado ao núcleo de Humanas da famosa *Universidade de Paris*, mas seu prestígio fez com que os nomes das duas instituições virassem praticamente sinônimos, até que em 1793 todo o complexo assumisse definitivamente o de seu fundador. Reconstruída no século XVII, ela foi fechada em 1791 por alguns anos, em decorrência da Revolução Francesa, e transformada em ateliê de artistas, mas voltou a ser um centro de ensino pouco depois e foi expandida, ganhando em seu interior a *Academia de Paris* e a *École des Chartes*. A primeira metade do século XX foi um dos principais períodos de glória da universidade: o brilhantismo de seus pesquisadores e professores levou a uma renovação científica profunda, em diferentes áreas de conhecimento. Os historiadores da corrente *École des Annales* revolucionaram a forma de fazer História e importantes mudanças também ocorreram na área de Letras com o desenvolvimento das ciências da linguagem e da literatura comparada. Já nos anos 1930, a Sorbonne contava com 14.500 alunos, dos quais dois terços eram da área de Humanas e 30% eram estrangeiros, o que impulsionou a criação da *Cité Internationale Universitaire de Paris*, um grande campus residencial no sul da cidade, a poucos minutos do *Quartier Latin*. Pelos quadros da Sorbonne, já transitaram grandes nomes: os ganhadores de prêmios Nobel, como Pierre e Marie Curie, Louis de Broglie e Jean Perrin, os filósofos Tomás de Aquino, Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre, o antropólogo Claude Lévi-Strauss e o escritor Honoré de Balzac, para citar alguns nomes. Entre os brasileiros também estudaram ali, o historiador Jorge Coli, a artista plástica Lygia Clark, e o economista Celso Furtado. Destacamos que a orientadora deste trabalho, professora Jackline Rabelo, realizou, nesse espaço de prestígio e de excelência, os estudos de pós-doutorado, durante os anos de 2013-2014, sob a orientação do professor Jean Salem (1952-2018). Há, também, um convênio de colaboração com a Sorbonne em nome da linha Marxismo, Educação e Luta de Classes, hoje denominada Educação, Estética e Sociedade. Disponível em: <<http://www.universidadesfrancesas.com.br/historia-universite-paris-sorbonne/>>. Acesso em: 06/02/2019.

motivos de ordem romanesca. São ambiciosos para os quais a posição a conquistar não é mais do que uma esperança de belos amores, de sensações elevadas, de alegrias e desgostos à medida do seu coração.

Nesse complexo palco histórico, Balzac, aos poucos foi se construindo enquanto homem e escritor²⁴⁴. Dono de um espírito inquietante, o escritor francês moveu-se na premente necessidade de superar os limites impostos por suas origens burguesas, como forma de conquistar um meio à altura da sua alma nobre. Essa miscelânea de desejos constituiu-se no tema habitual que perpassa todos os seus livros. Balzac encarnou tanto o artista moderno na sua mais alta expressão, como o homem moderno com todas as paixões da sua era, conforme registra Bourget (1952, p. XV):

Nascido em 1799, tendo, desde o começo da sua vida, sentido o contato das coisas e da gente do Império, tinha muita inclinação, como todos os contemporâneos de Bonaparte, para exagerar o poder da energia humana. A fortuna prodigiosa do pequeno tenente de artilharia que se tornou imperador não estava ali para atestar que nada resiste ao gênio servido pela vontade? Até o fim, Balzac foi dominado por esse exemplo extraordinário.

Para Rónai (2012, p. 17), as ilimitadas ambições literárias de Balzac materializaram-se na compreensão da possibilidade do gênero romance ultrapassar o restrito caráter de entretenimento, proclamando, assim, seu mais ardente desejo de “[...] realizar com a pena o que Napoleão realizara com a espada. [...]”. Para ele, o romancista era o historiador dos costumes de sua época. [...], falando de si mesmo, nunca se chamava de romancista, mas de historiador de costumes. As imensas dificuldades econômicas tomaram maior vulto quando perdeu o apoio financeiro da família, forçando-o a escrever uma série de livros de baixa qualidade, para os quais usa pseudônimo. Nesse período, lamenta-se em carta à irmã Laure²⁴⁵: “[...] é preciso escrever, escrever todos os dias para conquistar a independência que me recusam” (RÓNAI, 1999, p. 43).

As primeiras publicações de Balzac foram pouco promissoras, sendo por ele classificadas como “porcarias literárias”²⁴⁶. Esse material, mesmo medíocre,

²⁴⁴Independente da vontade do autor, cada obra literária reflete o momento histórico em que foi criada. Além desta relação involuntária com a sua época, a obra de Balzac está fortissimamente ligada a esta por ter-se proposto o romancista, primeiro entre todos, reproduzir a vida contemporânea com toda sua riqueza de costumes e de tipos (RÓNAI, 1999, p. 16).

²⁴⁵Laure, a irmã mais moça de Balzac, era a que desfrutava de todo o seu carinho. Ela “sempre foi amiga fiel e prestativa do irmão, em cujo trabalho teve confiança desde muito cedo e ao qual até ajudou, com sua colaboração nas primeiras tentativas literárias” (RÓNAI, 1999, p. 28).

²⁴⁶Embora as dificuldades financeiras tenham obrigado o escritor francês a negociar os direitos dessas obras, ele jamais pôs seu nome nas mesmas. As obras em questão são: *A Herdeira de*

permitiu-lhe sobreviver por algum tempo, embora não resolvendo seu problema de independência financeira. A glória futura do grande escritor encontrava-se afetada, pois a pobreza, o descrédito dos amigos e, sobretudo, os sarcasmos da família confirmavam os julgamentos de que ele não teria uma proeminente e segura profissão, mas foi nesse exato contexto que emergiu como o criador do romance moderno. Ele teve “[...] a ideia genial de basear a literatura de ficção em estudos e pesquisas, aplicando à sociedade de seu próprio tempo o método de documentação com que Walter Scott em seus romances históricos, transfigurava o passado” (RÓNAI, 2012, p. 43).

O excessivo e pesado trabalho a que se submeteu, ao longo de sua vida, fez com que seus dias e noites fossem marcados pela produção extraordinária de textos aos quais ele submetia a infundáveis revisões. A vida desse grande escritor foi marcada por dívidas que ele não pode honrar²⁴⁷ e pelo amor de muitas mulheres²⁴⁸, que sucumbiram não à sua beleza, mas ao seu charme inquietante. Apesar da aparência descuidada, descrito como “antes feio que bonito [...] vestido com desalinho ou com elegância espalhafatosa; baixo, atarracado, de nariz disforme, rosto redondo, cabelos compridos, e uns olhos cujo brilho devia ser algo de excepcional”, Balzac atraiu o amor de muitas mulheres, tais como a sra. de Berny²⁴⁹,

Birague, João Luís ou a Enjeitada, Clotilde de Lusignan ou o Belo Judeu, O Centenário ou os dois Beringheld, O Vigário das Ardenas, a Última fada ou a nova Lâmpada Maravilhosa, Annette e o Criminoso, Wann-Chlore (RÓNAI, 1999, p. 28).

²⁴⁷As dívidas de Balzac, em vez de diminuir, só aumentavam “[...] em razão da vida luxuosa do nosso escritor, com suas pretensões a dândi que não dispensa uma casa brilhante, caleça, cavalos, móveis artísticos, ternos magníficos [...]. De todas as extravagâncias, ficou famosa a enorme bengala, ornada de pedras preciosas [...]. Junte-se a isto a sua paixão de colecionador de objetos de arte e antiguidades, que, com o correr dos anos, se transformaria em mania. Assim, as suas finanças nunca chegaram a um ponto de equilíbrio, e foi preciso que ele morresse para suas dívidas poderem ser saldadas com a renda dos direitos autorais (RÓNAI, 1999, p. 61-62).

²⁴⁸O sucesso de Balzac entre as mulheres era muito grande. Naquela época, ele recebia, por dia, entre três a quatro cartas. “[...] São solteironas protestando contra o retrato da solteirona, impiedosamente traçado; louras tomando as dores por alguma heroína loura, maltratada num romance; senhoras casadas reclamando contra conceitos injuriosos acerca das mulheres casadas; esposas incompreendidas trazendo a sua própria história para dar assunto ao romancista – e quase todas pedindo encontro para demonstrar pessoalmente quanto Balzac se enganara ao pronunciar este ou aquele julgamento a respeito do sexo feminino. O escritor lia, entre lisonjeado e aborrecido, os bilhetes de todas essas mulheres [...] não podia responder sequer a décima parte, mas de vez em quando escolhia uma ou outra que cheirava a mistério, trazia um perfume aristocrático ou a promessa de uma aventura picante” (RÓNAI, 1999, p. 72-73).

²⁴⁹Laure de Berny (1777-1836), à época de seu envolvimento com Balzac, tinha 45 anos, era casada com um conde e mãe de nove filhos. Dona de um espírito fino e culto, ela dedicou a Balzac o carinho negado pela mãe e, com ela, o jovem de 22 anos, viveu a primeira experiência sexual e uma história de amor, que durou pouco mais de dez anos, transformando-se, depois, em uma amizade profunda. “O amante não pecou por falta de gratidão. Mesmo quando a velhice extinguiu os encantos, [...] conservava uma afeição sincera, e, antes e depois da morte dela, costumava lembrá-la a suas outras

Zulma Carraud²⁵⁰, a marquesa de Castries²⁵¹, a duquesa de Abrantes²⁵², a condessa Guidoboni-Visconti²⁵³ e, por fim, a exótica condessa Hanska²⁵⁴ (RÓNAI, 1999, p. 61). Conforme Rónai (2012), não foi feliz nem financeiramente, nem sentimentalmente e nem se realizou pessoalmente, mas, apesar da frustração em diversas áreas da vida, deixou-nos um legado literário imortal.

A tarefa do romancista, até então, gravitava em torno do enredo, não figurando como importantes nem o estilo, nem o autor, nem as ideias. Balzac, então, inicia um trabalho de reconstrução da realidade concreta de sua época através de suas principais personagens, isto é, os *tipos* da atualidade social capazes de expressar os legítimos componentes de uma geração. Nesse sentido, o cálculo de Balzac, não obstante a veracidade da sua exatidão, apontou de dois a três mil *tipos* na França dos seus dias (RÓNAI, 2012).

amantes e amigas sempre com verdadeira veneração”. Cognominada de Dilecta por Balzac, a testemunha viva das conspirações e tramas excitava, com importantes informações históricas, a imaginação daquele jovem apaixonado pelo brilho da aristocracia. Os pais da Dilecta foram íntimos dos reis decapitados: a mãe era dama de companhia de Maria Antonieta e o pai harpista do rei Luís XVI. Laure de Berny teve significativa importância na produção do projeto da *Comédia Humana* e nela se inspirou para escrever *O lírio do vale* (RÓNAI, 1999, p.48).

²⁵⁰Amiga de Balzac e de sua irmã, Zulma (1796-1889) era uma mulher de uma inteligência e de uma sensibilidade excepcionais. Casada e com filhos, ela o amava em silêncio, admirando e compreendendo a força gigantesca daquele gênio e será, para sempre “[...] uma fonte dos encorajamentos mais valiosos, das censuras mais nobres e mais sinceras; cansado do trabalho, exasperado por outras mulheres, mais de uma vez voltará a ela e sempre encontrará paz e consolo” (RÓNAI, 1999, p. 75).

²⁵¹O romance *A duquesa de Langeais* teria sido uma espécie de vingança à ferida que a marquesa, mais tarde duquesa de Castries, teria causado ao homem Balzac, desprezando sua afeição. Há indícios, através de cartas, de que a marquesa também teria amado Balzac, fato esse que ele nunca havia tomado conhecimento. De toda forma, o escritor alimentou um amor platônico por ela, durante longos anos, mesmo julgando-a fria, insensível e inconstante (RÓNAI, 1999).

²⁵²Laura Permon (1784-1838) foi agraciada por Napoleão com o título de duquesa De Abrantes. Essa duquesa foi, por um breve tempo, amante de Balzac, atendendo às expectativas do escritor em relação ao desejo de realizar um bom casamento: era condessa e viúva do célebre Marechal Junot, conquistador do Egito com Napoleão. A ela, Balzac dedicou a história *A mulher abandonada* (RÓNAI, 1999).

²⁵³Frances-Sarah Guidoboni-Visconti (1804-1883) foi uma condessa inglesa casada com o conde Emilio Guidoboni-Visconti. A beleza instigante e o temperamento explosivo da condessa seduziram Balzac (RÓNAI, 1999).

²⁵⁴Em solteira, chamava-se Eveline Rzewuska (1801-1882). Essa polonesa, casada com outro homem, manteve com Balzac, desde 1832, uma longa correspondência. Inicialmente, ela o escreveu para protestar contra o retrato cruel da personagem Foedora da obra *A pele de onagro*. Aos poucos, a escrita foi se transformando em um flerte, que dominou a vida de Balzac. O escritor desejava ardentemente desposar essa condessa, fato esse que durou mais de oito anos. A consumação desse desejo só aconteceu quatro meses antes de sua morte. “Por vários contemporâneos de Balzac e por alguns críticos e estudiosos de sua obra, Eveline é acusada de haver desorganizado completamente a vida do escritor, a quem teria iludido com promessas falsas e a quem, não obstante os seus grandes recursos, não salvou das dificuldades em que se debatia; de se haver correspondido por ele unicamente por coquetismo, e, sem nada compreender da grandeza de sua obra, tê-lo forçado a interrompê-la; ter exercido sobre ele uma influência nociva, corroborando-lhe o esnobismo e ligando-o definitivamente a corrente reacionária e clerical; de ter-lhe até abreviado a vida com as viagens à Rússia que lhe impunha” (RÓNAI, 1999, p. 92).

A obra balzaquiana alcançou sua unidade profunda e orgânica a partir de 1833, quando começou a usar o recurso original de fazer reaparecer os personagens de uma narrativa em histórias seguintes²⁵⁵, compondo um imenso e único panorama literário, transformando-o em partes autônomas e interdependentes. Tal engenhosidade exigiu do autor inúmeras reedições, de modo a aplicá-los o processo de unificação e, por meio dessa inteligente invenção, Balzac pretendeu:

[...] eliminar a maior imperfeição inerente ao gênero, qual seja, a incapacidade de dar uma ilusão completa da realidade, [...]. O romance, em geral, está encerrado dentro dos planos de uma construção que não se observa na vida. Não assim os romances de Balzac: estes nem começam nem acabam. Cada um traz sementes que vão germinar além do fim e, por sua vez, apresenta o desenvolvimento de germes lançados em um ou mais romances anteriores. Morrendo a figura principal, as outras continuam a própria vida, esperando a sua vez para passar ao primeiro plano. Esta, que se nos depara feliz num romance, encontrá-la-emos infeliz numa novela; de um livro para outro as personagens envelhecem; os membros da mesma família têm cada um a sua história, contada em obras diversas. Para aumento da ilusão, elas vivem misturadas a pessoas da vida real: o poeta Canalis, inventado por Balzac, dá-se com Chateaubriand, e o pintor Schinner, outra criatura sua, é aluno de Gros e frequenta Girodet (RÓNAI, 2012, p. 19).

A desenvoltura de Balzac na aplicação desse recurso demonstra que ele quase nunca se enganou com as características das diversas personagens, fazendo as mesmas se movimentarem por sua obra com a mesma descrição física e psicológica, sofrendo apenas as alterações provocadas pelo tempo ou pelas ações transcorridas nos romances. E, segundo Rónai (2012), os pesquisadores que dissecaram apuradamente os despojos literários de Balzac nunca encontraram nenhum vestígio que indicasse a existência de um catálogo de personagens que guiasse o escritor pelos labirintos de sua vasta obra que, conforme sabemos, são mais de uma centena de personagens de relevo e algumas dezenas de personagens de uma importância inquestionável.

A metodologia balzaquiana é intuitiva e totalizante e tem como fundamento a construção de tipos sociais que contornam toda a sociedade francesa de seu tempo. Sem submeter a arte aos ditames da ciência, Balzac, com rigorosa análise, articula as influências que formam o caráter dos personagens, indicando a relação que os mesmos mantêm com a natureza e com o meio social em que vivem. Dessa forma, é intrigante perceber “a absoluta segurança com que se movia dentro

²⁵⁵Sobre a descoberta desse recurso, Rónai (2012, p. 18), cita o depoimento da irmã Laure. Em um belo dia de 1833, Balzac radiante de alegria, anuncia: “saúdem-me, pois estou seriamente na iminência de me tornar um gênio”.

do mundo de sua ficção”. Tal proeza nos conduz supor que “ele realmente chegara a ver todas aquelas criaturas, que se lhe tornaram tão familiares como qualquer pessoa viva ²⁵⁶ (RÓNAI, 2012, p. 22, grifos do autor). Balzac compõe seus personagens de uma forma inexcedível ²⁵⁷, conjugando a descrição do mundo no qual estão inseridos com os comportamentos individuais e coletivos. Para tanto:

[...] revista as bibliotecas, corre às ruas à procura de rostos dos grandes homens que por ali transitaram, delicia-se em acompanhar de longe um desconhecido, em deitar o olhar pelas janelas abertas, em ler o enigma de algumas mil fisionomias que lhe ocorrem num minuto nos bulevares, em apanhar por um instante alguns dos mil destinos que diariamente cruzam o seu, em devorar livros e jornais, em escutar boquiaberto pessoas que ainda viram os grandes homens do século precedente [...] (RÓNAI, 1999, p. 34-35).

Na avaliação de Bourget (1952, p. XIV-XV), Balzac “[...] apresenta para o artista moderno a atração singular de ter sido um visionário analítico”, uma vez que reunia em si, as duas faculdades contraditórias que marcaram as tendências literárias do século XIX, quais sejam:

[...] uma magia de evocação que dá aos seus menores personagens a mais intensa cor de vida e uma acuidade de dissecação anatômica que, atrás de cada um dos seus gestos, de cada uma das suas palavras, discerne e põe a nu as causas. [...]. O século XIX literário terá sido dividido até o fim entre essas duas tendências literárias que destroem uma a outra: reproduzir a vida em toda a verdade do seu movimento e da sua cor – anatomizar a vida para desprender dela os elementos primários ou, mais simplesmente, reproduzir os efeitos no seu vigor pleno de realidade concreta, isolar as causas com uma exatidão igual à da ciência. Toda a história da poesia, do teatro e do romance, desde há cem anos, não é mais do que uma oscilação entre esses dois termos que parecem bem excluir um ao outro, porque, se imaginamos a vida no seu movimento e na sua cor, não a compreendemos, e se a compreendemos, não a imaginamos.

Balzac conseguiu sintonizar em sua obra a ficção e a ciência, tornando impossível, na expressão de Bourget (1952, p. XIV-XV), separar o pintor e o filósofo, o poeta e o crítico, uma vez que se fundiram “[...], numa profundidade que faz dos seus livros uma coisa única, [...] uma extraordinária satisfação intelectual para os que sofrem por não poder reconciliar em si mesmos a arte e a ciência, o lirismo e a reflexão, o movimento da vida e de sua análise”. A obra balzaquiana guarda ainda

²⁵⁶ Rónai (1999) nos lembra que, naqueles tempos, corria uma lenda de que, em meio a agonia da morte, Balzac teria invocado os cuidados médicos de uma das figuras mais vivas de sua magnífica obra, o famoso Dr. Bianchon.

²⁵⁷ “A constante preocupação com a vida de suas personagens tornou-o bastante indiferente à das pessoas vivas, sem exceção de seus amigos. Às vezes, sem o perceber, chegava a ser grosseiro; assim quando interrompeu um amigo, que de volta do enterro de uma irmã lhe contava a dor da família: - “Está certo, mas falemos em coisas sérias. Que faremos do Pai Goriot?” (RÓNAI, 2012, p. 22-23, grifos do autor).

outro elemento sedutor, que reside no dom profético, ultrapassando o domínio da sensibilidade e o transformando em um verdadeiro doutor em Ciências Sociais.

Pode-se dizer com razão que a sociedade de hoje se assemelha mais à Comédia Humana do que a própria sociedade segundo a qual essa Comédia foi composta. Verificou-se ser Balzac uma espécie de profeta, simplesmente porque trazia em si todos os sentimentos do seu tempo, mas já exaltados até às últimas consequências pela amplitude da sua natureza. [...] O homem que mostrou à França contemporânea as suas misérias, as causas, os meios de reabilitação, as palavras mais significativas. [...]. Ler Balzac é ver a vida, é penetrá-la, é participar dele com todo o nosso ser imaginativo, e é também aprender as leis que governam a sua decadência ou o seu desenvolvimento, o seu descrédito ou a sua reabilitação (BOURGET, 1952, p. XVI-XVII).

De fato, de acordo com os estudiosos que se dedicaram ao estudo da obra balzaquiana, ele, mais do que qualquer outro escritor, conseguiu a façanha de expressar com sua pena o caráter dinâmico da sociedade francesa de seu tempo histórico. Nesse sentido, o escritor francês, buscou, incansavelmente, compreender e revelar o momento em que a luta da sociedade burguesa contra o feudalismo arrefecia, alinhando-se ao modo de produção capitalista, tomando como esteio político os seus preceitos liberais de liberdade e igualdade. Seu olhar arguto examina rigorosamente os estratos mais profundos da sociedade, enfrentando os problemas mais sérios. Nesse rico painel da sociedade francesa, ele “adverte que o fim do período heroico burguês na França é ao mesmo tempo também o início da ascensão do capitalismo nesse país”, além de apresentar a transformação do artesanato primitivo no capitalismo moderno, o vertiginoso aumento do capital monetário que reorganiza a cidade e o campo e como as tradicionais formas e ideais sociais batem em retirada ante a marcha triunfal do capitalismo (LUKÀCS, 1968, p.103).

O avanço do capitalismo, a degradação dos ideais revolucionários e o caráter desumanizador desse avanço são o grande problema histórico que se traduz em problema estético. E esse problema exigiu dos escritores significativas mudanças na composição de suas obras que, a partir de então, perceberam que os problemas de seu tempo histórico podem e devem ser refletidos nas expressões estéticas. Balzac tomou uma posição frente às mudanças trazidas pelo capitalismo que, de acordo com Grib (1952), evidenciou as profundas e insolúveis contradições do progresso burguês do século XVIII.

Grib (1952, p. XXVII-XXVIII) advoga que, do ponto de vista da classificação literária²⁵⁸, Balzac não pode ser identificado nem com os escritores românticos nem com os escritores liberais, uma vez que:

[...] sua reação agudamente negativa contra a restauração da ordem patriarcal e sua aceitação da necessidade histórica da sociedade burguesa distinguem-no definitivamente do primeiro grupo. Difere da escola de romancistas liberais e apologéticos pela veracidade e coragem no descrever os aspectos decadentes do progresso burguês e, também por sua profunda compreensão das suas contradições internas.

De acordo com Grib (1952), a crítica radical à civilização capitalista, assim como a contribuição dialética que a monumental obra balzaquiana ofereceu ao desenvolvimento artístico da humanidade consiste precisamente em Balzac ter alcançado no campo da prosa artística, exatamente o que Hegel atingiu no campo da filosofia, pois ele:

[...] apresentou um quadro universal e verídico, ainda que às vezes de forma [...] idealista, da natureza contraditória da sociedade burguesa em todas as suas manifestações. Apresentando este quadro, mostrou excelente compreensão da dialética social do ponto de vista de um pensador e especialmente de um artista. [...]. Balzac [...] reconhece como lei social básica a união orgânica entre os lados positivos e negativos da vida e a ausência nela de fases absolutas.

[...] a denúncia de Balzac contra a civilização burguesa é completa. Todas as enfermidades incuráveis, seus vícios e úlceras foram colecionados e estudados de todos os ângulos e com uma perfeição absoluta. De todos os pontos de vista – político, econômico, moral, cultural, humanitário – fica provado que o regime da burguesia não pode ser aceito como o caminho normal do desenvolvimento humano. A situação existente – o vil poder da cobiça e do dinheiro – enche Balzac de espanto e receio pela sociedade do futuro. ‘Que será das próprias nações dentro de cinquenta anos, se este estado de coisas continua?’ Então como se pode crer nas histórias dos

²⁵⁸Sobre os romances de seu tempo, Balzac, em um texto crítico de 1840, escrito a respeito da obra *Cartuxa de Parma* (1839) de Stendhal, os distingue em três estilos: literatura dos ideais; literatura das imagens e ecletismo literário. Na literatura dos ideais, para Balzac, há uma identificação com a literatura do Iluminismo francês, cujos principais representantes teriam sido Voltaire e Le Sage e Stendhal e Merimée. A literatura das imagens corresponderia à nostalgia romântica, representada por Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo, dentre outros. A terceira corrente, na qual Balzac se inclui, é denominada de ecletismo literário, pois tende para a síntese das duas primeiras precedentes e os principais expoentes seriam: Walter Scott, Madame de Satael, Cooper e George Sand. (Lukács, 1968, p.125-126) avalia que essa denominação ecletismo literário é equivocada e a fonte da mesma “deve estar provavelmente na estima exagerada que ele nutria pelos filósofos de seu tempo, do tipo de Royer-Collard”. Embora, segundo Lukács, existissem divergências entre Balzac e esses escritores no que se refere aos métodos de criação, o criador da *Comédia Humana*, para defender seu método de criação, diante do único escritor da mesma grandeza (Stendhal), “se vê constrangido a recorrer aos seus predecessores e aos escritores contemporâneos da mesma tendência”. A dura crítica balzaquiana, na carta, tem como alvo a literatura idealista, iluminista da qual Stendhal seria um grande representante. Essa constatação evidenciaria a contradição entre ambos, pois ao identificar “no romance de Stendhal a obra-prima da literatura idealista, ele nota e ao mesmo tempo sublinha que essa obra fez concessões às outras duas escolas”.

liberais acerca da indiscutível superioridade da nova civilização sobre a velha ordem? [...]” (GRIB, 1952, p. XXVII-XXVIII- XXXVIII, grifos do autor).

A civilização burguesa, de acordo com a assertiva balzaquiana, usurpa o homem de sua individualidade, convertendo-o num verdadeiro autômato, programado à monótona rotina de um ofício que sufoca todas as suas energias e capacidades, oprimindo os talentos e temperamentos humanos, obrigando-os a se expressarem de forma danosa.

[...] durante sete ou oito horas de cada dia, a sétima ou oitava parte de cada ano está sentado atrás de uma pequena janela gradeada, negam-lhe os mais simples prazeres e deleites, e vive dentro de todas as regras da honradez para, quando chegar a velhice, receber cem luíses anuais, um apartamento de fundo do terceiro andar, uma certa quantidade de pão, vários trajes usados e uma mulher prematuramente consumida, com uma ninhada de filhos’ ... Este é o balanço exato das relações entre o governo e a sociedade. Permitido por gente de talento e valor espiritual, uma época que se chama a si mesma progressista (*Melmoth Apaziguado*). A tragédia do talento destruído pela uniformidade burguesa é apresentada por Balzac muito amiúde; por exemplo, na história de *A Solteirona*, do *Engenheiro Gérard (O Cura da Aldeia)*, onde também se encontra uma crítica do sistema e da educação burguesa, que levam a um nível comum toda classe de talento. [...]

[...] praticamente, cada uma das personagens salientes de Balzac é um maniaco; e por isso usa tão amiúde o termo ‘mania’, quando analisa a psicologia de seus tipos. Estes já não são seres humanos, mas a personificação de certas emoções ou inclinações conhecidas [...].

[...] todos eles levam uma vida interessantíssima que absorve completamente suas energias e pensamentos; mas não como os seres humanos são, que podendo desenvolver suas tendências naturais em todas as direções, amam a vida com vigor; sua existência é uma distorção vil, uma enfermidade fatal, que destrói as condições normais das atividades humanas. Existir – ainda que só seja vegetando, viver uma vida brilhante e apaixonada – significa perecer, tal é a lei da civilização burguesa, [...] (GRIB, 1952, p. XXXV - XXXVI- XXXVII, grifos do autor).

A aristocracia aparece nos escritos de Balzac como a preferida, “a flor e a nata da nação”²⁵⁹, cuja “[...] superioridade consiste não só em suas qualidades morais, mas também em sua cultura de corpo e alma que, como a beleza, não pode ser adquirida. É simplesmente o resultado de uma existência privilegiada, através de muitos séculos. [...]” (GRIB, 1952, p. XL). Embora a aristocracia figure como a detentora de toda grandeza do *ancien régime*, a estabilidade e a segurança personificadas na burguesia patriarcal e seus representantes são os únicos personagens apresentados favoravelmente entre os seus heróis burgueses, pois para ele:

²⁵⁹É importante reforçarmos que a admiração de Marx e de alguns de seus adeptos por Balzac está para além de suas atitudes ou posicionamentos sociais e políticos que, conforme sabemos, não eram consoantes com os interesses do povo, nem com a revolução.

O burguês da antiga escola aparece em agudo contraste com [...] o 'novorico' criado pela Revolução Francesa. O burguês antigo enriquece lentamente, através de gerações; a acumulação faz-se instintivamente e pela força da tradição, 'à maneira das formigas', e não é uma carreira deliberada atrás do lucro, causada pela avidez de obter uma fortuna ilimitada. [...].

.....
Desse modo a antiga burguesia, em contraste com a moderna, não pode ser imaginada sem o fundamento patriarcal em que se baseia sua existência. Por causa disso a própria existência da burguesia antiga encontra-se organicamente ligada à velha ordem, e de nenhum modo acha-se por ela limitada. Disso resulta sua lealdade ao rei, sua aceitação absoluta da superioridade da aristocracia, a compreensão perfeita do seu lugar subordinado na sociedade [...] (GRIB, 1952, p. XLI, grifos do autor).

Tendo sido testemunha ocular do “duelo fatal” de seu tempo, Balzac faz-se presente, no embate entre a civilização moderna e a sociedade patriarcal, enquanto um juiz sóbrio e imparcial, empenhando-se em:

[...] estabelecer a verdade, as leis objetivas do desenvolvimento social e da prosperidade. E conclui que ambas as partes estão equivocadas, que cada uma delas possui certas deficiências como também certas qualidades. A dificuldade consiste, todavia, em que estes méritos e estas falhas estão vinculadas à sua origem e são, na realidade, a mesma coisa. Balzac observa [que o] egoísmo, o instinto de conservação é uma lei inalterável da natureza humana. Seu desenvolvimento é a força motriz do bem-estar material, do desabrochar individual, da mentalidade e das paixões, das emoções, da cultura, da ciência e da arte; e ao mesmo tempo este desenvolvimento é uma poderosa força, que domina 'as origens financeiras', a destruição da riqueza social, a anulação da individualidade, a decadência das artes, os crimes, as manias, a desorganização dos laços sociais e, finalmente, a autodestruição do ser humano (GRIB, 1952, p. XLV-XLVI, grifos do autor).

O desinteresse patriarcal e o princípio da honradez, por sua vez, fundamentam-se igualmente em outra lei importante da natureza, qual seja: “[...] o impulso biológico do ser humano para a sua própria espécie, que se manifesta sobretudo no instinto familiar. É precisamente esta a lei à qual a sociedade deve a sua existência; [...]”²⁶⁰. Contudo, é importante assinalar que o “bom velho tempo” (Antigo Regime) acabou por engendrar em seu interior os germes da própria decadência, ou seja, a sociedade capitalista não nasce de forma acidental, mas como fruto do esgotamento da sociedade feudal. Desse modo, o “[...] ‘princípio da honra’ converte-se facilmente no ‘princípio do dinheiro’”. A concepção de Balzac sobre esta transição é uma das mais notáveis contribuições da dialética na arte. [...]” (GRIB, 1952, p. XLV-XLVI, grifos do autor).

²⁶⁰As ideias Balzac “[...] sobre as leis e as particularidades da sociedade sofriam, sem dúvida, a influência dos ensaístas e teóricos dos partidos aristocráticos, especialmente de Bonald e Joseph de Maistre”, considerados por ele no livro *Ilusões Perdidas* ‘duas águias do pensamento’ (GRIB, 1952, p. LIII, grifos do autor).

É oportuno, nesse momento, o questionamento histórico: havia a possibilidade de um sistema social capaz de superar tanto o feudalismo como o capitalismo? Ainda que possível, essa possibilidade era formulada apenas no âmbito teórico, fato não ignorado por Balzac, uma vez que foi contemporâneo das teorias de Saint-Simon ²⁶¹ e Fourier ²⁶² e assistiu às várias conspirações liberais, naquele momento bastante em voga. No livro *O cura da Aldeia*, formula a pergunta: “pode o bem-estar geral tomar o lugar do bem-estar da família?”. Dessa forma, Balzac registrou na referida obra que os preceitos radical-democráticos e socialistas que representavam uma nova força no cenário histórico, estava amadurecendo:

[...]uma nova luta histórica em maior escala, uma luta diante da qual arrefece o combate entre a aristocracia e a burguesia, que se transforma num encontro fictício. Naquela o fim era a forma da propriedade privada e dos privilégios, ao passo que nesta o alvo é a própria existência da propriedade privada e dos privilégios em geral (GRIB, 1952, p. XLV-XLVII).

Balzac nutria algum apreço pelas aspirações das massas, na medida em que coincidissem com a sua busca pessoal de um sistema social que tanto impedisse a humanidade de retroceder ao regime patriarcal quanto fosse capaz de libertá-la das contradições da sociedade capitalista. Este raciocínio demonstra a clarividência balzaquiana, revelando importantes elementos sobre o pensamento político ²⁶³, o desenvolvimento como artista e como pensador, bem como o seu intento de elevar-se a uma compreensão teórica da natureza das coisas e é essa compreensão, a partir da realidade concreta e cotidiana que o escritor francês retrata, pois ele:

[...] crê que se a sociedade atual conserva virtudes apesar de tudo, honradez e respeitabilidade, estas se encontram [...], nas 'classes baixas', que são vistas com tanto desprezo pela chamada 'gente de bem'. Balzac penetra até as profundezas da sociedade contemporânea. Estuda muito

²⁶¹ Conde de Saint-Simon (1760-1825) foi um pensador e teórico social francês, um dos fundadores do socialismo cristão. Entre os anos de 1779 e 1783, foi enviado para ajudar as colônias americanas na guerra da independência dos Estados Unidos. De volta à França, tornou-se um republicano e aderiu à Revolução Francesa (1789-1799), abandonando seu título nobiliárquico. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/conde_de_saint_simon/>. Acesso em: 24/01/2019.

²⁶² François Maria Charles Fourier (1772-1837) foi um socialista utópico francês, autor de uma crítica brilhante da sociedade capitalista e particularmente do comércio. Inimigo da revolução, Fourier considerava possível empreender imediatamente a edificação da sociedade comunista nos quadros da sociedade capitalista. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/dicionario/verbetes/f/fourier.htm>>. Acesso em: 24/01/2019.

²⁶³ Balzac tomou parte ativa na política, candidatando-se às eleições pelo partido legitimista que, na sua avaliação, conservava as ideias que mais se aproximavam das suas. Para o bem da literatura, o escritor da *comédia humana* não foi eleito deputado nem em 1831, nem em 1832, nem mais tarde, apesar do apoio prometido pelo Duque de Fitz-James, afinal o partido monarquista não tinha interesse em ter em seus quadros um aliado perigoso, pretensamente imoral e com ideias insuficientemente ortodoxas (RÓNAI, 1999).

acuradamente a vida e o meio camponês pobre e o das gentes que vivem nos arrabaldes; demonstra profunda simpatia e compreensão pelo 'homem pequeno', pelas suas alegrias e preocupações [...]. Comparando a moral desta gente condenada a uma vida de inferno e de duros trabalhos, com a da 'sociedade', Balzac prefere a primeira: 'Desde, que entrei na sociedade, tenho visto monstros vestidos de cetim – diz Bianchon, quando quis apertar a mão da virtude, encontrei-a tiritando de frio num casebre, perseguida pela calunia, morta de fome, com uma receita ou salário de mil e quinhentos francos anuais e considerada louca, excêntrica ou imbecil'

[...] Da mesma forma que em sua apreciação do duelo entre os dois grupos que representam as classes privilegiadas, a burguesia e a aristocracia, também na luta entre as classe proprietárias e o proletariado Balzac deseja chegar a uma análise sóbria das coisas, livrando-se das ilusões sinceras ou hipócritas de qualquer dos dois lados. De modo que, examinando as coisas friamente e resumindo todo o exposto por Balzac até agora, temos o seguinte: a desigualdade entre os homens é um fato; os débeis e os fortes, os ricos e os pobres existem desde tempos imemoriais e a luta entre eles é inegável (GRIB, 1952, p. L-XLV-XLVIII, grifos do autor).

Apesar de simpatizar com as massas e reconhecer a luta de classes, Grib (1952) adverte que Balzac não tomou parte em defesa dos trabalhadores. Pelo contrário, o realista francês, adotando uma postura conservadora ²⁶⁴, pôs-se contrário a tomada do poder pelo proletariado, pois na sua acepção isso acarretaria um dos piores desastres tanto para as esferas superiores, quanto para as próprias massas, uma vez que o poder estaria nas mãos dos rancorosos de uma plebe vulgar, faminta e sedenta de vingança. E, importa explicitar que, para Balzac os interesses materiais se identificam com a defesa da propriedade: “[...]. Se as aspirações dos deserdados a que se mude a ordem social são motivados por interesses materiais, é mister deduzir que nenhuma outra sociedade é possível, a não ser a fundada sobre a propriedade”, sendo ineficiente uma revolução social, pois a desigualdade das classes sociais constitui-se tarefa ineliminável (GRIB, 1952, p. LI- LXXI).

²⁶⁴É importante citarmos trechos de uma carta escrita por Balzac à Sra. Zulma Carrauda, em 1830. Nesse documento, o escritor faz uma profissão de fé política na monarquia, assegurando que, “[...] a França deve ser uma monarquia constitucional, ter uma família real hereditária, uma Câmara dos Pares extremamente poderosa que represente a propriedade com todas as garantias possíveis de hereditariedade e privilégios [...]. A massa das leis e seu espírito devem tender a procurar esclarecer o *mais possível* o povo, as pessoas que não têm nada, os operários, os proletários etc., a fim de fazer chegar o maior número possível de homens ao estado de bem-estar que distingue a massa intermediária; contudo, o povo deve ser deixado sob o mais poderoso dos jugos; deve ter toda a oportunidade para que seus indivíduos possam encontrar luzes, auxílio e proteção, e para que nenhuma ideia, forma ou transação o torne turbulento. A maior liberdade possível à classe abastada [...]. Ao governo, a maior força possível. Assim, o governo, os ricos e os burgueses têm interesse em tornar feliz a classe ínfima, e engrandecer a classe média, na qual reside a verdadeira força dos Estados. Se as pessoas ricas, as fortunas hereditárias da Câmara Alta, corrompidas por seu modo de viver, praticam abusos, estes são inseparáveis da existência de toda sociedade; é preciso aceitá-los com as vantagens que oferecem. [...]. Nunca abandonarei este sistema (RÓNAL, 1999, p. 66-67, grifos do autor).

No fronte da luta de classes entre o capital e o trabalho, Balzac comparece ao lado dos possuidores, argumentando que:

Êstes 'Eróstratos' que procuram iniciar uma 'conspiração permanente' não compreendem que estão convocando espíritos malévolos que serão incapazes de dominar. Em sua cegueira preparam uma catástrofe geral e social. Balzac não deseja 'adular' as massas; quer mostrar-lhes que é de seu próprio interesse não ouvir os 'aduladores' e não aspirar ao governo sem aceitar a saída que ele lhes está oferecendo. Qual é a saída? A reforma da sociedade proprietária pela sua própria vontade e não pela destruição dos seus fundamentos (GRIB, 1952, p. LII, grifos do autor).

A admiração pelo elevado posto alcançado nos quadros da literatura, no entanto, não isenta Balzac de suas atitudes ou posicionamentos sociais e políticos. As opiniões ou crenças políticas que professou tornaram visíveis as preferências de um homem que, não era favorável ao povo, à revolução nem ao fim dos grandes latifúndios. Ideologicamente, Balzac se identificava com a pequena nobreza, composta por indivíduos parasitários, medíocres, condenados a desaparecerem da história. Apesar dessa limitação, ele conseguiu captar as forças decisivas que atuavam na sociedade e, nesse preciso sentido, Grib (1952, p. LXX) advoga:

[...] não há nada na posição de Balzac que seja acidental ou excepcional. É a situação típica de um intelectual progressista daquela época, como todas as suas inevitáveis contradições. Como no caso de Hegel e Saint-Simon, Balzac não toma partido na luta entre a civilização e a sociedade feudal, porque para ele ambos estão errados. [...]. Está convencido de achar os meios para resolver esta contradição histórica. Até este ponto sua pesquisa leva-o para a direção tomada pelas massas pobres da sociedade capitalista. Enquanto o povo chega à apreciação crítica da ordem existente pelas suas necessidades práticas, Balzac atinge o mesmo ponto teoricamente. Mas, como Saint-Simon, enxerga na classe trabalhadora, [...] uma plebe vulgar e grosseira, incapaz de movimentos históricos. [...]. Deste modo as tendências plebeu-democráticas de Balzac conduzem-no a uma defesa da aristocracia. Toma a posição peculiar de Hegel, que poderá ser chamada conservadorismo democrático.

Essa geração de artistas, filósofos e reformadores, refletem, é claro, as intensas contradições de uma época que ainda não havia desenvolvido completamente as forças capazes de exceder os antagonismos de classes. Balzac, inserido nesse panorama histórico, tem plena convicção de que “[...] não é possível na realidade derrocar o sistema” e é esse desejo que, embora não contemplando seu próprio interesse em defender os “sacos de ouro”, o conduz à união com a classe dominante, repelindo o socialismo e, por assim dizer, suprimindo o realismo. O amadurecimento artístico e ideológico de Balzac ocorre “muito antes da época do

comunismo científico”. Tendo sido uma testemunha dos acontecimentos de 1848, os últimos anos de sua vida:

[...] são os da madureza política e ideológica da classe obreira; estes anos viram a organização da *Liga Comunista* e a publicação do *Manifesto Comunista*. Mas a posição conservadora de Balzac empana a claridade da sua visão artística e cega-o diante desse erguimento de enorme importância histórica. Não reconhece nenhum destes novos acontecimentos. Para Balzac a classe trabalhadora de 1840 continua sendo a mesma plebe vulgar, passiva e incapaz de dirigir uma ordem social. Em suas últimas novelas mantém o mesmo ponto de vista sobre o proletariado que em outras obras anteriores. [...] (GRIB, 1952, p. LXXII).

Essa configura-se, por certo, como a maior vitória do realismo e um dos traços mais valiosos do velho Balzac que, apesar de sua convicção monarquista, de suas posições políticas e de seu apreço pela alta sociedade, foi forçado a representar, sem partidarismos, o esfacelamento da sociedade que ele tanto admirava, expondo “[...] o caráter inevitável da ruína dos seus aristocratas prediletos”, bem como descrevendo-os “[...] como homens que não mereciam sorte melhor e que visse os verdadeiros homens do futuro precisamente onde eles se encontravam (MARX, ENGELS, 2010b, p. 69, grifos dos autores).

O conservadorismo balzaquiano é inquestionável, mas não pode e nem deve ser analisado como aspecto final no conjunto de sua obra. Tal compreensão, de certo, esvairia o conteúdo progressista e histórico que marcou a obra de Balzac que, no ímpeto de revelar a realidade pelos olhos da literatura, constituiu-se enquanto elemento indispensável para a consolidação do gênero romance. E, juntamente com Stendhal²⁶⁵, é considerado o precursor do realismo moderno, já que

²⁶⁵ Marie Henri Beyle, mais conhecido como Stendhal (1783-1842) notabilizou-se como romancista e crítico. Seu estilo, ao contrário do excesso de ornamentos, valorizava o perfil psicológico dos personagens, a interpretação de seus atos, sentimentos e paixões. Seus romances mais conhecidos são: *Do amor* (1822), *O vermelho e o negro* (1831) e *A cartuxa de Parma* (1839), obras de notável análise psicológica, escritas todas com uma precisão e uma nudez simultaneamente naturais e intencionais. As duas últimas podem ser chamadas de novelas de aprendizagem, e compartilham de rasgos românticos e realistas; nelas aparece um novo tipo de herói, tipicamente moderno, caracterizado por seu isolamento da sociedade e seu confronto com suas convenções e ideais, no que muito possivelmente se reflete em parte a personalidade do próprio Stendhal. Como crítico, escreveu: *História da pintura na Itália* (1817); *Roma, Nápoles e Florença* (1817) e as vidas de Mozart, Napoleão, Rossini, entre outros. Stendhal seguiu a princípio a carreira comercial e empreendeu em 1814 uma viagem de estudo pela Itália. Dândi afamado, frequentava os salões de maneira assídua, enquanto sobrevivia com os rendimentos obtidos com suas colaborações em algumas revistas literárias. Em 1821 foi expulso de Milão, suspeito de estar filiado a um clube de carbonários. Regressando a Paris, onde seu nome era, então, já citado com respeito, aí permaneceu até que foi nomeado cônsul em Trieste e depois em Civita Vecchia, posto que ocupava quando faleceu em decorrência de um ataque de apoplexia. Disponível em: <https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=519908>. Acesso em: 03/03/2019. Importa destacar que Balzac considerava Stendhal “[...] um aliado, um camarada de armas do mesmo valor. Considera-o

suas obras, de forma inédita na história da literatura, buscou expressar o cotidiano da vida contemporânea. Por fim, é interessante notar que a obra de Balzac permite aos estudiosos colher a riqueza de uma:

[...] profunda penetração realista nas coisas tais como foram, séries inteiras de generalizações artísticas, amplas e fundamentais, e uma crítica aguda e penetrante da ordem existente, tudo o que conserva até hoje a sua importância como material que poderá ser usado na luta contra a sociedade capitalista. [...] (GRIB, 1952, p. LXVI).

Ao historiador de costumes, como se intitulava Balzac, cabe a honrosa tarefa de nunca faltar com a verdade, nem tão pouco pervertê-la com acordos dramáticos. Nesse contexto, dominado pela força do capitalismo, Balzac expõe, de acordo com a observação engelsiana, “[...] como os últimos vestígios da velha sociedade da nobreza – que, para ele, é um modelo – foram desaparecendo [...] com o avanço do adventício vulgar ou foram corrompidos por este último” (MARX, ENGELS, 2010b, p. 68).

A existência do Napoleão da literatura foi marcada pelo estigma de um complexo de inferioridade que o fez buscar, através de um esforço desesperado, a beleza, a nobreza e a fortuna. Essa procura por uma felicidade pessoal – que ele nunca alcançou – e pela construção de um monumento literário incomparável destruíram sua vida e, no dia 18 de agosto de 1850, no auge dos 51 anos de vida, logo depois de receber a visita do amigo querido Victor Hugo²⁶⁶, foi obrigado a

um escritor que despreza tanto o realismo mesquinho, a reprodução minuciosa dos estados de alma, como a monumentalidade histórica friamente exterior, e que, exatamente, como ele, procurar revelar através de um trabalho escrupuloso as verdadeiras causas dos eventos sociais. Sobre o terreno deste trabalho de análise, se encontram e trocam saudações os dois maiores realistas do século passado; se encontram na defesa contra todas as tendências que procuram derrubar o realismo desta altura essencial (LUKÁCS, 1968, p. 130).

²⁶⁶Victor Hugo (1802-1885) foi um poeta, dramaturgo e estadista francês. Dentre as obras célebres do autor, destacamos os romances: *Os miseráveis*, *O homem que ri*, *O corcunda de Notre-Dame* e *Cantos do crepúsculo*. De 1814 a 1816, Victor Hugo fez seus estudos preparatórios no Liceu Louis le Grand. Nessa época, seus cadernos ficavam repletos de versos e com 14 anos lia os livros de René Chateaubriand, iniciador do Romantismo francês. Dizia: "Quero ser Chateaubriand ou nada". O pai queria vê-lo ingressar na Escola Politécnica, mas ele recusou para se dedicar à carreira literária. Em 1817, recebeu um prêmio em um concurso de poesia da Academia Francesa. Em 1819, Victor Hugo recebeu o "Lírio de Ouro", prêmio máximo da Academia de Jogos Florais de Toulouse, por uma Ode, ao restabelecimento da estátua do rei Henrique IV que foi derrubada na Revolução. Nesse mesmo ano fundou, junto com os irmãos, a revista "O Conservador Literário". O primeiro ensaio da revista foi chamado *Ode ao gênio*, tributo prestado a Chateaubriand. Com quinze meses de vida a revista havia publicado mais de cem artigos entre política e crítica literária, teatral e artística. Em 1822, Victor Hugo casa-se com Adèle Foucher, amiga de infância. Nesse mesmo ano publica sua primeira antologia poética *Odes e poesias diversas*, obra que lhe valeu uma pensão de Luís XVIII. Em 1823, publica seu primeiro romance, *Han de Islândia* e a partir desse momento começou a se aproximar das ideias românticas. Em 1827, escreveu *Cromwell*, sua primeira peça teatral, sucesso de público e crítica. Em 1829, publica *O último dia de um condenado*, um apelo ao fim da pena de morte, e a peça *Marion Delorme* vetada pela censura. Em 1831, escreve seu mais célebre romance *Notre-Dame de Paris* (O

interromper o plano de escrever 137 obras para a composição de sua *comédia humana*. Tendo ouvido falar que Balzac morria, Hugo correu à rua Fortunée, sendo recebido, aos prantos, pela criada, a mãe e o engenheiro Surville, cunhado do escritor. A situação era deplorável e os médicos já haviam abandonado o doente, que tinha:

[...] uma das pernas gangrenada por causa da ferida. Uma vela esclarecia mal o apartamento luxuoso em que pairava o cheiro de cadáver. Hugo encontrou Balzac numa cama munida de aparelho de suspensão, com as faces roxas, quase pretas, os olhos abertos e fixos estertorando ruidosamente. Um cheiro insuportável se exalava do leito. O moribundo não responde à pressão da mão do amigo. “Eu o via de perfil: visto assim, parecia com o Imperador”. Balzac morreu na mesma noite (RÓNAI, 1999, p. 131).

Embora curta, a vida de Balzac foi suficiente para ele cumprir a gigantesca tarefa que, ainda jovem, prometera a si mesmo: concluir com a pena o que Napoleão não pode cumprir com a espada (RÓNAI, 1999).

É oportuno, ao encerrar este retrospecto, lembrar que as limitações impostas a Balzac pelo seu tempo não impedem de celebrarmos o alvissareiro fato de que “[...] sem ele mesmo o perceber e talvez sem sequer desejá-lo, pôde pertencer, segundo Hugo, à grande raça dos revolucionários. [...]” (GRIB, 1952, p. LXXIII). Desafiando a passagem do tempo, esse que é considerado um dos mais

corcunda de Notre-Dame), romance medievalista centrado na tragédia do corcunda Quasímodo e da cigana Esmeralda. Defensor do livre arbítrio tanto na religião quanto na política, Victor Hugo se proclama um liberal. Em seguida, lança *Lucrecia Borgia* (1833) e *Maria Tudor* (1833). Separado de Adèle, com quem teve cinco filhos, passa a viver com a atriz Juliette Drouet, que foi sua companheira até a morte. Victor Hugo se torna o mais famoso poeta e prosador do Romantismo francês. Grande defensor das novas ideias do Romantismo, em 1841, já célebre e rico, Victor Hugo é eleito para a Academia Francesa, e frequenta a corte das Tulherias. Em 1845 torna-se membro do senado francês. Por seu espírito combativo recebe o apelido de “Leão”. Preocupado com a miséria do povo, funda e dirige o jornal “O Acontecimento”, no qual os filhos Charles e François são redatores. Em seu jornal, escreve artigos nos quais defende a candidatura do príncipe Luís Napoleão para a presidência da República. Eleito, Napoleão III viola a Constituição. Victor Hugo, desiludido, não aceita a política adotada pelo líder que ajudara a eleger. É perseguido ao tentar organizar a resistência à ditadura de Napoleão III e se refugia em Bruxelas, onde começa seu exílio de mais de 18 anos. De Bruxelas vai para Jersey e depois para Guernsey, só retornando depois da queda do Império. No exílio, período mais fértil de sua vida literária, escreve: *Os Castigos* (1853), *As Contemplações* (1856), *Os miseráveis* (1862), e *O homem que ri* (1869), entre outras. Em 1870, Victor Hugo é eleito deputado e se torna presidente da ala esquerda da Assembleia Nacional e em 1876 se elege senador. Em 1883, morre Juliette Drouet, sua amante e companheira por 50 anos. Victor Hugo faleceu em Paris, no dia 22 de maio de 1885. Em seu testamento dizia: “Dou cinquenta mil francos aos pobres. Desejo ser levado ao cemitério em um carro fúnebre e refuto oração de qualquer igreja, rogo as preces de todas as almas. Creio em Deus”. Em seu testamento deixou cinquenta mil francos aos pobres, pedindo preces de todas as almas. Foi sepultado em 1º de junho no Panteão, o monumento fúnebre dos heróis nacionais. Disponível em:< https://www.ebiografia.com/victor_hugo/ >. Acesso em: 03/03/2019.

potentes empreendimento das letras francesas, continua inspirando e fortalecendo as lutas revolucionárias da classe trabalhadora.

4.2 A situação dos trabalhadores²⁶⁷ no contexto da *comédia humana*

[...] Por esse ar sem estrelas irrompia
Soar de pranto, de ais, de altos gemidos:
Também meu pranto, de os ouvir, corria.
Línguas várias, discursos insofridos,
Lamentos, vozes roucas, de ira os brados,
Rumor de mãos, de punhos estorcidos,
Nesses ares, para sempre enevoados,
Retumbavam girando e semilhando
Areais por tufão atormentados.
A mente aquele horror me perturbando
Inferno-Canto III
ALIGHIERE (2002, p.32).

A invenção balzaquiana de agregar seus textos em uma única coletânea tem como inspiração *A divina comédia* de Dante Alighieri²⁶⁸. Ao tornar clara a ideia

²⁶⁷ Julgamos relevante mencionar que esse título faz uma referência, relacionando-se, de forma explícita ou implícita, ao texto *A Situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, um clássico de Friedrich Engels. Originalmente escrito em alemão (*Die Lage der Arbeitenden Klasse in England*), no ano de 1845, esse material é um estudo das condições de vida dos trabalhadores, abordando pela primeira vez a revolução industrial como elemento central para a compreensão do controle da produção de mercadorias realizado pelo capital, além de condicionar a solução da “questão social” à supressão do padrão societário representado pela propriedade privada dos meios de produção. Disponível em: <<https://www.boitempoeditorial.com.br/produto/a-situacao-da-classe-trabalhadora-na-inglaterra-166>>. Acesso em: 02/04/2109. O objetivo de Engels (2010b) muito nos instigou nessa empreitada. Ao declarar que não desejava apenas um conhecimento abstrato da classe trabalhadora, mas que queria conhecer as casas e a vida cotidiana dos trabalhadores, debater as condições de vida e os tormentos, as lutas contra o poder social e político, o escritor alemão nos orientou na construção dessa seção. Ficou-nos claro que a situação de vida da classe trabalhadora era o ponto de partida da nossa investigação, no contexto da *comédia humana*.

²⁶⁸ O poema épico escrito por Dante (1265-1321) é um clássico da literatura mundial e foi redigido durante o Renascimento. A extensa obra, toda composta em versos, é dividida em três partes: Inferno (1304 ou 1306), Purgatório (1313) e Paraíso (1316). *A divina comédia* possui exatamente 33 cantos e foi escrita em florentino, no início do século XIV, objetivando fazer uma síntese enciclopédica do conhecimento científico e filosófico da Idade Média. “Dante compôs quase toda, se não toda, *A divina comédia* quando estava no exílio, e o relato de sua poética peregrinação pode ser lido como um esperançoso espelho de sua peregrinação forçada na terra. A curiosidade o conduz, no sentido de Covarrubias de tratar as coisas “diligentemente”, mas também no sentido de procurar saber o que está “mais oculto e reservado” e que jaz além das palavras. Num diálogo com seus guias do Outro Mundo (Beatriz, Virgílio, São Bernardo) e com as almas danadas e as abençoadas que ele encontra, Dante deixa que sua curiosidade o leve até o inefável objetivo. A linguagem é um instrumento dessa curiosidade – mesmo quando ele nos diz que a resposta a suas perguntas mais candentes não pode ser pronunciadas pela língua humana – e sua linguagem pode ser também o instrumento da nossa curiosidade. Dante pode atuar, em nossa leitura de *A divina comédia*, como uma “parteira” de nossos pensamentos, como uma vez Sócrates definiu o papel daquele que busca o conhecimento. *A divina comédia* nos permite dar à luz nossas questões” (MANGUEL, 2016, p. 27-28, grifos do autor).

diretriz que deu origem ao seu gigantesco projeto literário, Balzac (2012a, v.1, p. 80) explica que, a princípio, a *comédia humana* foi para ele:

[...] como que um sonho, como um desses projetos impossíveis que se acariciam e se deixam voar; uma quimera que sorri, que exhibe seu semblante feminino e logo em seguida distende as asas, subindo para um céu fantástico. Mas a quimera, como tantas quimeras, transforma-se em realidade; tem suas imposições e suas tiranias, às quais se é forçado a ceder. Essa ideia nasceu de uma comparação entre a humanidade e a animalidade.

O escritor francês informa que esse trabalho exigiu uma reprodução rigorosa dos tipos humanos, da vida íntima, do mobiliário social da França de seu tempo. Ele reforça que é tarefa de todo artista estudar as razões ou a razão dos efeitos que a sociedade carrega consigo, a razão de seu movimento. Para isso, ele considera relevante comparar a humanidade e a animalidade, destacando que:

[...] as diferenças entre um soldado, um operário, um administrador, um advogado, um desocupado, um sábio, um homem de Estado, um comerciante, um marujo, um poeta, um mendigo, um padre são, conquanto mais difíceis de apreender, tão consideráveis como as que há entre o lobo, o leão, o asno, o corvo, o tubarão, o lobo-marinho, a ovelha etc. Existiram pois, e existirão sempre, espécies sociais como há espécies zoológicas. [...] Enfim, entre os animais há poucos dramas, entre eles não se gera a confusão, eles se atiram uns sobre os outros, e eis tudo. Os homens, é verdade, também se atiram uns sobre os outros, mas o grau de inteligência que os diferencia torna a luta muito mais complicada (BALZAC, 2012a, v.1, p. 81).

A partir desse tipo de observação, toma consciência de que, diferente do animal que não tem arte nem ciência, o homem reproduz seus costumes, “seus pensamentos e sua vida em tudo que apropria às necessidades”. Esse achado conduz Balzac (2012a, v.1, p. 81-82) a argumentar que:

[...] os hábitos de cada animal são, pelo menos a nossos olhos, constantemente semelhantes em todos os tempos, enquanto o modo de ser, o vestuário, as palavras, as residências de um príncipe, de um banqueiro, de um artista, de um burguês, de um padre ou de um indigente são inteiramente diversas e variam conforme as civilizações.

A par disso, considera uma boa estratégia metodológica dar à obra posta em execução uma tríplice forma: “[...] os homens, as mulheres e as coisas, isto é, as pessoas e a representação material que elas dão de seu pensamento, em resumo, o homem e a vida”. O escritor francês preocupava-se com o interesse da sociedade na apresentação do drama dos personagens, assim ele se interpelava sobre a necessidade de agradar, ao mesmo tempo, “ao poeta, ao filósofo e às massas que querem a poesia e a filosofia sob imagens empolgantes [...]” (BALZAC, 2012a, v.1, p. 82).

Nota-se que ele sabia ser necessário recorrer ao conhecimento sobre a importância e a poesia da história do coração humano. No entanto, não via essa preocupação nos narradores daquela época, excetuando Walter Scott, que, na sua avaliação, imprimia então proporções gigantescas a esse gênero que era, de uma forma injusta, considerado secundário. Segundo Balzac, Walter Scott elevava o romance ao valor filosófico da história e isso lhe era fundamental, na medida em que considerava que esse tipo de literatura “incrusta diamantes imortais na coroa poética dos países onde as letras são cultivadas”, juntando ao mesmo tempo:

[...] o drama, o diálogo, o retrato, a paisagem, a descrição; introduzindo nessas obras o maravilhoso e o verdadeiro — esses elementos da epopeia —, fazendo ali ombrear a poesia com a familiaridade das mais humildes linguagens. Mas, tendo antes achado seu feitiço ou no ardor do trabalho, ou pela lógica desse trabalho, do que propriamente imaginado um sistema, não pensou em ligar suas composições umas às outras com o fim de coordenar uma história completa, da qual cada capítulo formasse um romance e cada romance uma época (BALZAC, 2012a, v.1, p. 82-83).

Embora ainda estivesse deslumbrado com a fecundidade de Walter Scott, Balzac confessa que percebeu a falha scottiana de não ligar suas composições uma à outra. Diante disso, viu a possibilidade de desenvolver seu empreendimento literário, encontrando:

[...] a razão desse talento na infinita variedade da Natureza Humana. O acaso é o maior romancista do mundo; para ser fecundo, basta estudá-lo. A sociedade francesa ia ser o historiador, eu nada mais seria do que seu secretário. Ao fazer o inventário dos vícios e das virtudes, ao reunir os principais fatos das paixões, ao pintar os caracteres, ao escolher os acontecimentos mais relevantes da sociedade, ao compor os tipos pela reunião dos traços de múltiplos caracteres homogêneos, poderia, talvez, alcançar escrever a história esquecida por tantos historiadores, a dos costumes. Com muita paciência e coragem, eu realizaria para a França do século XIX esse livro que todos lamentamos não nos terem deixado Roma, Atenas, Tiro, Mênfis, a Pérsia, a Índia sobre sua civilização e que, a exemplo do padre Barthélemy, o corajoso e paciente Monteil tentara para a Idade Média, mas sob forma pouco atraente (BALZAC, 2012a, v.1, p. 83).

Segundo o próprio Balzac, seu empreendimento foi escrito “à luz de duas verdades eternas: a religião e a monarquia” e que era necessário ao bom escritor proclamar os acontecimentos contemporâneos. Entretanto, ele reconhecia que, por essa declaração, algumas pessoas poderiam acusá-lo de soberbo e de pretensioso, procurando rusga, especialmente, por lhe faltar o título oficial de historiador. Em suas palavras:

[...] pedir-lhe-ão os motivos de sua política. Obedeço aqui a um dever, eis a única resposta. A obra que empreendi terá a extensão de uma história; eu tinha a obrigação de dizer os seus motivos, ainda ocultos, seus princípios e sua moral. Necessariamente forçado a suprimir os prefácios publicados para

responder às críticas essencialmente passageiras, não quero manter senão uma observação (BALZAC, 2012a, v.1, p. 85-86).

Embora soubesse que as críticas chegariam, não as temia, pois segundo ele, o autor, para escrever, deve estar disposto a encarar sem medo o fogo da crítica Balzac compreendia, perfeitamente, que a tarefa de pintar as duas ou três mil figuras daquela época não era pequena e que essas figuras exigiam variados cenários, por isso, também considerou relevante dividir a obra em:

Cenas da Vida Privada, Provinciana, Parisiense, Política, Militar e Rural. Nestes seis grupos estão classificados todos os *Estudos de Costumes* que formam a história geral da sociedade, a coleção de todos os seus fatos e gestos, como diriam os nossos antepassados. Estes seis grupos correspondem, afinal de contas, a ideias gerais. Cada um deles tem o seu sentido, sua significação, e formula uma época da vida humana (BALZAC, 2012a, v.1, p. 86-89).

E, na arrojada tentativa de dar uma ideia das várias regiões da França, a obra balzaquiana:

[...] tem a sua geografia, como tem a sua genealogia e suas famílias, seus locais e suas coisas, suas personagens e seus fatos, como tem seu armorial, seus nobres e seus burgueses, seus artesãos e seus camponeses, seus políticos e seus janotas, seu exército, todo o seu mundo, enfim (BALZAC, 2012a, v.1, p. 89-90).

A propósito de seu imenso projeto, que contemplava ao mesmo tempo “a história e a crítica da sociedade, a análise de seus males e a discussão de seus princípios”, Balzac (2012a, v.1, p.91) sentiu-se autorizado, no ano de 1842, a dar-lhe o título de *A comédia humana*, questionando-se se tal desejo era ambicioso ou apenas justo. Por fim, avaliou que a palavra final seria do público, que decidiria quando a obra estivesse terminada.

A iniciativa brasileira de trazer a público a imensa obra balzaquiana encontrou abrigo na valiosa intelectualidade do húngaro Paulo Rónai, que, apaixonado por esse monumental empreendimento das letras francesas, fixou um plano geral da obra, apresentando um conjunto de padrões que deveriam ser seguidos para que os leitores brasileiros tivessem acesso a uma compreensão mais ampla e profunda²⁶⁹.

O projeto de edição dos textos foi organizado e orientado em duas ocasiões. A primeira, entre os anos de 1946 e 1955, pela Editora Globo e a

²⁶⁹ Tanto a editora quanto os tradutores e o organizador desenvolveram um trabalho que foi, igualmente, aplaudido pelo público e pela crítica. O autor gaúcho, Érico Veríssimo, analisou esse empreendimento editorial como um dos mais importantes de todos os tempos (RÓNAI, 2012).

segunda, a partir de 1989, pela Globo Livros²⁷⁰ e, em 2012, passou a ser reeditado pela Biblioteca Azul. Para a edição de 1989, Rónai conseguiu organizar *A comédia humana* em 17 volumes, que abrangem 88 romances e novelas, contendo valiosas introduções, orientações e notas.

A pena inflamada de Balzac documentou, através das narrativas de sua *comédia humana*, os costumes, os negócios, o mundo político e as relações amorosas do século XIX, na França e em especial os eventos ligados à Revolução Francesa²⁷¹. A velha elite, a nobreza e o clero, aos poucos, se extinguiram e a burguesia, enquanto produtora e detentora da riqueza do país, se definia como classe social, cujo fundamento era um tipo de sociedade na qual as pessoas escolhiam as suas relações de acordo com o que os outros tinham a oferecer.

Esse considerável trabalho influenciou o pensamento de Marx e Engels²⁷², que percebendo a força da literatura no desvelamento do real, elegeram o escritor francês como referência literária para os estudos da sociedade burguesa. Embora Marx e Engels o vissem como um conservador, admirador da aristocracia, que temia o acesso das massas a postos mais elevados, reconheciam na obra uma denúncia da dominação de uma classe sobre a outra. Essa compreensão de que, na grande literatura o real se impõe, conduziu Engels a concluir que em Balzac o realismo triunfou, pois ao elucidar os fundamentos da sociedade burguesa, fornecia elementos para a ruína dessa sociedade que ele tanto amava e, por conseguinte, o nascimento de outra forma de sociabilidade, conhecida por comunismo. Mesmo compreendendo que, politicamente, Balzac era um legitimista²⁷³, Engels (2010a, p. 68), o considera um dos maiores mestres de todos os tempos, pois ao desenvolver:

²⁷⁰O trabalho sobre *A comédia humana* ganhou novo fôlego com a comemoração do centenário de morte de Balzac, em 1950. A partir de então, o conhecimento da vida e da civilização francesa passaram a fazer parte do trabalho organizado por Rónai. As leituras realizadas pelo húngaro, na biblioteca do Institut de France, em Chantilly, auxiliaram na construção do projeto idealizado por Henrique Bertaso, diretor das Edições Globo, na década de 1940.

²⁷¹As suas consequências e reverberações na população, que compartilha a experiência de viver em um tempo diferente – material e espiritual –, mas que ainda não desfez totalmente as relações com o mundo anterior.

²⁷²Os autores alemães veneravam Balzac. Em *O Capital*, encontramos significativas referências à forma de conhecimento direta, clara e imediata do escritor francês, por exemplo: “[...] em Balzac, que estudou tão profundamente todos os matizes da avareza, o velho usuário Gobseck mostra sua infantilidade quando começa a formular um tesouro acumulando mercadorias (MARX, 2013, p. 664). Em *Amor e Capital*, localizamos a seguinte recomendação de Marx a Engels, sugerindo [...] que ele lesse a novela de Balzac *A obra-prima ignorada*, que havia considerado “repleta de deliciosa ironia” (GABRIEL, 2013, p. 459, grifos da autora). É, também, de amplo conhecimento a leitura que Marx fez da obra *Os camponeses*.

²⁷³Sem dúvida, Balzac era um defensor, na política, do princípio da legitimidade (direito de sucessão), mas sua obra “[...] é uma elegia perpétua que deplora a irremediável decomposição da alta

[...] em sua *Comédia humana* a mais extraordinária história realista da sociedade francesa, narrando, ano a ano e como se fora uma crônica, os costumes imperantes entre 1816 e 1848. Ele dá forma ao crescente movimento da burguesia que se ergue sobre a nobreza, burguesia que depois de 1815 se reestruturou na medida do possível, reestabelecendo o estandarte da antiga política francesa. Balzac mostra como os últimos vestígios da velha sociedade da nobreza – que, para ele, é um modelo – foram desaparecendo paulatinamente com o avanço do adventício vulgar ou foram corrompidas por este último.

Marx, Engels e Lukács reconheciam nas obras literárias, e mais precisamente em *A comédia humana*, a particularidade das contradições que movimentam a história da humanidade, a apropriação indébita do excedente do trabalho, além do artilheiro engenhoso de exploração de uma classe sobre a outra. Engels (2010a, p. 68), em carta à Margareth Harkness²⁷⁴, confessava ter aprendido mais com Balzac do que com “[...] todos os especialistas do período, historiadores, economistas e estatísticos tomados em conjunto”.

A partir desse fundamento, tentaremos mapear na literatura balzaquiana, evidências que revelem os traços da existência do ser do trabalho, atravessando as relações entre literatura e história, reconhecendo a literatura como importante fonte para a compreensão das transformações sociais.

Para compor a representação que nosso autor faz da classe trabalhadora, no contexto da *comédia humana*, servimo-nos das obras do próprio Balzac (1952,1953,1954,1955, 2012, 2013 e 2015).

Cabe, antes de darmos início à nossa tarefa, uma importante ressalva: no curto tempo de construção da Tese, torna-se impossível um resumo de um conjunto de textos que perfazem mais de 11 mil páginas, contemplando mais ou menos três mil personagens. Tentaremos, no entanto, esboçar, através do registro literário, alguns fenômenos políticos, sociais e econômicos, assim como alguns relatos da vida cotidiana e as histórias sobre os recônditos da alma humana dos trabalhadores de seu tempo.

sociedade; suas simpatias vão para a classe condenada a morrer [...] mas seus livros constituem, com poucas exceções, outros tantos golpes demolidores assestados aos alicerces do edifício social e religioso” (RÓNAI, 1999, p. 67-70).

²⁷⁴Margaret Elise Harkness (1854-1923). Foi uma escritora inglesa da década de 1880 que, nesta época, integrava a *Federação Social-Democrata de Hyndmann*, grupo de intelectuais burgueses de orientação socialista. Enquanto estava imersa na política socialista, Harkness escreveu uma série de romances sobre a vida dos operários e dos pobres, usando o pseudônimo de John Law. Destes, destacamos: *A city girl* (1887) - o romance que gerou a famosa definição de realismo de Engels, *Out of Work*(1888) e *Capitan Lobre*(1889). A escritora conheceu a filha mais nova de Marx, Eleanor e frequentava a casa de Engels. Disponível em: <<https://www.victoriansecrets.co.uk/authors/margaret-harkness/>>. Acesso em: 25/03/2019.

Diante de tão monumental obra, empreendemos um levantamento geral, com vistas a localizar possíveis pistas de nosso objeto de estudo, resultando na seleção de leitura exposta abaixo.

QUADRO DE OBRAS SELECIONADAS

A COMÉDIA HUMANA - HONORÉ DE BALZAC	
ESTUDOS DE COSTUMES	
Cenas da vida privada (17 obras)	Ao "Chat-qui-pelote" Memórias de duas jovens esposas Modesta Mignon Alberto Savarus A vendeta A mensagem O romeiral A mulher abandonada Honorina Beatriz Gobseck A mulher de trinta anos O pai Goriot O coronel Chabert A missa do ateu O contrato de casamento Outro estudo de mulher
Cenas da vida provinciana (6 obras)	Ursula Mirouët Eugênia Grandet Os celibatários: Pierret O cura de Tours Um conchego de solteirão Ilusões perdidas
Cenas da vida parisiense (10 obras)	História dos Treze: Ferragus A duquesa de Langeais A menina dos olhos de ouro História da grandeza e da decadência de César Birotteau Esplendores e misérias das cortesãs A Casa Nucingen Os primos pobres: A prima Bette O primo Pons Os comediantes sem o saberem O avesso da história contemporânea
Cenas da vida política (2 obras)	Z. Marcas Uma paixão no deserto
	Os camponeses

Cenas da vida rural (4 obras)	O médico rural O cura da aldeia O lírio do vale
ESTUDOS FILÓSOFICOS (3 obras)	
A pele de onagro A obra-prima ignorada O elixir da longa vida	
ESTUDOS ANALÍTICOS (3 obras)	
Luís Lambert Fisiologia do casamento Pequenas misérias da vida conjugal	
TOTAL DE OBRAS: 45	

Na comédia humana, os donos do capital devotavam todos os esforços às operações financeiras, visando o lucro, pois “[...] os reveses do clima regem a vida comercial”, daí decorrendo “[...] um duelo constante entre o céu e os interesses terrestres [...]” (2013a, v.5, p. 1029). Nesse contexto especulativo em que “[...] o comércio vive apenas graças ao luxo [...]” (1955, p. 1196), os operários e os proletários²⁷⁵ são vistos como uma ameaça à burguesia e à aristocracia sendo necessário, portanto, para proteger a civilização, mantê-los sob a égide de um regime forte. “Os proletários parecem-me os menores de uma nação e devem permanecer sob tutela [...]. A tutela sobre as massas afigura-se [...] uma coisa justa e necessária para a manutenção das sociedades” (1954e, p. 408). Tal visão, no entanto, não impede Balzac de reconhecer que a miséria lança, cada vez mais:

[...] pequerruchos à Roda dos Expostos, mais enfermos ao Hôtel-Dieu²⁷⁶ e mais mendigos às ruas, [...] mais trapeiros às esquinas, mais velhos doentes para junto das paredes onde brilha o sol, mais operários sem

²⁷⁵Nas obras analisadas, Balzac, para se referir ao *cidadão pobre*, da *classe inferior* – aquele que, para viver, nada possuía ou tinha apenas a remuneração insuficiente da sua força de trabalho – usa os termos *operário*, *proletário*, *camponês*, *pessoa do povo*, *miserável*, *despossuído*, *mendigo* e *massas*.

²⁷⁶O mais antigo hospital da cidade de Paris, foi fundado em 651 pelo bispo de Paris, Landry. Passou por várias reconstruções em diferentes épocas e circunstâncias históricas. Carrega o nome de Hotel por ter sido considerado um local de recolhimento dos pobres enfermos e carentes da cidade que precisavam de cuidados médicos. Era visto quase como um asilo de confinamento dos enfermos miseráveis de Paris. Apenas no Século XVII, passou a ser considerado Hospital, no sentido de um lugar de cura e, no século XIX, foi associado à concepção de que hospitais seriam centros de prática da medicina e da ciência, e também centros de ensino e pesquisa. Hoje, o Hôtel Dieu está vinculado à Faculté de Médecine Paris-Descartes, situado na Île de la Cité-Île de Saint-Louis e fica bem próximo à Catedral Notre Dame de Paris, que não por acaso, acolhe, historicamente, o clamor e as preces dos pobres e enfermos de ontem e alguns miseráveis desavisados e teimosos de hoje, já que a Igreja atualmente transformou-se em um ponto turístico da cidade de Paris. Disponível em: <<https://www.solosophie.com/hotel-dieu-paris/>>. Acesso em: 02/04/2019.

trabalho para as praças e mais acusados à polícia correcional (BALZAC, 2012c, v.4, p. 446).

Uma personagem de *Memórias de duas jovens esposas*, ao passear por Paris, tece a seguinte observação: “não vi senão rostos cansados e duros, onde não há nem calma nem tranquilidade; as feições desencontradas e as rugas revelam ambições frustradas, vaidades infelizes. Uma bela frente é coisa rara” (2012a, v.1, p. 214).

Operários e camponeses são marcados pela miséria e pela exploração, provenientes da condição social. Essa miséria enfeia “as mulheres do campo, que fenecem tão rapidamente como as flores, e já são velhas aos trinta anos” (1954c, p. 99).

E, em *História dos treze*, Balzac (2013c, v.8 p. 335) ao dar relevo ao aspecto geral da população pobre parisiense sentencia: é um “[...] espetáculo que reúne todos os assombros [...] gente horrível de ver-se, lívida, amarela, tanada”. A miséria, dessa forma, é algo asqueroso e, segundo Balzac, os filhos do povo de Paris raramente “[...] são belos, pois são o produto da miséria, de um trabalho excessivo, de habitações sem ar, sem liberdade de ação, sem nenhum dos confortos da vida”, além do mais “[...] a miséria tem profundidades insondáveis, principalmente em Paris, fundos lamacentos, e aproxima, quando um afogado vem desse leito até a superfície, traz imundícies agarradas ao corpo e às roupas” (BALZAC, 1953a, p. 355-398).

A aparência dos pobres era algo assustador e, mesmo sem querer, eles exalavam um odor rançoso.

A barba era longa. Sua péssima gravata negra, usadíssima, rasgada deixava entrever um pescoço protuberante, fortemente sulcado, composto de veias grossas como cordas. Um largo círculo escuro, pisado, desenhava-se sob cada olho. Parecia ter no mínimo sessenta anos. [...]. Usava botinas acalanhadas e rotas. Suas calças azuis remendadas em vários lugares, branqueavam sob o efeito de uma espécie de lanugem que as tornavam ignóbeis de ver. Ou porque suas vestes molhadas exalassessem um odor fétido, ou porque tivesse, no estado normal, esse cheiro de miséria que têm os casebres parisienses, tal como os escritórios, as sacristias e os hospitais têm o seu mau cheiro rançoso, de que ninguém pode dar ideia, os vizinhos desse indivíduo afastaram-se de seus lugares e o deixaram só [...] (2013d, p. v.8, 73).

As vestimentas dos desfavorecidos em nada se assemelhavam à riqueza do luxo parisiense.

[...] Esse homem tão desfavorecido pela natureza vestia-se como os pobres de boa sociedade nos quais os ricos tão frequentemente procuram assemelhar-se. Calçava sapatos ocultos por polainas feitas segundo o modelo das da guarda imperial e que certamente lhe permitiam usar as mesmas meias durante muito tempo. Suas calças de fazenda preta tinham reflexos avermelhados e, nas dobras, linhas brancas ou luzentes, que, não menos que o feitiço, fixavam em três anos antes a data da aquisição. A amplitude dessa peça do vestuário disfarçava mal uma magreza proveniente antes da constituição que de um regime pitagórico, pois o velho, dotado de uma boca sensual de lábios polpudos, mostrava, ao sorrir, dentes alvos dignos de um tubarão. O colete em forma de xale, igualmente de fazenda preta, enfiado por cima dum colete branco debaixo do qual aparecia, em terceiro plano, a borda duma camiseta encarnada, trazia a memória os cinco coletes de Garat. Uma enorme gravata de musselina branca, cujo laço pretensioso fora inventado por um elegante para seduzir *mulheres encantadoras* de 1809, subia tanto acima do queixo que o rosto parecia mergulhar nela como um abismo. Um cordão de seda trançada, imitando cabelo, atravessava a camisa e protegia o relógio contra um furto improvável. O casaco esverdeado, de notável limpeza, tinha um uns três anos mais que as calças; mas o colete de veludo preto e os botões de metal branco recentemente renovados denunciavam os cuidados domésticos atentos aos menores detalhes (1952b, p. 416,417).

Uma determinada moça, Jean-François, que trabalhava numa fábrica de porcelanas, poderia ser considerada uma rara exceção, pois tinha uma postura que “[...] não denotava nenhum dos maus hábitos dos operários [...]” (BALZAC, 1954b, p.733). O escritor francês revela que o físico daqueles que precisavam viver da mendicância era horrível e deixava transparecer a devassidão a que estavam submetidos. A aparência daqueles pobres era:

[...] ao menos, um mendigo, mas não o mendigo de Paris, criação sem nome nas línguas humanas; não, o homem revelava um tipo novo, fora de todas as imagens despertadas pela palavra mendigo. O desconhecido não se distinguia nada pelo originalmente parisiense como que nos surpreendem muito seguidamente os infelizes de Charlet tantas vezes representou com rara felicidade de observação: grosseiras figuras roladas na lama, de voz rouca, nariz vermelho e bulboso, de bocas desprovidas de dentes, mas ameaçadoras; humildes e terríveis nos quais a inteligência profunda que lhes brilha nos olhos parece um contrassenso. Alguns desses vagabundos imprudentes têm a tez marmorizada, gretada, vejada, a fonte coberta de rugosidades, os cabelos raros e sujos como os de uma peruca jogada a um canto de parede. Alegres todos na sua degradação e degradados nas suas alegrias, marcados todos pelo sinete da devassidão, atiram-nos o seu silêncio como uma reprovação; sua atitude revela pavorosos pensamentos (2013a, v.8, p. 65,66).

Os bairros pobres são sinistramente situados em regiões onde apenas as pessoas desprovidas de recursos frequentavam:

A rua e o beco do Doyenné são os únicos caminhos internos desse grupo sombrio e deserto de casas, cujos habitantes são provavelmente fantasmas, por que aí nunca se vê ninguém. [...] Quando passamos de carruagem ao longo desse bairro morto e corremos o olhar pela rua do Doyenné, sentimos frio até a alma; perguntamo-nos quem pode morar ali, o que ocorre à noite em tal lugar, à hora em que essa rua se transforma num sítio deserto e

perigoso e na qual encontram campo livre, envolvidos no manto da noite, todos os vícios de Paris. Este problema, já de si terrível, ainda se torna pior quando verificamos que as pretensas casa são cercadas por um pântano, pelo lado da rua de Richelieu, pequenos jardins e casinhas sinistras, pelo lado das galerias do Louvre (1952a, p. 62).

Em *O pai Goriot*, Balzac (2012a, v.4, p. 26-32-36-253) descreve a pobreza de uma determinada pensão, assim como seus moradores. O pequeno hotel é descrito como um:

[...]ilustre vale de caliça sempre a cair e de sarjetas negras de lama – vale cheio de sofrimentos reais, de alegrias muitas vezes falsas, e tão terrivelmente agitado que somente um acontecimento extraordinário é capaz de produzir ali uma sensação um pouco duradoura. [...] Reina ali, enfim, a miséria sem poesia; uma miséria econômica, concentrada, gasta, que não tem ainda lodo, mas manchas; que não tem buracos nem andrajos, mas uma podridão envelhecida. [...] Esses pensionistas faziam pressentir dramas terminados ou em andamento; não eram, porém, desses dramas representados à luz da ribalta, entre cenários de lona, mas dramas vivos e silenciosos, dramas gelados que faziam escaldar o coração, dramas contínuos”. [...] Às pensões burguesas, porém, nada pode acontecer. Pode-se viver sem o rei, mas sempre é preciso comer.

O estudante de medicina Bianchon tem sua habitação assim definida:

[...] morava numa miserável pensão do *Quartier Latin*, conhecida sob o nome de Casa Vauquer. O pobre rapaz sofria lá os golpes dessa ardente miséria, espécie de crisol do qual os grandes talentos devem sair puros e incorruptíveis como diamantes que podem ser submetidos a todos os choques sem se quebrar (2012c, v.4, p. 414).

As casas destinadas à população pobre era do gênero das chamadas *casas cabajoutis*.

[...] Tal nome, assaz significativo, foi dado pelo povo de Paris às casas construídas por sucessivos acréscimos. São quase sempre habitações primitivamente separadas e reunidas pela fantasia de diferentes proprietários que, sucessivamente, as foram aumentando, ou de casas começadas e abandonadas, recomeçadas e concluídas; casas infelizes como certos povos submetidos a várias dinastias de senhores caprichosos. Nem os andares nem as janelas estão *no quadro*, para empregarmos um dos termos pitorescos da pintura; tudo ali destoa, mesmo os ornamentos do exterior. As *cabajoutis* estão para a arquitetura de Paris como o *cafarnaum* para os apartamentos, verdadeira confusão onde foram atiradas cambulhada as coisas mais disparatadas (2013a, v.8, p. 126, grifos do autor).

Os ricos, dessa forma, não podiam imaginar como era a mobília dos pobres.

Os ricos não poderiam imaginar a simplicidade da bateria de cozinha, que consistia de uma assadeira, um tacho, uma grelha, uma caçarola, dois ou três bules e uma frigideira. A baixela de mesa, de louça branca e parda, valia bem uns doze francos. A mesa servia como mesa de cozinha e mesa de refeições. O mobiliário constava de duas cadeiras e dois banquinhos. Debaxo do forno ficava a provisão de carvão e lenha. E em um canto via-se uma selha onde era lavada, durante a noite, a roupa suja da família. A peça onde ficavam as crianças, atravessada por cordas de secar roupas, era

recoberta de cartazes de espetáculos e de gravuras tiradas de jornais ou provenientes de prospectos de livros ilustrados. Evidentemente, o primogênito da família Topinard, cujos livros escolares se viam a um canto, tomava conta da casa, quando às 6 horas da tarde, o pai e a mãe iam para o serviço no teatro. Em muitas famílias da classe inferior, logo que um filho atinge a idade de seis ou sete anos, passa a desempenhar o papel de mãe perante as irmãs e os irmãos (1952b, p.668).

Não sendo bem visto, o operário também não tinha uma boa alimentação e, quando cessa a procura por seu trabalho, ele morre de fome. Muitas vezes, o que faltava era simplesmente o pagamento, pois ele tem uma família “[...] cheia de fome a esperar que lhe seja paga uma fatura [...]” (1954a, p. 147). A alimentação de um operário é vulgar e, às vezes, não cheira bem. É composta por “[...]couves, cebolas, alho, os legumes favoritos da classe operária [...]” (1954c, p. 81).

A jornada de trabalho a que são submetidos é muito pesada, pois eles chegam a trabalhar “[...] dezesseis horas por dia a bordar tecidos preciosos para os comerciantes de sedas e ganham [...] por dia, uma miséria [...] comem pão cinco vezes por semana, e bebe água do Ourcq²⁷⁷ nos canos da Cidade, porque a água do Sena é cara demais [...]” (1952a, p. 360). A vida dessas pessoas era pesada demais.

A vida dos forçados pode passar por luxuosa comparada à dos Sauviat: só comiam carne nos dias de festas religiosas. Antes de soltar o dinheiro necessário para a subsistência diária do casal, a Sauviat remexia nos bolsos ocultos entre o vestido e a saia, e dali nunca tirava senão miseráveis moedas escarvadas, escudos de seis libras ou de cinquenta e cinco sous, que ela olhava com desespero antes de trocar (1954b, p. 16).

Uma personagem de *Honorina*, orgulhava-se, junto aos seus convivas, de que havia ido morar em uma casa “[...] que tinha sido limpa, arranjada e mobilada com uma rapidez que se explica por três palavras: Paris! o operário francês! o dinheiro! [...]” (2012d – v3, p.88). Outro personagem, ao se referir a força do dinheiro na execução das tarefas, exclama: “[...] Paris é o único lugar do mundo onde existem estas varinhas de condão [...]” (2012d, v8, p.101).

A forma como os personagens balzaquianos ganham a vida impressionava pela extrema necessidade. Desplein, em conversa, revela a Bianchon suas dificuldades:

²⁷⁷A água do Sena, naquele período, era vendida a domicílio e a água do rio Ourcq – afluente do rio Marne - abastecia os chafarizes públicos de Paris.

[...] Tive um começo de vida tão duro, meu caro, que posso disputar a qualquer um a palma dos sofrimentos parisienses. [...] Suportei tudo: fome, sede, falta de dinheiro, falta de roupa, de calçado e de camisas, tudo o que a miséria tem de mais rude [...]. Trabalhei durante um inverno vendo minha cabeça fumegar e distinguindo o ar de minha respiração como se vê a dos cavalos num dia de geada. [...]. Ninguém queria ver nas minhas irritações a penúria e o esforço dum homem que, do fundo da situação social em que está, se agita para chegar à superfície (2012c, v.4, p. 309-310).

O aporte alimentar insuficiente vulnerabilizava os indivíduos, conduzindo, principalmente as crianças, à morte precoce.

Acorda, minha alma [...] – disse ele sem perceber a posição de seu filho que, nesse momento, apresentava no rostinho um brilho sobrenatural.

– Luigi! A criança está fria! [...]

Ah, meu Deus! – disse a seu senhorio, que encontrou na escada. – Consegui um pouco de ouro, mas meu filho morreu de fome, sua mãe esta moribunda, por favor, nos ajude!!! [...]

Retornou como um desesperado para o lado de sua esposa e deixou o honesto pedreiro ocupado, junto com vários de seus vizinhos, em reunir tudo que fosse possível para aliviar uma miséria que era desconhecida de todos até então [...] (2012c, v2, p.123-124).

Desplein, por exemplo, não tinha amigos, pois, para tanto, era necessário sair com pessoas de classes superiores à classe dele, o que exigia, é claro, a posse de recursos financeiros: "Para ter amigos, é preciso juntar-se com os moços, possuir algum dinheiro para ir beber com eles, acompanhá-los a todos os lugares aonde vão os estudantes!". Aqui, Balzac tece uma crítica à sociedade parisiense da época, pois até as relações de afeto e de amizade passavam pelo crivo do metal. As pessoas não entendiam o verdadeiro significado da palavra "nada": "Eu não tinha nada! E ninguém em Paris compreende que nada é nada" (2012c, v.4, p.310-311).

Em *O médico rural*, Balzac (1954e, p. 371) afirma que até as relações de amor têm o caráter de coisa útil, obedecendo um determinado fim, pois "os camponeses lamentam nos seus filhos mortos a perda de uma coisa útil que faz parte de sua fortuna; os pesares são proporcionais à idade. Uma vez adulto, o filho torna-se um capital para o pai"²⁷⁸. Noutra obra, questiona: "[...] Quem se casa atualmente? Comerciantes, no interesse de seu capital ou para serem dois a empurrar o arado; agentes de câmbio ou tabeliães obrigados a pagar seus cargos [...]" (2012e, v.4, p.538).

²⁷⁸ O trabalho concreto em Marx – que é o trabalho produtor de valor – é uma eterna necessidade da sociabilidade humana. Percebe-se que, em Balzac, o valor de uso adquire o sentido de utilitário, pragmático da riqueza, da propriedade, valorizando o valor (o valor de troca).

O trabalho aqui é percebido como uma carga pesada que une os pobres. Esses constituirão uma família e, juntos, irão se debater entre o amor e a miséria.

[...] Sua pobreza o obrigava a uma vida austera e ele dominava suas fantasias com enorme trabalho. Depois de empalidecer sobre as cifras ele repousava, experimentando, obstinadamente, adquirir o conjunto de conhecimentos hoje necessários a quem quer que deseje fazer-se notado na sociedade, comércio, no foro, na política ou nas letras. O único escolho que encontrava estas belas almas é exatamente sua probidade. Veem uma moça pobre, enamoram-se, casam-se e passam a vida a se debater entre o amor e miséria. Suas maiores ambições se extinguem no caderno das despesas do lar. [...] Os infelizes privados de afeto, que consomem as belas horas da juventude em longos trabalhos, têm o privilégio dos rápidos progressos da paixão em seus corações desertos e mal julgados (2013a, v. 8, p. 55).

A possibilidade de viver romances aos trabalhadores só existe porque existem outras pessoas nas mesmas condições e, juntos, podem dividir as infelicidades da vida.

A jovem criatura se encontrava num destes terríveis estados em que o egoísmo colocava certas crianças: não tinha estado civil e seu nome, Clemência, e sua idade foram estabelecidos por justificação judicial. Quanto aos seus bens, consistia em pouca coisa. Júlio Desmarest tornou-se o mais feliz dos homens ao conhecer tais infelicidades. Se Clemência pertencesse a uma família opulenta, teria desesperado de obtê-la; era, porém, uma pobre filha do amor, o fruto de alguma terrível paixão adúltera: casaram-se (2013a, v.8, p. 56).

A injustiça a que estão submetidos os pobres, transforma-os em seres estranhos à moral, degenerados e feios. “Onde reina a miséria não há mais pudor, nem crimes, nem virtudes, nem espírito” (1954a, p. 113). Noutra obra, destaca: “[...] a moralidade, que não se deve confundir com religião, começa com a prosperidade, como nas esferas superiores vemos a delicadeza florescer na alma quando a fortuna já dourou o mobiliário” (1954c, p. 55). E, a miséria extrema, torna-se desconhecida das classes dominantes, pois “[...] as pessoas preocupadas com a alta política do momento ignoram até onde vai a depravação das classes inferiores em Paris: é igual ao ciúme que as devora” (1952a, p. 157).

Essas miseráveis criaturas não tinham fé, apenas o desespero da fome.

[...] O efeito moral é pior do que o efeito material! exclamou o cura. Um proletariado desabituaado dos sentimentos, sem outro Deus senão a Inveja, sem outro fanatismo senão o desespero da Fome, sem fé nem crença, adiantar-se-á e calcará aos pés o coração do país (1954b, p. 80).

O autor posiciona a religião como uma forma de superação das questões que abatem as pessoas na sociedade, colocando Godofredo, personagem de *O avesso da história contemporânea*, como alguém que está prestes a adquirir este entendimento mediante sua relação com os Imitadores de Cristo e sua iniciação às

práticas e experiências com os moradores da pensão que eles residem. Os valores como companheirismo, união, amor ao próximo, humildade, simplicidade e amizade se defrontam com o ceticismo de nosso personagem, mas há o consolo em saber que a ordem social será reestabelecida pela caridade conservadora.

[...] quando o cristianismo houver fecundado novamente a ordem social, impregnando todas as classes com as suas doutrinas conservadoras, seu culto não será mais posto em discussão. O culto de uma religião é sua forma; as sociedades não subsistem senão pela forma (1954e, p. 401).

A miséria e os baixíssimos salários causam profundas necessidades e os pobres, sem saberem como resolver tais questões, recorrem à religião ou à caridade. *Em o avesso da história contemporânea*, um personagem operário recorre a um padre para solucionar seu problema e o mesmo relaciona sua ação à providência divina.

- Infelizmente - respondeu o padre - uma das maiores desgraças das revoluções na França, é que cada uma delas é um novo impulso dado à ambição das classes inferiores. Para sair da sua categoria, para alcançar a fortuna, considerada como sendo hoje só a garantia social, esse operário entrega-se a essas combinações monstruosas que, se não tem êxito, terão de levar o especulador a prestar contas à justiça humana. Eis o que resulta as vezes de se fazer um favor (1953d, p. 511).

Os sofrimentos impostos aos pobres são tantos que, para sobreviver, são obrigados a trabalharem noite e dia, enganando-se para não sofrerem.

[...] a coragem com que os dois jovens combatiam a adversidade foi recompensada durante algum tempo; mas o evento que em geral leva ao auge a felicidade da maioria dos lares, para eles foi funesto: Ginevra deu a luz um filho que, para nos servirmos de uma expressão popular, *era belo como o dia*. O sentimento de maternidade redobrou as forças da jovem, mas Luigi teve de tomar dinheiro emprestado para pagar as despesas do parto de Ginevra. Durante os primeiros momentos, ela sequer percebeu as dificuldades de sua situação, enquanto os dois esposos se entregavam à felicidade de criar um filho. Infelizmente, este foi seu último momento de felicidade [...]. A Pobreza mostrou-se de repente, não horrorosa, mas vestida com roupas simples e quase fácil a suportar; no início, sua voz não trazia nada de assustador, não trazia consigo nem desespero, nem espectros, nem farrapos; mas logo ela fez com que perdessem os hábitos e até a lembrança de uma vida confortável, enquanto esgotava os recursos do orgulho. Então chegou a miséria, com todo o seu horror, achando perfeitamente naturais seus cerzidos e remendos e pisando aos pés todos os sentimentos humanos [...]. Ao ver seu filho magrinho e ser cor, ela sofria apenas pela miséria da criança, e Luigi nem tinha mais coragem para sorrir à criança (2012c, v. 2, p. 119 -121).

Para a sobrevivência dessa classe, segundo Balzac (2013b, v. 5, p. 42), sobra a inteligência. Eles a têm “[...] suficiente para compreender um prejuízo nos interesses. O interesse constitui a inteligência do camponês, do mesmo modo que a do diplomata, e, nesse terreno, o mais ingênuo na aparência é talvez o mais forte”.

Reiterando a ideia de que os camponeses são inteligentes e de que não há ingenuidade em suas ações, o escritor (2013a, v. 7, p. 321) demonstra que “um astuto diplomata será muito bem engazopado num negócio no interior de uma província, por um procurador medíocre ou um camponês”. E, com isso, fica evidente que a esperteza dessa gente humilde é um instrumento usado, estrategicamente, para tentar vencer ou defender-se dos patrões, pois ao trabalhar “para o burguês, sabe dar o mínimo possível em troca do máximo possível” (1954c, p. 47). Em *A prima Bette*, reforça essa questão:

A sua inteligência de camponesa, além disso, adquirira, nas conversas de oficina, no contato com operários de ambos os sexos, uma dose do tom mordaz parisiense. Essa moça, cuja personalidade se assemelhava prodigiosamente a dos Corsos, influenciada inutilmente pelos instintos peculiares às naturezas fortes, teria gostado de proteger um homem fraco: mas, à força de viver na capital, esta lhe determinara uma superficial transformação (1952a, p. 46).

Para chegar onde está hoje, o médico ateu sofreu muito, sentiu o pior da vida parisiense, então se concentrou nos estudos para poder superar a penúria em que vivia:

Tratava de adquirir conhecimentos positivos a fim de conquistar um imenso valor pessoal, para merecer o lugar que atingiria no dia em que saísse do meu nada. Gastava mais óleo que pão; a luz que me iluminava durante essas noites obstinadas custava mais que minha alimentação (2012c, v. 4, p. 310).

As preocupações com a sobrevivência, muitas vezes, camuflava o desejo de felicidade, tão comum aos seres humanos.

Nos primeiros anos, quando ainda tinha algumas esperanças – segredo que não confiara a ninguém – Lisbeth decidira a usar cintas, seguir a moda, e chegou a alcançar um momento de esplendor, durante o qual o barão a julgou digna de um casamento. Tornou-se ela então a morena insinuante do antigo romance francês. Seu olhar penetrante, sua pele de azeitona, seu corpo flexível poderiam atrair um major reformado; no entanto, ela se contentou com sua própria admiração, como dizia, a sorrir. No fim de tudo, acabou por julgar feliz a sua vida, quando pode afastar as preocupações materiais, porque ia jantar diariamente na cidade, depois de haver trabalhado desde a madrugada. Portanto, apenas tinha que pensar no almoço e no aluguel do quarto; sempre lhe ofereciam vestidos e muitas provisões aceitáveis, com açúcar, café, vinho, etc (1952a, p. 47).

E, enquanto mergulham na miséria, isso inclui também crianças, buscavam desesperadamente uma saída, porém esta se mostrava a cada dia mais distante. O frio do inverno aumentava, enquanto as barrigas prosseguiam vazias. Assim, para tentar fugir da miséria, são capazes de vender tudo, embora perdendo muito. “Luigi pegou todos os quadros de Ginevra, incluindo o retrato, muitos móveis

que o lar podia dispensar, vendeu tudo a preço vil, de tal modo que a soma obtida prolongou a agonia do casal durante um certo período” (2012c, v. 2, p.120).

A miséria, diz Balzac, une cada vez mais os pobres e esses são capazes de realizar muitos sacrifícios para permanecerem juntos.

_ Meu querido, guardei para você este pedaço de pão, disse-lhe uma noite em que ele chegava em casa exausto.

_ Mas e você?

_ Eu já jantei, querido Luigi, não sinto falta de nada. [...]. Assim, o infeliz Luigi, compreendendo subitamente que sua esposa estava em jejum, compartilhou com ela a febre que a devorava, estremeceu, saiu sob o pretexto de atender a um compromisso urgente, porque ele teria preferido tomar veneno do que evitar a morte ao comer o último pedaço de pão que havia em sua casa [...] (2012c, v. 2, p. 122).

Diante de tão extrema miséria, não tendo mais o que negociar, os pobres passam a vender os corpos, como última tentativa para permanecerem vivos²⁷⁹.

[...] finalmente, lembrou-se de vender a si mesmo, de se oferecer como recruta para o serviço militar, esperando que esse sacrifício (Sacrifício, pois Luigi era fiel a Napoleão, e aceitar ser soldado dos Bourbons era como aceitar tornar-se traidor.) salvasse Ginevra e que, durante sua ausência, ela pudesse ser recebida novamente na casa do velho Bartholoméon (2012c, v. 2, p. 123).

Para tentar fugir da miséria, os desgraçados são obrigados a revelarem sua trágica situação:

–Já faz dois dias que não como – revelou-lhe com voz lenta e fraca. – Minha mulher está morrendo de fome [...] por favor, meu camarada – acrescentou com um sorriso amargo –, compre meu tempo de serviço com soldo adiantado, eu sou robusto, [...]. O oficial entregou uma soma a Luigi, ficando combinado que ele se apresentaria em seguida no posto de recrutamento [...] (2012c, v. 2, p. 123).

Aos pobres não restava outra saída a não ser mendigar e tal fato não os envergonhava. Suas ambições giravam em torno do jogo, da loteria ou do vinho.

Colocados entre a esmola e o crime, não sentem mais remorsos e andam à roda do cadafalso sem nele cair, inocentes no meio do vício e viciosos no meio da inocência. Fazem muitas vezes rir, mas fazem sempre pensar. Representam uma civilização em decadência; compreendem tudo: a honra das galés, a pátria, a virtude; há neles a malícia do crime vulgar e as finuras da perversidade elegante. Outros são resignados, simuladores

²⁷⁹Sobre os pobres venderem os corpos, como último recurso, frisamos que figuras masculinas e femininas exerciam essa precária atividade para a sobrevivência. Destacamos, nesse universo, as mulheres. Elas estão, na *comédia humana*, divididas em quatro grupos: *a jovem aspirante à esposa*, *a esposa*, *a solteirona* e *a prostituta*. Apenas as prostitutas trabalham, as que fazem parte dos outros grupos, raramente, exercem qualquer ofício e, quando o fazem, são movidas pela miséria ou pela decadência financeira.

profundos, mas estúpidos. Todos têm veleidades de ordem e de trabalho, embora repelidos para a sua lama pela sociedade, que não quer saber se há poetas, grandes homens, gente intrépida e magníficas organizações entre os mendigos, esses ciganos de Paris, gente soberanamente boa e soberanamente má, como todas as massas que sofrem habituadas a suportar males inauditos e mantidas sempre a nível da lama por um poder fatal. E todos eles têm um sonho, uma esperança, uma ventura: o jogo, a loteria ou o vinho (2013a, v. 8, p. 66).

Por fim, essas criaturas acabavam morrendo por volta dos trinta anos, com “[.] o estômago curtido pelas doses progressivas do álcool[.]” (2013c, v. 8, p. 341). Embora tivessem uma vida curta, em vista das precárias condições de vida, os trabalhadores experimentavam, momentaneamente, pequenas doses de alegrias em um cotidiano repleto de lamúrias.

[...] Esse alegre carnaval trouxe-nos, como a todos os estudantes, uma grande miséria. Nós não tínhamos desfeito dos objetos de luxo. Vendêramos tudo o que tínhamos em duplicata, trajes, botas, coletes, tudo, salvo o nosso amigo. Comíamos pão com salsicharia, caminhávamos com cautela, puséramo-nos a trabalhar, devíamos dois meses de hotel, e tínhamos certeza de ter cada um de nós no cubículo do porteiro uma nota contendo mais de sessenta ou oitenta linha, cuja soma ascenderia a quarenta ou cinquenta francos. Não nos mostrávamos mais nem bruscos nem alegres, ao atravessar o patamar que se achava ao pé da escada; transpúnhamo-lo de um pulo, saltando do último degrau à rua. No dia em que faltou fumo para nossos cachimbos, percebemos que, fazia alguns dias, estávamos comendo nosso pão sem manteiga. A tristeza foi imensa. [...] (1954d, p. 327).

A economia parisiense obedecia a uma convulsão, movendo ao mesmo tempo os proletários e os burgueses. A pequena burguesia cuida:

[...] dos negócios de Paris e vigia os seus interesses, monopoliza os gêneros, armazena os produtos fabricados pelos proletários, acondiciona as frutas do sul, os peixes do oceano e os vinhos das costas amadas pelo sol [...]. Neles a distorção física verifica sob o acicate dos interesses, sob o estímulo das ambições que atormentam as classes elevadas dessa monstruosa cidade, tal como a dos proletários se verifica sob a cruel maromba das elaborações materiais incessantemente solicitadas pelo despotismo do *eu quero* aristocrático (2013a, v. 8, p. 66).

A exploração de uma classe sobre a outra é vista por Balzac (1952a, p. 149) como algo natural:

[...] atualmente, muito nos apiedamos da sorte das classes operárias, tidas como asfixiadas pelos patrões; o Estado, porém, é cem vezes mais cruel que o industrial mais ávido; o Estado, em matéria de remuneração, leva a economia ao absurdo. Trabalhai bastante, e a indústria vos paga na razão de vosso trabalho, mas que dá o Estado a tantos trabalhadores humildes e devotados?

Importa esclarecer, no entanto, que em Balzac o tema da exploração não é pontuado a partir da questão antagônica de capitalistas e operários. Ele reforça que as pessoas habituadas aos esplendores da vida não poderão compreender o

mau cheiro e a estreiteza da vida nos bairros populosos, afinal os costumes de um bairro comercial são bem diversos dos hábitos dos grandes homens.

O comércio e o trabalho se deitam no momento em que a aristocracia pensa em jantar, uns se agitam ruidosamente enquanto a outra repousa; seus cálculos não se encontram jamais; uns são a receita, a outra, a despesa. Daí costumes diametralmente opostos. Esta observação nada tem de desdenhosa. Uma aristocracia é, de certo modo, o pensamento de uma sociedade, tal como a burguesia e os proletários são-lhe o organismo e a sua ação. Daí a necessidade de sedes diferentes para essas forças, e do seu antagonismo resulta uma antipatia aparente que produz a diversidade de movimentos que se empregam, não obstante, para um fim comum (2013a, v. 8, p. 196).

Essa “[...] gente das fábricas, gente inteligente nos trabalhos manuais, mas cuja inteligência é absorvida por essas tarefas” (1952b, p. 667), pela exaustão das atividades, são indiferentes à exploração a que são submetidos. Por outro lado, seus algozes cuidam, apenas para que “[...] não queimem as granjas, não matem, não envenenem, e desde que paguem imposto, podem fazer o que quiserem uns com os outros. E como eles não têm princípios religiosos, acontecem coisas horríveis” (BALZAC, 1954c, p. 156).

Balzac não via os resultados da Revolução Francesa com bons olhos. Em *O cura da aldeia* sentencia: “[...] a Revolução Francesa produziu um vírus destruidor ao qual as jornadas de julho acabam de comunicar uma nova atividade. Esse princípio morbífico é o acesso do camponês à propriedade” (BALZAC, 1954b, p. 172).

Depois da revolução de Julho, a miséria chegou ao ponto que esses *canuts*²⁸⁰ hastearam a bandeira: *Pão ou morte!* [...] Os republicanos farejaram essa revolta a propósito do pão e organizaram os *canuts*, os quais duelaram por partidas dobradas (2013f, v. 8, p. 838).

Lamentava esse acesso e questionava o fato de que, a partir de então, o Código Civil se tornaria inaplicável. Ao conceder o acesso dos camponeses à terra, a Revolução de 1789 quebrou a milenar tradição, vingando os derrotados. “Essa vertigem democrática” conduziu os camponeses a fincarem “[...] pé no solo que a lei feudal lhes interditará durante mil e duzentos anos” (1954c, p. 86). O comunismo, na avaliação de Balzac, era algo que estava prestes a acontecer e deveria ser combatido.

[...] a audácia com que o Comunismo, essa lógica viva e ativa da Democracia ataca a sociedade na ordem moral, anuncia que a partir de

²⁸⁰Os *canuts* eram tecelões de seda, que trabalhavam nas máquinas de tecelagem. Encontravam-se, principalmente, no distrito de Croix-Rousse, em Lyon.

agora o Sansão popular, tornando-se prudente, solapa as colunas sociais no porão, em vez de sacudi-las na sala do festim (1954c, p. 99).

Ele contrapõe, nesse sentido, o meio rural, onde o comunismo ainda não ganhou espaço e o interior das fábricas, já infectado por essa possibilidade.

[...] vou tornar-me contramestre numa grande fábrica em que todos os operários estão infectados com as doutrinas comunistas e sonham com uma destruição social, com a carnificina dos patrões, sem saber que isso seria a morte da indústria, do comércio, das fábricas (1953d, p. 601).

Aqui se evidencia o conservadorismo do nosso autor, no entanto, ele considera legítimas e válidas as vozes que denunciam as necessidades daqueles que vivem da terra e que “presos pela lei da necessidade, presos pela lei da senhoriagem”, encontram-se condenados perpetuamente à terra, tendo de cavá-las com enxadas e cultivá-las para “[...] os senhores, que nasceram ricos, como nós nascemos pobres. A massa há de ser sempre a mesma, ela continua sendo o que era [...]” (1954c, p. 80).

A tão desejada ascensão social não é fruto do acaso, mas de um conjunto de relações estabelecidas, que, em muitas situações são excludentes, onde o dinheiro oferece muitas vantagens. Impulsionados pela circulação do dinheiro que “[...] fazia nascer em todos o desejo de ganhá-lo; desaparecera a apatia, o burgo despertara”. Os pobres, dessa forma, arrojam-se na busca desenfreada pelo dinheiro, pois “[...] a necessidade engendrava a indústria, a indústria engendrava o comércio, o comércio criava o lucro, o lucro o bem-estar, e o bem-estar ideias uteis” (1954e, p. 326-327).

Para alcançar esse bem-estar, é preciso, conforme a descrição balzaquiana, estar envolto pelas pessoas influentes. Essas teriam uma utilidade, pois para “[...] triunfar, é preciso ter relações. Tudo é acaso, como vê. O que há de mais perigoso é ter inteligência sozinho no seu canto (2013a, v. 7, p. 339). Afinal, “o objetivo de toda a sociedade [...] será sempre congregar pessoas de fortuna, educação, costumes, cultura e caracteres semelhantes” (2013c, v. 5, p. 532).

Enquanto existem recursos, as pessoas são tratadas como seres humanos, mas assim que os bens começam a ruir, a sociedade vira as costas. Foi o que aconteceu com o jovem casal da *Vendeta*.

Não obstante, como Luigi e ela tinham economizado algum dinheiro, não se alarmaram com o futuro. No fim desse inverno, Luigi trabalhou sem descanso. Também ele lutava contra a concorrência: o preço das cópias tinha baixado de tal forma que não lhe era mais possível ter empregados e via-se na contingência de gastar mais tempo do que antigamente com o seu trabalho para auferir o mesmo resultado. Sua esposa já tinha concluído

vários quadros que não eram destituídos de mérito, mas os vendedores só compravam, e isso mesmo pouco, os dos artistas de nomeada. Ginevra ofereceu-os a vil preço, sem conseguir vendê-los. A situação do casal tinha qualquer coisa de espantoso: a alma dos dois esposos nadava na felicidade, o amor os cumulava com os seus tesouros, mas a pobreza erguia-se como um esqueleto no meio daquela seara de prazer e um escondia do outro suas inquietações. No momento em que Ginevra se sentia prestes a chorar por ver seu Luigi sofrer, ela o cobria de carícias. Da mesma forma Luigi recalrava no fundo do coração um negro pesar ao manifestar a Ginevra o mais terno amor. Os dois buscavam uma compensação a seus males na exaltação de seus sentimentos, e suas palavras, suas alegrias, suas diversões impregnavam-se de uma espécie de frenesi (2012c, v. 2, p. 431).

A hipocrisia dos ricos é tão imensa que eles chegam ao absurdo de se perguntarem o porquê do povo, que passava fome, não comprarem uns brioques para comer.

[...] Esses imbecis pintados de ouro me diziam: “Mas por que fazia dívidas? Por que contraia obrigações onerosas?”. Fazem-me pensar naquela princesa que, ao saber que o povo estava morrendo de fome, dizia: “Mas por que é que não comprem brioques?”. [...] nessas ocasiões eu sobrepunha meus antigos sofrimentos à insensibilidade, ao egoísmo de que tenho milhares de provas nas altas esferas ou porque estava pensando nos obstáculos que o ódio, a inveja, o ciúme e a calúnia ergueram entre o êxito e mim (2012c, v. 4, p.423, grifos do autor).

Pois os ricos, que jamais conheceram o sofrimento, julgam-no como algo mesquinho e incrível, “[...]mas as angústias dos desgraçados não merecem menos atenção que as crises que revolucionam a vida dos poderosos e dos privilegiados da terra” (2013a, v. 7, p. 207).

A cidade de Paris está para além da condição de palco ou cenário de acontecimentos. Paris é:

[...] triste ou alegre, feia ou bela, viva ou morta; para eles, Paris é uma criatura; cada pessoa, cada fração de prédio é um lóbulo do tecido celular da grande cortesã da qual conhecem perfeitamente a cabeça, o coração e os fantásticos costumes. São os amantes de Paris: levantam o nariz em certa esquina, seguros de lá encontrar o quadrante de um relógio [...] (2013a, v. 8, p. 42).

Uma personagem da *Modesta Mignon* esclarece que Paris é uma cidade:

[...] onde se morre, onde se casa, onde se idolatra numa entrevista, onde a jovem se asfixia, onde o homem de gênio e sua carga de temas repletos de benefícios humanitários naufragam [...] sob o mesmo teto, ignorando-se (2012f, v. 1, p. 526).

Enfim, um dos “[...] privilégios desta boa cidade de Paris é que aqui a gente pode nascer, viver e morrer sem que ninguém preste atenção [...]” (2012a, v. 4, p. 347). Nesta cidade, “[...] tudo isto é possível: despreza-se o homem, mas preza-

se o dinheiro” (2015a, v. 9, p. 143). “[...] Tudo aqui se vende, tudo aqui se fabrica, até mesmo o êxito” (2013a, v. 7, p. 467).

Muitas amizades são construídas a partir daquilo que é possível dar ao outro. Assim, sob a aparente máscara da mediocridade, Paris obriga seus habitantes a contraírem hábitos para além de suas posses.

Esse homem, cheio de delicadezas, cuja alma vivia por uma infatigável admiração pela magnificência do trabalho humano, essa nobre luta contra os trabalhos da natureza, era escravo daquele dos sete pecados mortais que sem dúvida será o menos severamente punido por Deus: Pons era orgulhoso. Suas parcas posses e sua paixão pelo bricabraque impunham-lhe um regime dietético tão incompatível com sua *boca delicada* que o celibatário começara resolvendo a questão indo jantar todos os dias fora. [...] Nesse período, que durou cerca de seis anos, de 1810 a 1816, Pons contraiu o funesto hábito de jantar bem, de ver as pessoas que o convidavam meter-se em despesas, oferecendo-lhes os melhores pratos, desenvolvendo seus melhores vinhos, melhorando a sobremesa, o café, os licores e tratando-o da melhor maneira possível, como se tratava durante o Império, quando muitas casas imitavam os esplendores dos reis, das rainhas e dos príncipes de que Paris regurgitava (1952b, p. 424-425).

Os que adquirem o sucesso precisam ter forças para resistir, pois nessa luta os adversários são ambiciosos e não têm escrúpulos. Rastignac é um exemplo que conseguiu vencer, mas Rubempré não teve a mesma sorte. Paris é uma ‘panelinha’, “[...] a verdadeira Santa Aliança. Os interesses acabam sempre por se dividir, os indivíduos viciados sempre se entendem” (1952a, p. 150, grifos do autor). Paris é, dessa forma, “[...] um caleidoscópio de sete léguas de circunferência” onde podem ser alocados os mais diversos tipos sociais, vícios e virtudes (BALZAC, 1953b, p. 282).

Há em Paris:

[...] certas ruas tão desonradas quanto pode sê-lo um homem culpado de infâmia, e depois existem ruas nobres, ruas simplesmente honestas, ruas jovens sobre cuja moralidade o público não formou ainda opinião, ruas assassinas, ruas mais velhas que velhas viúvas endinheiradas, ruas estimáveis, ruas sempre asseadas e ruas sempre sujas, ruas operárias, trabalhadoras, mercantis. As ruas de Paris têm, enfim, qualidades humanas, e suas fisionomias nos sugerem certas ideias contra as quais nos vemos indefesos (2013a, v. 8, p. 39).

Paris, de acordo com o personagem de *O pai Goriot*, “[...] é como uma floresta do Novo Mundo, onde se agitam vinte espécies de tribo selvagens, que vivem do produto de diferentes classes sociais” (2012a, v. 4, p.140). E, na avaliação de Desplein é um aglomerado de pessoas mesquinhas, cujo principal objetivo é derrubar as pessoas. Por mais que suas ações sejam boas, aparecerão sempre como ruins aos olhos dos outros:

Em Paris, quando certa gente nos vê prontos a pôr o pé no estribo, uns nos puxam pela aba do casaco, outros afrouxam a barrigueira, para que quebrems a cabeça ao cair; este arranca as ferraduras do cavalo, aquele nos rouba o chicote; o menos pérfido é aquele que fica à nossa espera para dar-nos um tiro à queima-roupa. [...] Se salvar alguém, dirão que poderia tê-lo matado; se seu doente se restabelece, constará que você conseguiu curá-lo à custa de sua saúde futura [...]. (2012c, v. 4, p. 423-424).

Na novela *Gobseck*, o avarento descreve Paris como um lugar cheio de:

[...] espetáculos sempre variados: chagas apavorantes, pesares mortais, cenas de amor, misérias que as águas do Sena aguardam, alegrias de rapaz que levam ao cadafalso, risos de desespero e festas suntuosas. Ontem, uma tragédia: algum pobre-diabo, pai, que se asfixia porque não pode mais sustentar os filhos (2012f, v. 3, p. 638-639).

Paris seria a cidade propícia para a realização do sonhos.

Em Paris, sobretudo, os acontecimentos ampliam demasiadamente o espaço e fazem, na política, na literatura e na ciência a vida muito vasta para que os homens não encontrem ali regiões a conquistar, onde suas pretensões possam imperar desembaraçadamente (2013a, v. 5, p. 92).

Mas existiam duas cidades:

Existe a alta e baixa Provins. A primeira, uma cidade arejada, com ruas íngremes, de lindo aspecto, circundada por estradas escavadas, orlada de nogueiras que crivam com seus vastos sulcos a aresta viva da colina: cidade silenciosa, asseada, solene, dominada pelas ruínas imponentes do castelo. A outra, uma cidade de moinhos banhada pelo Voulzie e o Durtain, dois riachos de Brie, pequenos, vagarosos e profundos; uma cidade de hotéis, de comércio, de burgueses aposentados, percorrida por diligências, caleças e carretas (2013d, v. 5, p. 524).

Paris não perdoava ninguém e a união de amigos solitários seria vista pela alta sociedade de forma zombeteira:

Seria necessário não conhecer Paris para imaginar que dois amigos tivessem escapado à zombaria parisiense, que nunca respeitou nada. Schmucke e Pons, casando suas riquezas e suas misérias, haviam tido a ideia econômica de morar juntos e dividiam em partes iguais o aluguel dum apartamento muito desigualmente partilhado, situado numa tranquila rua de Normandia, no bairro Marais (1952b, p. 424-425).

Os pobres não tinham como frequentar as ricas rodas dos salões, nem tão pouco desfrutar das alegrias da alta sociedade parisiense:

O Sr. Desmarests era, cinco anos antes do casamento, auxiliar de um corretor de câmbio, e não possuía então outra fortuna senão os magros vencimentos de caixeiro. Era, porém, destes homens aos quais a desventura ensina antecipadamente as coisas da vida e seguem em linha reta com a tenacidade de um inseto que quer chegar a toca; um desses moços teimosos que se fingem de mortos ante os obstáculos e cansam todas as paciências com uma paciência de bicho-de-conta. Muito moço, possuía, assim, todas as virtudes republicanas dos povos pobres: era sóbrio, avaro do seu tempo, inimigo dos prazeres. Esperava. A natureza havia lhe concedido, além disso, as imensas vantagens de um exterior agradável. Sua fronte calma e serena, um corte de rosto plácido, mas expressivo, modos simples, tudo nele revelava uma existência laboriosa e

resignada, a alta dignidade pessoal que se impõe, e a secreta nobreza de coração que resiste a todas as situações. Sua modéstia inspirava certo respeito a quantos o conheciam. Solitário em plena Paris não via a sociedade senão de relance, durante os breves momentos que atravessava os salões do patrão, nos dias de festa (2013a, v. 8, p. 54-55).

Os próprios pobres, como é o caso de David Séchard, não se sentiam capazes de frequentar os salões da nobreza: “[...] eu teria o ar de um operário no meio dessa sociedade, ficaria desajeitado, constrangido, diria tolices ou nada diria” (2013a, v.7, p. 60) e as elites, não compreendendo o ópio da miséria, aprofundam o fosso em relação aos que não têm recursos. Para tais pessoas, os pobres não existem.

As boas ações praticadas em Paris são, em sua maioria, “[...] especulações, como metade das ingratidões é constituída de vinganças!” (1952a, p. 112). Assim, as boas e más ações, bem como as virtudes e os vícios atuam como elemento comum, aproximando os extremos que “[...]se tocam pelas paixões. O vício solda perpetuamente o rico ao pobre, o grande ao pequeno” (2015a, v.9, p. 183). Afinal, “[...] a vida é muito complexa para que as criaturas más façam o mal por instinto; elas se defendem das agressões com o concurso do vício – apenas isto” (1952a, p. 169). Assim, Balzac (1953a, p. 347), sentencia: “[...] a velha Paris vai desaparecendo, seguindo os reis, que já desapareceram”.

Apesar de todas as mazelas, Paris também é esplêndida.

Mas, ó Paris!, quem não haja admirado tuas paisagens sombrias, tuas fugas de luz, teus becos profundos e silenciosos; quem não tenha ouvido teus murmúrios entre meia noite e duas horas não conhece ainda tua verdadeira poesia nem teus bizarros e grandes contrastes. Há porém um pequeno número de amadores, pessoas que não andam de cabeça no ar, que saboreiam a sua Paris, cuja fisionomia lhes é tão familiar que nela veem até uma verruga, uma espinha, uma pinta rubra. Para os outros, Paris é sempre a monstruosa maravilha, espantosa reunião de movimentos, de máquinas e de ideias, a cidade dos cem mil romances, a cabeça do mundo (2013a, v. 8, p.41).

Por fim, Balzac exorta a que o exame do mundo seja realizado a partir daqueles que nada têm.

O trabalhador, o proletário, o homem que move os pés, as mãos, a língua, o dorso, o braço único, os cinco dedos para viver; pois bem! Esse, que deveria ser o primeiro a economizar o princípio vital, ultrapassa as próprias forças, atrela a mulher a uma máquina qualquer, pega do filho e o amarra a uma engrenagem. Quanto ao artífice – esse não sei que fio secundário cujo movimento agita o povo que com as mãos sujas modela e doura as porcelanas, cose as casacas e os vestidos, afila o ferro, desbasta a madeira, cinzela o aço, fia o cânhamo e o linho, lustra os bronzes, recorta o cristal, imita as flores, borda a lã, adestra os cavalos, trança os arreios e os galões, retalha o cobre, pinta as carruagens, torneia os velhos olmos, torna

vaporoso o algodão, sopra o vidro, lapida o diamante, funde os metais, corta o mármore em folhas, dá polimento às pedras, enfeita o pensamento, colore, embranquece ou enegreça tudo –, esse contramestre veio prometer a esse mundo de suor e de vontade, de estudo e de paciência, um salário desmedido, já em nome dos caprichos da cidade, já a mando do monstro chamado Especulação. Então, esses quadrúmanos puseram-se a velar, a sofrer, a trabalhar, a praguejar, a jejuar e a andar; excederam-se todos para ganhar o ouro que os fascina (2013c, v. 8, p. 337-338).

Ao trazer os elementos históricos da Revolução Francesa de 1789, através das figuras vivas, de carne e osso da *comédia humana*, Balzac dialoga com a ficção e com a realidade, desmascarando as pretensões da burguesia que, ao despontar como força social dominante, tentou estabelecer como universal seus interesses particulares.

Sob a ótica da literatura realista, a produção balzaquiana é um documento do registro da existência, da marcha e da luta dos trabalhadores pela sobrevivência. A partir desse entendimento, trabalharemos na próxima seção, a formação da autoconsciência do ser social, através da sensibilidade estética e da reflexão literária.

4.3 A formação da autoconsciência do ser social pela literatura

Se tu quiseses fruir da arte, tens de ser uma pessoa artisticamente cultivada; se queres exercer influência sobre outros seres humanos, tu tens de ser um humano que atue efetivamente sobre outros seres humanos de modo estimulante e encorajador. [...] Se tu amas sem despertar amor recíproco, isto é, se teu amar, enquanto amar, não produz o amor recíproco, se mediante tua *externação de vida (Lebensäusserung)* como homem amante não te tornas homem amado, então teu amor é impotente, é uma infelicidade (MARX, 2010, p. 161, grifos do autor).

Discutimos, ao longo do trabalho, a arte em geral e, a partir deste aspecto, passamos a examinar uma de suas formas particulares: a literatura. Sobre o termo literatura, é importante lembrar que há uma pluralidade de conceitos relacionados a diferentes contextos, tais como: a literatura é o homem, é a arte do belo, é a arte da palavra, dentre outros. Nesse estudo, investigamos a literatura e suas formas derivadas – teatro, épica e lírica – enquanto parte de um todo estético constituído pela ação humana, sendo um produto social do homem para o homem, carregando em si a condição humanizadora. A empreitada foi realizada a partir do aporte teórico de Marx (2010a, 2010b, 2013), Engels (1979, 2010a, 2010c), Lukács

(1966a.v.1, 1966b.v.2, 1968, 2010b), Candido (1965, 1972, 2004), Jaeger (1994) e Manacorda (2006).

A literatura é considerada, por muitos autores, como uma atividade produtiva, de natureza imaginária. Essa afirmação remete a Marx e a Lukács, que compreendiam a teleologia como um pré-requisito de toda produção humana, objetiva e subjetiva. Isto equivale dizer que a atividade imaginária antecede toda e qualquer forma humana, caracterizando-se por um determinado tipo de produção através da qual os seres humanos planejam, antecipadamente, a sua ação. A materialização da ideia como efetivação do pensado revela a capacidade criadora do homem. O que ainda não se concretizou, de acordo com Marx, ganhará corpo na relação cúmplice entre a natureza humana e a natureza do objeto, que, em comunhão, institui o mundo dos homens. Nessa perspectiva, compreendemos que a capacidade criadora alcançada pelo ser social no processo evolutivo lhe permite assumir o percurso de sua própria evolução, sendo a literatura:

[...] uma forma particular de reflexo da realidade objetiva que existe independentemente da consciência humana; objetiva captar a realidade como ela realmente é, superando os limites do aparente. A meta do reflexo artístico é proporcionar uma imagem da realidade objetiva na qual haja uma evidente imediatez unitária, ou seja, na qual essência e fenômeno coincidam numa unidade espontânea (LUKÁCS, 1966b, v. 2, p. 20).

Desde os tempos imemoriais, o homem sente necessidade de se expressar através da arte que, enquanto forma de conhecimento, tem auxiliado no autoconhecimento humano e na reinvenção da vida. A literatura, na medida em que agrega elementos emocionais e sentimentais, oferece à formação da autoconsciência do ser social um tipo de conhecimento para além da contemplação desinteressada. Ela nos convida a rever e a ampliar nossa apreensão do real, contribuindo com a construção de um conhecimento crítico a partir do momento histórico-social em que foi produzida.

O homem primitivo concebia o universo como algo inteiro, do qual fazia parte. Ao tomar consciência de si próprio, ele passou a sentir a necessidade de transcender, de ultrapassar os limites da matéria. Nesse contexto, no esforço de compreender aquele mundo, o homem primitivo avançou criando os deuses, os mitos e os rituais que explicariam o surgimento da vida e da morte. A inevitável tomada de consciência arrancou o homem primitivo desse universo e seus rastros ficaram registrados em imagens nas paredes das cavernas, que representavam as cenas do cotidiano.

A imaginação, esse dom grandioso que tanto contribuiu para o desenvolvimento da humanidade, começa, então, a criar a literatura não escrita dos mitos, lendas e tradições, que já exercem uma poderosa influência sobre o gênero humano (MARX, 2010b, p. 171).

Ante a infinita curiosidade humana, o ser social realizou muitas tentativas para desvendar os mistérios, as dúvidas que existiam em torno das forças da natureza, recorrendo ao mágico para explicar o inexplicável. Observando os ciclos da vida, da natureza e das coisas, fazia associações, verificava determinadas coincidências e dava os primeiros passos rumo ao mundo da razão. A necessidade de expressar sentimentos, emoções e de registrar a história conduziu esse ser ao coração da arte. A arte e suas diferentes expressões – música, pintura, escultura, teatro, dança, arquitetura e literatura – nasce dessa luta, da manifestação espiritual da inteligência humana. Dessas expressões, segundo Lukács (1966b.v.2), a literatura é uma das mais completas, embora na *Estética* de maturidade, nosso autor não tenha reservado um espaço específico à arte literária, como fez em relação à música, a arquitetura, ao cinema e à jardinagem. O que podemos encontrar sobre a arte literária são exemplos concernentes à luta histórica contra os fetiches do real ou em contraste à investigação artística das formas musicais e cinematográficas. De toda forma, as ponderações lukacsianas nos auxiliam nas questões referentes ao estudo da literatura, a partir de uma concepção materialista, assim como a compreensão de que em Balzac, o realismo triunfou.

Essa relação do homem com seu tempo, expresso através da prosa e do verso, termina por separar o drama da dança. Lukács anota que a separação entre a dramaturgia e a lírica e a épica ocorre ao mesmo tempo em que o desenvolvimento do homem alcança um outro tipo de sociedade, onde a comunicação através de gestos foi perdendo espaço para a leitura. A literatura constituiu seu meio homogêneo através da palavra escrita e falada, já a arte dramática também constituiu seu meio homogêneo através do gesto, da palavra escrita e falada.

Nesse contexto, a linguagem se fez presente como importante instrumento da evolução humana e, por meio dessa descoberta, o homem aprendeu a expressar suas ideias e pensamentos através da escrita²⁸¹. Lukács (1966b.v.2) nos lembra que esses primeiros registros literários respondiam às inquietações humanas, ainda muito relacionadas ao mistério, ao divino. A literatura produzida

²⁸¹ A escrita, como se sabe, foi desenvolvida na civilização fenícia, embora não se conheça nenhum registro literário desse povo (CAGLIARI, 1989).

pelos homens, num momento posterior de desenvolvimento, é um registro da cultura dos povos, da interação do homem com o mundo, com a sua conjuntura histórica, conforme podemos perceber nas primeiras obras de interesse universal produzidas pelos chineses, persas, hindus, hebreus e egípcios (MARX, 2010b).

As manifestações e as contradições que engendraram os episódios históricos no percurso da formação humana remontam ao Egito, onde encontramos o início da história da antiguidade clássica e o berço da cultura. No Egito, segundo Manacorda (2006), o processo formativo não tinha como foco exclusivo a leitura, a escrita, o cálculo e o aprendizado profissional. O caráter fundamental da formação estava voltado para a vida política dos filhos da classe dominante. “A consciência da separação entre as duas formações do homem tem a sua expressão literária nas chamadas *sátiras dos ofícios*” (MANACORDA, 2006, p. 356, grifos do autor).

Importa também lembrar com Marx (2013, p. 581) que:

[...] as grandes construções do antigo Egito se devem menos ao volume de sua população do que à grande proporção em que esta se encontrava disponível. Assim como o trabalhador individual pode fornecer uma quantidade tanto maior de mais-trabalho quanto menor seja seu tempo de trabalho necessário, assim também, quanto menor for a parte da população trabalhadora exigida para a produção dos meios de subsistência necessários, tanto maior será a parte dela disponível para outras obras.

Passando à Grécia, convém lembrar que dos gregos até os nossos dias, as questões relativas à produção artística relacionam-se diretamente ao debate entre arte e ciência. A cultura grega, fundamentalmente, antropocêntrica e racional, desenvolveu uma das mais sofisticadas civilizações de todos os tempos. A filosofia, as ciências e as artes foram influenciadas pelas concepções de universo e de homem que eles nos deixaram. A literatura, particularmente, a poesia épica se fez presente como o elemento de formação por excelência, tornando-se fundamental para a edificação de toda a civilização helênica e todas as grandes civilizações ocidentais. Ademais, de acordo com Jaeger (1994, p.19) “[...] a história da educação grega coincide com a da literatura”. Nesse sentido, vale lembrar que a educação se apresenta como formação, pela primeira vez, na Grécia Antiga, isto é:

[...] na modelação do homem integral de acordo com um tipo fixo. A importância de um tipo desta natureza para a formação do Homem esteve sempre presente na mente dos Gregos. Esta ideia apresenta um papel decisivo em toda a cultura nobre [...] (JAEGER, 1994, p. 45).

A *Ilíada* e a *Odisseia* eram os exemplos das mais altas virtudes e referências que, no processo de formação, deviam ser seguidas, pois essas obras ensinavam o que era ser humano em um época em que ainda não existia:

[...] uma compilação de leis nem pensamento ético sistematizado (exceto alguns preceitos religiosos e a sabedoria dos provérbios transmitida via oral de geração em geração), nada tinha, como guia da ação, eficácia igual à do exemplo. Ao lado da influência imediata do ambiente e, especialmente, da casa paterna, influência que na *Odisseia* exerce um poder tão grande sobre as figuras de Telêmeo e Nausíaca, encontra-se a enorme riqueza de exemplos famosos transmitidos pela tradição das sagas. Desempenham na estrutura social do mundo arcaico um papel quase idêntico ao que entre nós cabe à História, sem excluir a história bíblica. As sagas encerram todo o tesouro dos bens espirituais que constituem a herança e alimento de cada nova geração (JAEGGER, 1994, p. 57-58, grifos do autor).

O papel formativo da literatura na Antiguidade grega está intimamente relacionado aos poemas de Homero, definido por Platão (2002) como o educador de toda a Grécia. Seus poemas refletem “[...] em toda a sua plenitude o florescimento do estágio superior da barbárie [...]” (ENGLES 2010c, p. 43) e a arte grega, nesse sentido, “tem um poder ilimitado de conversão espiritual”, movimentando as forças estéticas da experiência humana (JAEGGER, 1994, p. 61).

A civilização grega alcançou o apogeu entre os séculos V e IV a.C, no segundo período, chamado Ateniense ou Idade Áurea. Nesse período, surge a *thíasoi*, Centro de educação de natureza privada. Em Atenas, com Sólon, nasce a escola de cultura e educação física aberta a todos os cidadãos e controlada pelo Estado (MANACORDA, 2006).

Platão e Aristóteles examinaram, em algumas obras, a questão estética da arte e do artista²⁸². Para eles, a música, a poesia, a arquitetura e a tragédia eram fundamentais dentro do corpo político do Estado. Vale, porém, ressaltar que esses autores percebiam a natureza da inspiração estética, de forma diversa. Platão, na sua famosa obra *Fedro*, eleva a arte e o artista ao sublime, mas na *República* tanto o artista quanto à sua arte são alçados aos últimos lugares na formação dos cidadãos. Essas divergências ocorrem, ao que tudo indica, porque a concepção de mimese²⁸³ diverge entre Platão e Aristóteles. Ambos consideram a mimese, enquanto modelo da natureza (com suas formas, cores, ritmos e sons), as pessoas e os acontecimentos sociais e políticos, indispensável à inspiração artística, mas Platão

²⁸² Platão: *Fedro*, *Ion* e a *República*. Aristóteles: *Poética*, *Ética de Nicodemo* e *Política* (REALE, 2007a, 2007b).

²⁸³ O conceito de mimese, antes de Aristóteles, fora utilizado pelo pré-socrático Xenófanes e por seu mestre Platão (KIRK, RAVEN, 1982).

compreende que a atividade do artista tem como fonte de inspiração os deuses e as musas, sugerindo que as atividades artísticas não sejam obras humanas. Em desacordo com seu mestre, Aristóteles assevera que a mimese além de ser o alicerce da catarse é também da educação moral e da formação cívica²⁸⁴. De toda forma, os estudos estéticos são devedores a Platão e a Aristóteles e, de lá para cá, a questão antagônica entre arte como criação humana e a arte como inspiração dos deuses ocupa o centro do debate (JAEGER, 1994).

Roma subordinou a Grécia aos ditames políticos e econômicos de seu Império, mas a cultura grega sobreviveu e foi incorporada ao patrimônio intelectual e artístico daquele povo. É possível que a preocupação com os ideais políticos e econômicos tenham suplantado os interesses artísticos dos romanos, embora os mesmos tenham nos deixado como legado, além de importantes nomes da cena artística²⁸⁵, um código de leis que servem de modelo até os dias atuais. Somente com a ascensão de Otávio Augusto²⁸⁶ ao poder (46 a. C a 2 a. C) é que as artes, sobretudo as Artes Plásticas (pintura e escultura) proliferaram.

Ao longo da Idade Média, a leitura dos clássicos helenístico-romanos perdeu espaço para os clássicos da tradição bíblico-evangélica. O saber e os livros, na nascente cultura escolástica, ficaram sob a tutela do bibliotecário dos mosteiros. As artes, nesse contexto, tornariam mais compreensíveis os ensinamentos das escrituras divinas e, apenas por isso, deveriam ser ensinadas (MANACRODA, 2006).

Das manifestações artísticas, vale destacar a literatura medieval, caracterizada pelo abandono do latim clássico e pela opção do latim vulgar. A poesia trovadoresca, a canção de gesta²⁸⁷, o romance cortês, a poesia goliarda²⁸⁸ e o

²⁸⁴ Catarse: *Poética*; Educação Moral: *Ética de Nicodemos* e Formação cívica: *Política* (REALE, 2007a).

²⁸⁵ Na lírica: Catulo, Horácio e Ovídio. Na arte da oratória e do discurso, Cícero. No teatro, Plauto e Terêncio. Na Épica, Lucrécio e Virgílio. Este último, autor de *Eneida*, narrativa dos grandes feitos do Império Romano (OLIVEIRA, 1999).

²⁸⁶ Caio Júlio César Octaviano Augusto (63 a.C-14 d.C) foi o primeiro e um dos mais importantes imperadores romanos. Durante seu reinado, organizou expedições militares na Grécia, Germânia, Arábia e África, dentre outros, pacificou as regiões dos Alpes e Hispânia e anexou as regiões da Galáxia e Judeia. O período em que reinou é considerado como um dos mais prósperos do Império Romano, tanto no tocante ao desenvolvimento econômico quanto ao cultural Disponível em: <https://www.suapesquisa.com/biografias/otavio_augusto.htm>. Acesso em: 25 /05/2019.

²⁸⁷ Em francês, *chansons de geste* (feitos históricos). A canção de gesta é um longo poema épico medieval em alusão aos feitos históricos, geralmente em versos. Disponível em: <<http://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/cancao-de-gesta/>>. Acesso em: 09/05/2019.

romance didático são exemplos da produção literária daquele momento histórico, que originou novas formas e temas das grandes obras-primas como *A divina comédia* de Dante Alighieri, *Decameron* de Boccaccio²⁸⁹, dentre outros.

A transição da Idade Média para a Idade Moderna foi marcada pelo declínio do teocentrismo medieval, da desagregação do feudalismo, do surgimento da burguesia durante o século XV, da expansão marítima europeia e da busca por outra forma de interpretar o mundo, para além daquela imposta pela Igreja. Nesse contexto, os espectros da Idade Média desapareceram e se lançaram as bases para o comércio mundial e o poder ditatorial da Igreja foi extinto. Foi possível, então, a difusão da literatura grega e entre os povos latinos, criou-se uma “[...] alegre liberdade de pensamento, imitada dos árabes e alimentada pela filosofia grega, recentemente descoberta, tendo assim preparado o terreno para o materialismo dos século XVIII” (ENGLES, 1979, p.15-16).

De fato, os séculos XV e XVI trouxeram extraordinárias transformações progressistas, tais como a bússola, a pólvora, o papel e a imprensa, que sepultaram o Antigo Regime e abriram espaço para a busca pelo conhecimento, pelo revigoramento do homem como medida de todas as coisas e pela renovação das artes, que resgatava a cultura greco-latina, incompatível com a medieval e que conduzia ao Classicismo renascentista. Esse período inaugurou o humanismo clássico, que, nas palavras de Lukács (1968, p. 189), “[...] procurava o conhecimento e a expressão literária do homem para defender e favorecer seu desenvolvimento universal, sua dignidade e sua integridade”. A Itália foi o primeiro país a resgatar a tradição artística da Antiguidade Clássica grego-latina, que nos séculos XV e XVI, se expandiu para outras partes da Europa. Podemos afirmar que esse país foi o berço do Renascimento cultural, concentrando-se em Florença e apresentando uma insuperável perfeição clássica (ENGELS, 2010a).

²⁸⁸ A poesia goliarda teve início no século XIII, com o desabrochar do movimento chamado Culto às Tabernas. Poetas errantes, estudantes e frades constituíam o perfil dos frequentadores destes locais. Os goliardos compunham canções que satirizavam a ordem e os padrões impostos pela Igreja e enalteciam o amor, a natureza, a juventude e, é claro, o vinho. Disponível em: <<https://www.revistadigital.com.br/2016/03/a-poesia-dos-goliardos-e-carmina-burana/>>. Acesso em: 09/05/2019.

²⁸⁹ O poeta e crítico italiano Giovanni Boccaccio (1313-1375) foi um importante autor humanista. De suas obras, destacamos *Decameron*. As cem histórias desta obra monumental, que inaugurou a prosa de ficção ocidental – escritas entre 1348 e 1353 – versam sobre os variados traços da vida humana, com suas riquezas e contradições, suas paixões e armadilhas. Shakespeare e Cervantes foram influenciados por esse marco singular na literatura. Disponível em: <<https://narrativas.com.br/giovanni-boccaccio-o-decamerão/>>. Acesso em: 09/05/2019.

Os grandes homens daquela época combatiam a concepção religiosa do mundo medieval, reformulavam as concepções de universo, de Deus e de si mesmos. Surgia, então, um novem homem, o humanista. Aquela foi uma época de gigantes que souberam engendr-la, afinal eram:

[...] gigantes em poder de pensamento, paixão, caráter, multilateralidade e sabedoria. Os homens que estabeleceram o moderno domínio da burguesia eram alguma coisa em quase nada limitados pelo espírito burguês. Muito pelo contrário, o caráter aventureiro dessa época neles se repetiu em certa dose. Não existia, então, quase nenhum homem de certa importância que não tivesse feito extensas viagens; que não falasse quatro ou cinco idiomas; que não se projetasse em várias atividades. [...] Mas o que constituía sua principal característica era que quase todos participavam ativamente das lutas práticas de seu tempo, tomavam partido e lutavam, este por meio da palavra e da pena, aquele com a espada, muitos com ambas. Daí essa plenitude e força de caráter que fazia deles homens completos (ENGLES, 1979, p.15-16).

Os métodos de conhecimento da ciência moderna, a observação dos fatos, a avaliação, as hipóteses, as experimentações, a investigação racional da verdade das coisas foram criações da Renascença. Humanistas como Nicolau Copérnico²⁹⁰, Giordano Bruno²⁹¹ e Galileu Galilei²⁹² renunciaram as ideias de um mundo sobrenatural e assumiram uma postura a partir da compreensão de um mundo humano, terreno e natural. Nesse período, destacaram-se também as figuras de Leonardo da Vinci²⁹³, Petrarca²⁹⁴, Boccaccio, Dante, Miguel de

²⁹⁰(1473-1543). Foi um astrônomo polonês, responsável por publicar a teoria que revolucionou a forma como observamos os céus e entendemos nosso próprio planeta. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/nicolau_copernico/>. Acesso em 07/05/2019.

²⁹¹(1548-1600). Foi um monge italiano da Ordem dos Dominicanos, que se dedicou ao estudo da teologia de São Tomás de Aquino e da filosofia aristotélica. Em resumo, Giordano Bruno defendia a unificação das religiões, a favor de que Deus estava além de qualquer tipo de dogma ou regra. Após vários ataques em diferentes regiões, foi preso em Veneza pelo Santo Ofício. A pedido do papa, foi entregue ao tribunal da Santa Inquisição e condenado a sete anos de prisão. Durante esse tempo, por não concordar em negar as próprias convicções, acabou sendo queimado. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/noticia/2017/04/quem-foi-giordano-bruno.html>>. Acesso em: 07/05/2019.

²⁹²(1564-1642). Foi um matemático, físico, astrônomo e filósofo italiano. Fundamentou cientificamente a Teoria Heliocêntrica de Copérnico, inventou a luneta telescópica, enunciou as leis que regem o movimento pendular e idealizou um relógio de pêndulo. Fundou a ciência experimental na Itália. Desmitificou lendas, estabeleceu princípios e causou uma renovação na história da Ciência. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/galileu_galilei/>. Acesso em: 07/05/2019.

²⁹³ O italiano Leonardo da Vinci (1452-1519) criou duas das mais famosas obras de arte de todos os tempos: *A Última Ceia* e *Mona Lisa*, mas se considerava apenas um homem da ciência e da tecnologia. De forma apaixonada, elaborou estudos inovadores de anatomia, fósseis, o voo dos pássaros, o coração, máquinas voadoras, botânica, geologia, hidráulica, armamentos e fortificações. O desenho do *Homem vitruviano* fez dele o gênio mais criativo da história, entrelaçando humanidade e ciência (OLIVEIRA, 1999).

²⁹⁴Francesco Petrarca (1304-1374) foi um dos precursores do renascimento italiano. Foi o inventor do soneto, poema com 14 versos. É também considerado o pai do humanismo italiano. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/francesco_petrarca/>. Acesso em: 07/05/2019.

Cervantes, William Shakespeare e Thomas Morus ²⁹⁵ na literatura; Sandro Botticelli ²⁹⁶ e Michelangelo ²⁹⁷, na pintura, Erasmo de Roterdã ²⁹⁸ e Maquiavel ²⁹⁹, na filosofia.

As criações e as lutas artísticas, filosóficas e científicas desses homens são a base de toda arte autêntica e, por conseguinte, humanista. Elas tinham como centro a defesa da integridade humana contra tudo que mutila, deforma e conduz o indivíduo às condições fetichizadas, condenando-o à solidão e ao cárcere da irracionalidade. Nesta compreensão de ser humano, a Renascença observava dois princípios:

Pela primeira vez na história, ela colocava como valor supremo a realização humana sobre a terra. Ao mesmo tempo, ela criava as atitudes particulares do homem em relação ao mundo, à natureza e à sociedade, atitudes que deveriam posteriormente tornar-se as bases de uma diferença de tratamento na divisão do trabalho (LUKÁCS, 1968, p. 149).

No alvorecer do século XVI, especialmente nas penínsulas Ibérica e Itálica, começou a desenvolver-se dentro da Igreja Católica uma luta contra os infiéis e os heréticos. O catolicismo, nesse momento histórico, preocupava-se demais com as questões políticas e econômicas, distanciando-se de seus ensinamentos de pobreza e simplicidade. Em decadência, a Igreja negociou a venda de cargos eclesiásticos, de relíquias e, principalmente, de indulgências, tornando-se alvo da

²⁹⁵Thomas Morus ou More (1478-1535) foi um político e diplomata inglês, membro do parlamento e chanceler no reinado de Henrique VIII e um dos grandes humanistas do Renascimento. Em sua famosa obra *Utopia*, defendeu uma sociedade ideal, regida pela lei e pela religião, e critica os males políticos e econômicos de seu tempo. Disponível em: < https://www.ebiografia.com/thomas_more/ >. Acesso em: 07/05/2019.

²⁹⁶Sandro Botticelli (1445-1510) foi um pintor italiano, considerado um dos maiores pintores do Renascimento Artístico na Itália. Entre suas obras estão: *O nascimento de Vênus*, *A tentação de Cristo* e *A adoração dos Magos*. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/botticelli/>. Acesso em: 07/05/2019.

²⁹⁷Michelangelo de Lodovico Buonarroti (1475-1564) foi um pintor, escultor e arquiteto italiano. É considerado um dos maiores representantes do Renascimento Italiano. *Pietà*, *O juízo final*, *Moisés*, *Davi* e *A abóbada da Capela Sistina* são algumas das obras que eternizaram o artista. Disponível em: <<https://www.ebiografia.com/michelangelo/>>. Acesso em: 07/05/2019.

²⁹⁸Desidério Erasmo (1466-1536) nasceu em Roterdã, Holanda. Estudou grego e realizou importantes traduções bíblicas, que apontaram erros e imprecisões acatadas pela Igreja. Publicou vários livros, dos quais destacamos *O elogio da loucura*. Suas obras criticavam vários segmentos da sociedade: clérigos e o Papa. Acreditava que a verdadeira religiosidade emanava do coração e não da razão (OLIVEIRA, 1999).

²⁹⁹Niccolo di Bernardo Machiavelli (1469-1527). O italiano Maquiavel foi filósofo, diplomata, historiador e cientista político. De suas obras, destacamos *O príncipe*. A problemática de Maquiavel, nessa obra, questionava: como chegar ao poder? Como exercê-lo? Como conservá-lo? Para abordá-la, rompeu com todas as teorias da legitimação do poder, deixando o domínio do direito pelo domínio do fato, que é o da força (JAPIASSÚ; MARCONDES, 2001).

crítica do monge agostiniano Martinho Lutero ³⁰⁰, que “[...] não só limpou os estábulos de Áugias da Igreja, como também o do idioma alemão: criou a prosa alemã moderna e escreveu o texto e a melodia desse coral triunfal [...]” (ENGELS, 1979, p. 16).

Em paralelo à reforma protestante, ocorreu a contrarreforma católica, reafirmando, no Concílio de Trento (1545-1563), a adoração dos santos, o celibato clerical, a autoridade papal e censurando a leitura e impressão de vários livros que questionassem os princípios católicos (Índex dos Livros Proibidos). Nesse contexto, a arte, mais especificamente, a literatura tentou harmonizar estas forças polares: de um lado os valores antropocêntricos do Renascimento Clássico e, de outro, os teocêntricos da Contrarreforma.

Como se pode observar, a formação do homem foi marcada, ao longo da história da humanidade, por duas grandes correntes culturais: o modelo grego da formação pelo exemplo, que era extraído das histórias, das poesias, da literatura e o modelo do judaísmo-cristianismo, alicerçado no exemplo dos textos sagrados, mas com princípios éticos e valores morais diversos. Seja como for, as exposições históricas, poéticas e literárias narradas pelos heróis gregos ou pelos homens bíblicos foram plasmando a formação humana nas diferentes culturas e estratos sociais, ao longo dos tempos. Como se sabe, existe:

[...] toda uma literatura sapiencial, feita de “ensinamentos” morais e comportamentais, que é comum também a outras culturas do Oriente Próximo: basta pensar na Bíblia e na literatura dos povos mesopotâmios. Esta literatura pressupõe uma verdadeira escola de vida reservada às classes dominantes [...] (MANACORDA, 2006, p. 11, grifos do autor).

O desenvolvimento das fábricas, as transformações aceleradas, nas sociedades estratificadas e a concorrência perversa dissolveram os antigos modelos de formação, jogando o homem à própria sorte diante nos processos de exploração humana, expressos na manufatura e na grande indústria. A divisão social do trabalho inerente à toda sociedade de classes trouxe consigo o aviltamento físico e espiritual do homem. Nesse contexto, o escritor passa a ser um trabalhador

³⁰⁰ Martinho Lutero (1483-1546) foi um sacerdote católico alemão e o principal personagem da Reforma Protestante realizada na Europa, no século XVI. Revoltado com a exploração da ignorância popular, Lutero elaborou uma série de 95 teses contra a venda de indulgências e afixou na porta da Igreja. Ele contestou o poderio da Igreja Católica, o comércio de cargos eclesiásticos, a venda de dispensas, de indulgências e de relíquias sagradas. Disponível em: < https://www.ebiografia.com/martinho_lutero/>. Acesso em: 07/05/2019.

produtivo, pois o editor que publica suas obras enriquece, mas aquele é um trabalhador assalariado de um capitalista (MARX, 2013).

Com o avanço da sociedade do capital, o conhecimento e a formação ligaram-se às ciências exatas, sociais e humanas, desautorizando a formação advinda da literatura e negligenciando sua capacidade formativa. A literatura, mesmo tendo lugar destaque dentro das universidades, teve seu prestígio afetado e, mais tarde, o pensamento hegemônico, passou a tratá-la como algo que servia para apenas entreter, dispensável do sentido prático da vida.

As questões políticas do século XX afetaram profundamente as artes: as guerras que assolaram o mundo, a derrubada dos regimes monárquicos da Alemanha, Áustria e Itália, assim como a ascensão do bolchevismo, na Rússia. Esses eventos impulsionaram a eclosão de diferentes vanguardas³⁰¹, que instigaram a produção moderna. Lukács (1968, p. 215) avalia as modernas obras literárias como sendo conduzidas “[...] de uma maneira cada vez mais decidida a um baixo nível de vida espiritual interior”.

O esteta acrescenta que esses problemas nascem “[...] da crise mundial da democracia burguesa e do seu reflexo ideológico, a crise do humanismo burguês, deve sofrer uma necessária deformação sempre ante qualquer questão decisiva posta pela vida, pela vida social [...]” (LUKÁCS, 1968, p. 244).

Em face desta situação, a literatura encampa a luta pela superação dessa perspectiva técnica, utilitária e burguesa, recorrendo às reflexões marxianas e engelsianas, que expressam um determinado momento histórico, bem como os interesses das classes sociais daqueles que as produzem. Esses autores destacaram que, sob a forma de escravidão, o trabalhador assalariado terminava por subordinar suas forças criativas ao mercado capitalista. A literatura verdadeiramente humanista refletia a luta contra o mundo burguês capitalista, apesar do crescente isolamento daqueles indivíduos. O apogeu dessa expressão literária encontra-se, especialmente, nos textos que compõem o ciclo da *Comédia humana*, de Honoré de Balzac. Lukács, por sua vez, retoma esses debates, explicitando que as relações entre a arte, especialmente a literatura, e a sociedade refletem a realidade objetiva e que essa não é abstrata, mas concreta e histórica.

³⁰¹A título de ilustração, podemos destacar nas Artes Plásticas, a pintura abstrata de Vassili e Kandinsky, o Cubismo de Pablo Picasso, e o Dadaísmo de Tristan Tzara. Na música, revelavam-se o Expressionismo de Arnold Schönberg e o primitivismo de Igor Stravinsky. Já na literatura, o Futurismo do russo Maiakovski e de italiano Marinetti influenciavam os padrões artísticos (OLIVEIRA, 1999).

Através da literatura é, sim, possível conhecer as inclinações ideológicas do grupo dominante da época em que aquele material foi produzido, afinal a obra de arte reflete a realidade histórico-social, sem se reduzir à condição de cópia. Lukács estabelece a importância de o artista estar a serviço do movimento do real, enquanto matéria de sua obra, distanciando-se da ideia de que ele seria um visionário, ou teria atributos sobrenaturais que o diferenciassse dos outros seres. Ele é um homem comprometido com seu tempo histórico e com seu mundo social, afinal se encontra inserido em um mundo dividido em classes e apenas através da práxis é “[...] que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária” (Lukács, 1968, p. 62). Ademais, os grandes escritores da literatura se distinguem dos escritores meramente talentosos pelo fato de:

[...] terem o coração do lado justo, pelo fato de, apesar de toda sua sensibilidade às novas impressões, saberem sempre muito bem o que é realidade e o que é simples aparência objetiva do mundo e o que é reflexo deformado (embora necessário) desta essência objetiva (LUKÁCS, 1968, p. 231).

A questão da durabilidade e da transitoriedade de uma obra está ligada, diretamente, à capacidade que aquela obra teve de captar o que era próprio de sua época. Essa valoração estética não pode ser dissociada da questão histórica, pois:

[...] não existe uma “maestria” separada e independente de condições históricas, sociais e pessoais que sejam adversas a uma rica, vívida e ampla reprodução da realidade objetiva. A inclemência social dos pressupostos e condições exteriores da criação artística exerce necessariamente uma ação deformadora sobre as próprias formas essenciais da representação (LUKÁCS, 1968, p. 59, grifos do autor).

Lukács (1968) postula que em gêneros como o romance histórico e em romancistas como Balzac seu modelo de arte realista está plenamente satisfeito, pois esse autor traduz “pela primeira vez de modo completo, como a economia, o capitalismo, leva os ideais burgueses a uma trágica dissolução” (p. 102). Assim, as mudanças sociais alimentam o processo de criação literária e podem dar existência a uma arte inovadora, conforme se pode verificar na obra literária de Balzac.

Isso posto, podemos afirmar que a literatura teve e continua tendo um papel fundamental na formação dos seres humanos, ampliando seus horizontes, afinando a sensibilidade artística e propiciando uma consciência de si mesmos, dos outros seres e do universo à sua volta. Por outro lado, a literatura também pode legitimar valores da classe dominante, espelhando a sociedade hierarquizada. Ao

passar uma imagem romântica, deturpada e preconceituosa da realidade, ela é capaz de incutir uma falsa visão da realidade, fomentando uma sensibilidade romântica impossível de ser concretizada na vida cotidiana. Essa visão de mundo, ingênua e romântica, adquirida pela leitura de obras superficiais não corresponde à realidade concreta, nem tão pouco à complexidade da vida dos homens. A definição do que seja uma boa literatura, por exemplo, vai variar de acordo com os propósitos de cada grupo.

Para a Igreja Católica, durante muito tempo, a boa literatura era a que mostrava a verdade da sua doutrina, premiando a virtude, castigando o pecado. Para o regime soviético, a literatura autêntica era a que descrevia as lutas do povo, cantava a construção do socialismo ou celebrava a classe operária. São posições falhas e prejudiciais à verdadeira produção literária [...] (CANDIDO, 2004, p, 181).

A existência humana em todas as suas esferas – artística, científica e social – tem a necessidade de exceder a rotina, criando o novo. Assim, é possível relacionar as atividades da imaginação com a realidade, considerando que os elementos do real são o fundamento dessa imaginação. Toda e qualquer atividade, seja um fenômeno do real, ou de natureza emocional, ou de natureza fantástica, faz parte da experiência do homem e, ao se objetivar na realidade, torna-se um elemento da realidade, ou seja, o real nos permite entender o imaginário.

A experiência criadora do imaginário possibilita o erguer-se de novas experiências, de novos sentimentos, entrelaçando o irreal e o real e, pela inspiração literária, a construção do mundo dos homens, que distante dos falsos romanticismos, é uma poderosa arma na evolução criadora do ser social. Para pensar a questão da literatura, numa perspectiva onto-marxista, é indispensável recorrer ao processo de humanização do *Homo sapiens*, que está alicerçado na transformação das características naturais ou biológicas, no processo evolutivo que permite a articulação entre a objetividade e a subjetividade. Nosso contato com a realidade se dá através do corpo e, para o contato com o sensorial, é fundamental que os órgãos sensoriais funcionem de forma apropriada.

Esses elementos básicos nos auxiliam na compreensão da necessidade de um trabalho de sensibilização dos sentidos no processo de formação humana, ou seja, na percepção refinada para a sensibilidade das coisas que a literatura proporciona. Na criação literária ocorre o processo de humanização da natureza, das coisas e do próprio ser e a literatura, enquanto produto social, tem caráter formativo na vida, sendo capaz de suprir a sede de fabulação.

Segundo Candido (1972), fabular faz parte do processo de humanização e a literatura, que é produto social, pode suprir essa necessidade, refletindo a vida para além das nossas singularidades. Vale lembrar que o processo de humanização:

[...] confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor (CANDIDO, 2004, p. 180).

A literatura ultrapassa o mero entretenimento, provocando reflexões sobre as questões essenciais de nosso viver, apresentando a realidade a partir das reflexões sobre a nossa própria vida e desenvolvendo certa consciência sobre nossa condição, oportunizando a transformação social. Ela pode, nesse sentido:

[...] formar; mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la pedagogicamente como um veículo da tríade famosa – o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos, conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em grande voga), ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, — com altos e baixos, luzes e sombras. Daí as atitudes ambivalentes que suscita nos moralistas e nos educadores, ao mesmo tempo fascinados pela sua força humanizadora e temerosos da sua indiscriminada riqueza. [...] Ela não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver. (CANDIDO, 1972, p. 84-85).

Ela é, ainda, numa acepção mais ampla:

[...] todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação (CANDIDO, 2004, p. 174)

A literatura, enquanto arte da palavra oral e escrita, contribui na formação integral da pessoa, aproximando os seres e fornecendo uma importante base cultural para a vida, pois satisfaz “[...] a necessidade de conhecer os sentimentos e a sociedade, ajudando-nos a tomar posições em face deles” (CANDIDO, 2004, p. 180).

Isto posto, depreendemos que, ao permitir o acesso do leitor ao seu contexto social, a literatura apresenta também seu caráter emancipatório, permitindo que o indivíduo historicamente situado assumira um papel atuante no cotidiano, contribuindo para seu desenvolvimento integral. Ela corresponde a uma necessidade universal e deve ser satisfeita, sob pena de se mutilar a personalidade, porque: “[...]”

pelo fato de dar forma aos sentimentos e à visão do mundo ela nos organiza, nos liberta do caos e, portanto nos humaniza. Negar a fruição da literatura é mutilar a nossa humanidade” (CANDIDO, 2004, p. 186).

Ainda segundo Candido (1972), o processo de humanização se dá através de três importantes funções: *a psicológica, a formativa e a de conhecimento de mundo e do ser*. A primeira função diz respeito à carência humana de fantasiar, de fruir arte e, através da arte, a catarse. Já a segunda apresenta ao homem o mundo como ele de fato é. E, na terceira, o indivíduo sente-se representado por uma realidade social criada por ele próprio, onde pode e deve reavaliar sua ação no mundo. Essa possibilidade reafirma o caráter humanizador e emancipador da literatura, que numa sociedade justa, [...] pressupõe os direitos e a fruição da arte e da literatura em todas as modalidades e em todos os níveis [...]” (CANDIDO, 2004, p.191)

Nessa perspectiva, é necessário instigar a leitura de obras, que nos auxiliem no processo de reflexão sobre a sociedade de modo geral. O indivíduo, imerso em um tempo dominado pela banalização do ser, precisa ter acesso ao conhecimento científico e aos bens culturais construídos pela humanidade. A literatura pela sua verossimilhança com o real, por sua atemporalidade, auxilia o leitor a se encontrar consigo mesmo, reconhecendo nas dores e alegrias dos personagens suas próprias histórias. A fruição advinda da leitura literária corresponde a uma necessidade universal, desempenhando um papel essencial no processo de formação dos indivíduos.

Nessa linha de raciocínio, compreendemos que a capacidade de formação da literatura desenvolve em nós “a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (2004, p.180). Em uma sociedade em que a barbárie avança sem nenhum escrúpulo é preciso encamparmos forças na luta pelo respeito aos direitos humanos e, se o povo não lê, não é por incapacidade e sim porque esse direito básico lhe foi usurpado. Por isso, as sociedades que:

[...] procuraram estabelecer regimes igualitários, o pressuposto é que todos devem ter possibilidades de passar dos níveis populares para os níveis eruditos como consequência normal da transformação de estrutura, prevendo-se a elevação sensível da capacidade de cada um graças à aquisição cada vez maior de conhecimentos e experiências (CANDIDO, 2004, p. 188).

Nesse sentido, é preciso ter em mente que a função catártica da obra literária, através de novas formas de apreensão do real, contribui para transformar a consciência do homem, fornecendo ao mesmo elementos para que possa enfrentar a sociedade capitalista.

Todos sabemos que a nossa época é profundamente bárbara, embora se trate de uma barbárie ligada ao máximo de civilização. Penso que o movimento pelos direitos humanos se entronca aí, pois somos a primeira era da história em que teoricamente é possível entrever uma solução para as grandes desarmonias que geram a injustiça contra a qual lutam os homens de boa vontade à busca, não mais do estado ideal sonhado pelos utopistas racionais que nos antecederam, mas do máximo viável de igualdade e justiça, em correlação a cada momento da história (CANDIDO, 2004, p. 170).

O esvaziamento dos conteúdos estéticos, em especial da literatura, nos impede de acessar o rico patrimônio literário amealhado pelo gênero humano e uma formação verdadeiramente emancipadora não se furta dessa tarefa. Não se pode discutir a questão da literatura sem a correta compreensão das autênticas relações entre as classes num determinado período histórico, confrontando a sociedade capitalista em sua totalidade. É preciso respeitar as especificidades das lutas sociais, resguardando-se das armadilhas idealistas, uma vez que sob o capitalismo a literatura torna-se mercadoria e o trabalho do escritor subordina-se às regras das relações de produção existentes.

A abordagem marxiana instiga o encontro com os conteúdos estético-literários produzidos pela humanidade, pois apesar de todas as atrocidades do nosso tempo, ainda é possível, por meio da literatura, acessarmos aquilo que há de mais humano na humanidade. Esta figura a realidade como ela se apresenta na vida cotidiana, auxiliando na reelaboração dos sentimentos e das vivências humanas. A categoria da catarse é usada por Lukács para investigar esses processos de recepção da obra de arte, que ultrapassam o imediatismo e o cotidiano. A literatura, nesse sentido, pode ser desfetichizadora, pois revela a realidade humana e transcende as formulações imediatas do senso-comum. O objeto estético, nesse caso a obra literária, revela a realidade e a essência humana. Toda grande obra e toda boa literatura, segundo Lukács (1968, p. 213) é:

[...] humanista na medida em que não apenas estuda apaixonadamente o homem, a verdadeira essência de sua constituição humana, mas também que, ao mesmo tempo, defende apaixonadamente a integridade humana do homem.

Por fim, é interessante que se repita: a literatura é, antes de tudo, uma atitude de resistência à banalidade, à falta de sentido, ao senso comum, ao imediatismo e ao produtivismo. As sólidas tradições humanísticas nos legaram, através das personagens, do vocabulário e do enredo, conhecimentos que auxiliam na luta contra o esvaziamento do núcleo humano. Marx, Engels e, na esteira deles, Lukács explicitaram que os pressupostos da literatura realista não buscam repetir ou duplicar o conhecido, mas revelar, de maneira mais profunda, o que não é possível de ser percebido de imediato.

Não podemos e não devemos compactuar com um mundo onde a barbárie prevalece. É preciso mantermo-nos, como diria Érico Veríssimo (1978), fieis aos nossos postos, firmes na esperança de que nossa luta nos conduzirá a uma nova ordem, para além da força do capital, buscando respostas aos dramas sociais e individuais. A presença e o significado da literatura no curso do tempo trazem à luz da consciência as respostas das nostalgias, angústias e dores humanas, apesar de estarmos inseridos em um mundo violento, repleto de fanáticos, cínicos, individualistas e de termos a clareza que, de fato, nossa época não é favorável à ampla formação humana.

Compreender a marcha dos acontecimentos a partir da totalidade histórica, afastando-nos da fragmentação dos pequenos fatos particulares e nos aproximando do que existe de mais humano poderá nos nutrir da teimosa esperança que exige compromisso e coragem. Essa esperança, aliada à força da luta poética, nos conduzirá a uma existência mais rica, pois o conhecimento que a literatura fornece ao ser social o possibilita pensar, sentir e agir, revolucionariamente.

Os escritos literários, conforme Lukács (2010b, p. 20), configuram-se como uma luta “[...] contra o aburguesamento da consciência proletária de classe”, articulando as possibilidades de autoconsciência do indivíduo, abarcando com profundidade o ser e o devir.

Apesar da aridez da vida concreta, as expressões de afeto e de amor, através do texto literário, nos salvam da desumanização do nosso tempo e nos lembram de que autores como Balzac conservam uma atualidade viva e que suas obras constituem um antídoto literário contra a fetichização, transformando-se em “[...] uma contribuição efetiva e verdadeiramente revolucionária” [...] (LUKÁCS, 1968, p. 153).

Por meio da literatura de Honoré de Balzac, a tese do húngaro György Lukács, de que a literatura só pode ser autoconsciência da humanidade se for realista, adquire plausibilidade e revela seu potencial heurístico para funcionar como interface entre estética, literatura e formação humana.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao escrever as memórias de sua vida, a velha Cora Coralina (2014) exprime, de forma poética, que seu livro foi escrito no tarde da Vida, por uma mulher que recriava e poetizava seu caminhar. Ousando me aproximar da goiana, compreendo que esta Tese parece realizar um percurso próximo ao da velha cabocla, que carregava dentro de si todas as vidas. Foi necessário para a escalada, remover pedras, plantar flores, recriar e poetizar.

O itinerário, que durou exatamente quatro longos anos, conduziu-me a um novo e importante ciclo e teve como suporte as pesquisas desenvolvidas pelos professores Cristiane, Deribaldo, Jackline e Maurilene. Esses trabalhos serviram como referências teóricas para fortalecer a relação entre literatura, aqui compreendida enquanto fonte ontológica de captura do real, e a formação humana, delimitando o objeto de investigação ao registro das formas de existência da classe trabalhadora, em face das diversas formas de exploração e de opressão.

O registro da classe trabalhadora, nesse sentido, a partir da literatura trouxe uma importante contribuição na luta pela desfetichização da realidade humana, pois a instrução das classes historicamente exploradas pelo capitalismo é uma tarefa que se impõe ao intelectual comprometido com o desvelamento das contradições próprias da sociedade burguesa.

O diálogo entre as obras de György Lukács e Honoré de Balzac, entrelaçando estética, literatura e formação humana norteou o esforço de nossa pesquisa. Através da extensa e diversificada obra literária de Balzac, tivemos a oportunidade de realizar uma incursão na vida da classe trabalhadora do século XIX, observando suas contradições, seus conflitos e as transformações históricas que refletiam a condição material e subjetiva da existência humana. Também foi possível realizar uma aproximação dos interesses da sociedade burguesa que, conforme atestamos, giram em torno da busca do lucro e da exploração do trabalho, cujo objetivo precípua é a reprodução do capital.

Nossa travessia, ao longo desses quatro anos de estudo, teve como suporte filosófico os fundamentos teóricos da ontologia marxiana-lukacsiana, que compreende o homem enquanto ser histórico-social. Nesse sentido, a arte e, mais especificamente a literatura, é uma importante produção humano-social, refletindo as relações históricas presentes no momento de elaboração da obra. Assim, os

acontecimentos da Comuna de Paris são fundamentais para compreendermos o compêndio literário da *comédia humana*, de Honoré de Balzac.

As sendas do percurso acadêmico foram de uma riqueza indiscutível, sobretudo pela novidade da estética lukacsiana, conduzindo-nos a diferentes áreas do conhecimento: estética, filosofia, literatura e educação. Esse diálogo nos orientou ao ponto nodal de nossa pesquisa: a compreensão da realidade social como totalidade. Os achados intelectuais, filosóficos e estéticos de Lukács e de Balzac compuseram um entremeado de caminhos que, aos poucos, dialogavam entre si, enriquecendo nossa compreensão sobre a luta da classe trabalhadora contra os fetiches do real.

Conhecimento e autoconhecimento, transformação do objeto e do sujeito fazem parte do mesmo processo e, nesta relação dialética e paradoxal, a importância do conhecimento da história universal para transformar a realidade permearam a tese, minha formação e minha prática social. A pesquisa, nesse sentido, procurou comprometer-se com o rigor teórico da investigação, cujo norte foi a obra de Honoré de Balzac que, sem perder de vista as mediações entre o singular e o universal, nos apresentou uma narração que desnuda a essência da forma desumana assumida pela sociedade capitalista do seu tempo, superando a realidade imediata.

A obra realista, na acepção lukacsiana, foge da mera descrição do cotidiano, apresentando um rico e vasto cenário da concretude dos problemas sociais, importando apenas a representação da realidade em sua totalidade dinâmica e contraditória. *A comédia humana* se inscreve, nesse contexto, como um gigantesco empreendimento da literatura universal composto por personagens que apresentam uma dimensão individual com traços próprios, sempre em sintonia com a realidade social do período em que vivem. Balzac documenta a natureza humana de forma a tentar suprimir as fronteiras entre o mundo da realidade e os domínios da arte, sem desprezar a realidade objetiva.

Investigamos as posturas políticas, filosóficas e estéticas que permearam a vida e a obra do húngaro György Lukács. Procuramos indicar, também, os caminhos trilhados por ele, desde a experiência juvenil até sua guinada, no início dos anos trinta, ao marxismo. Esse período é marcado pelo vínculo entre os problemas estéticos e ontológicos, operando uma resignificação na forma de compreender a ontologia marxiana que, conforme discutimos, parte de uma crítica à

filosofia idealista de Hegel, explorando a relação entre consciência e existência sob a perspectiva do concreto.

A arte toma como ponto de partida as condições materiais de existência que exercem o primado sobre as formas de consciência. Partindo dessas premissas, Lukács, para estruturar sua estética na defesa do realismo, tomou como base o cotidiano, relacionando-o com os complexos das objetivações superiores.

A questão da singularidade, particularidade e universalidade foi discutida à luz do pensamento de Lukács, que estabeleceu a compreensão de arte enquanto modelo de reflexo da realidade objetiva. Esse reflexo tem características específicas, distinguindo-se do reflexo científico, embora ambos se alimentem da mesma realidade. Dessa forma, procuramos compreender a centralidade da categoria da particularidade, sua elaboração histórico-filosófica e seu papel no reflexo artístico. No que diz respeito à tipicidade e ao método narrativo, Lukács indicou que a diferença entre tipo e média é o que separa o realismo do naturalismo. Este considerado irracionalista e aquele comprometido com a formação de uma autêntica comunidade humana.

O estudo analisou o romance à luz do seu caráter ontológico, compreendendo que o mesmo é, para o mundo moderno, o que a epopeia foi para o mundo antigo. A apreensão da natureza realista da arte não podia deixar de acarretar uma posição autêntica de nosso autor em face ao surgimento de uma linha oficial da arte soviética, mais tarde conhecida como realismo socialista, que se converteu em um tipo de arte oficial que referendava a linha ideológica do Partido Comunista, através do ideário propagandista. Em decorrência da pobreza objetiva que caracterizava esse tipo de romance, Lukács empreendeu uma rigorosa defesa dos romances que representam o homem com suas lutas e paixões, produzindo um alargamento de horizonte. Com isso, ele situa o romance como um gênero no qual o leitor pode apreender as razões sociais e humanas que estruturam o inteiro processo de formação da realidade em suas íntimas e essenciais determinações.

A comédia humana, obra distribuída, na edição brasileira por Paulo Rónai, em 88 volumes, perfazendo quase 11 mil páginas e formando um interessante e volumoso corpo textual foi tomada como ponto de partida. Desvelando as contradições que se encontram por trás da esfera puramente fenomênica, superando a visão fragmentária da realidade, Balzac nos permite adentrar na

anatomia da sociedade burguesa, analisando as contradições da sociedade francesa do século XIX.

A *comédia humana* anuncia, em larga medida, o que viria acontecer nos séculos seguintes, como alerta sobre a força da lógica do capital e a mistificação que o mesmo produz. É nesse preciso sentido que o legado teórico de Marx, Engels e Lukács implicam na recusa das posições dogmáticas, oportunistas, conservadoras e reacionárias da teoria social burguesa. Os elementos apresentados, na obra balzaquiana, nos despertam para que possamos reescrever nossa história, tendo como horizonte a emancipação humana e a possibilidade da transformação da vida, onde o trabalho livre, coletivo e associado seja o fundamento dessa nova sociedade.

A articulação entre literatura e formação humana é estabelecida a partir da concepção marxista da realidade, implicando na compreensão de valores humanos comunitários. A atualidade da produção literária balzaquiana constitui um importante registro de uma conjuntura histórica passada que, à luz da análise lukacsiana, pode assumir uma notável atualidade: assinalar, pela crítica do passado, uma alternativa renovada, para além da barbárie capitalista.

Por fim, entendemos que as formulações apresentadas nesse texto, inserem-se no debate e podem contribuir especificamente no sentido de aferir a validade e as possibilidades teóricas de um estudo centrado nas interfaces entre textos filosóficos, literários e históricos. Nossas experiências indicaram que a ampliação do universo cultural e intelectual pode propor, a partir do universo artístico-literário, um aprendizado estético com finalidades humanizadoras. A possibilidade ontológica do fim da exploração do homem pelo homem existe e é necessária nesse momento de profunda crise, mas deverá ser, historicamente, construída pelo coletivo da humanidade.

REFERÊNCIAS

OBRAS DE HONORÉ DE BALZAC

BALZAC, Honoré de. **A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed.** – São Paulo: Globo, 2012a. (A comédia humana; v.1 – Prefácio à Comédia humana por Honoré de Balzac).

_____. **A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed.** – São Paulo: Globo, 2012b. (A comédia humana; v.1– Ao “Chat-qui-pelote).

_____. **A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed.** – São Paulo: Globo, 2012c. (A comédia humana; v.1– O baile de Sceaux).

_____. **A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed.** – São Paulo: Globo, 2012d. (A comédia humana; v.1– Memórias de duas jovens esposas).

_____. **A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed.** – São Paulo: Globo, 2012e. (A comédia humana; v.1– A bolsa).

_____. **A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed.** – São Paulo: Globo, 2012f. (A comédia humana; v.1 – Modesta Mignon).

_____. **A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed.** – São Paulo: Globo, 2012a. (A comédia humana; v.2 – Uma estreia na vida).

_____. **A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed.** – São Paulo: Globo, 2012b. (A comédia humana; v.2 – Alberto Savarus).

_____. **A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed.** – São Paulo: Globo, 2012c. (A comédia humana; v.2 – A vendeta).

_____. **A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed.** – São Paulo: Globo, 2012d. (A comédia humana; v.2 – Uma dupla família).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012e. (A comédia humana; v.2 – A paz conjugal).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012f. (A comédia humana; v.2 – A sra. Firmiani).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012g. (A comédia humana; v.2 – Estudo de mulher).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012h. (A comédia humana; v.2 – A falsa amante).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012i. (A comédia humana; v.2 – Uma filha de Eva).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; Casimiro Fernandes e Wilson Lousada; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012a. (A comédia humana; v.3 – A mensagem).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; Casimiro Fernandes e Wilson Lousada; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012b. (A comédia humana; v.3 – O romeiral).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; Casimiro Fernandes e Wilson Lousada; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012c. (A comédia humana; v.3 – A mulher abandonada).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; Casimiro Fernandes e Wilson Lousada; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012d. (A comédia humana; v.3 – Honorina).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; Casimiro Fernandes e Wilson Lousada; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012e. (A comédia humana; v.3 – Beatriz).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; Casimiro Fernandes e Wilson Lousada; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012f. (A comédia humana; v.3 – Gobseck).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Vidal de Oliveira; Casimiro Fernandes e Wilson Lousada; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012g. (A comédia humana; v.3 – A mulher de trinta anos).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012a. (A comédia humana; v.4 –O pai Goriot).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012b. (A comédia humana; v.4 –O coronel Chabert).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012c. (A comédia humana; v.4 –A missa do ateu).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012d. (A comédia humana; v.4 –A interdição).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012e. (A comédia humana; v.4 –O contrato de casamento).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida privada; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2012f. (A comédia humana; v.4 –Outro estudo de mulher).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida provinciana orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Gomes da Silveira; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2013a. (A comédia humana; v.5 – Úrsula Mirouët).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida provinciana orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Gomes da Silveira; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2013b. (A comédia humana; v.5 –Eugênia Grandet).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida provinciana orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Gomes da Silveira; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2013c. (A comédia humana; v.5 – OS CELIBATÁRIOS: Pierret).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida provinciana orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Gomes da Silveira; 3. ed. – São Paulo: Globo, 2013d. (A comédia humana; v.5 – O cura de Tours).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida provinciana orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução Elza Lima Ribeiro, Gomes da Silveira, Lia Corrêa Dutra. 3. ed. – São Paulo: Globo, 2013a. (A comédia humana; v.6 – Um conchego de solteirão).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida provinciana orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução Elza Lima Ribeiro, Gomes da Silveira, Lia Corrêa Dutra. 3. ed. – São Paulo: Globo, 2013b. (A comédia humana; v.6 – OS PARISIENSES NA PROVÍNCIA: O ilustre Gaudissart).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida provinciana orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução Elza Lima Ribeiro, Gomes da Silveira, Lia Corrêa Dutra. 3. ed. – São Paulo: Globo, 2013c. (A comédia humana; v.6 – A musa do departamento).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida provinciana orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução Elza Lima Ribeiro, Gomes da Silveira, Lia Corrêa Dutra. 3. ed. – São Paulo: Globo, 2013d. (A comédia humana; v.6 – AS RIVALIDADES: A solteirona).

_____. **A comédia humana:** estudos de costumes: cenas da vida provinciana orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução Elza Lima Ribeiro, Gomes da Silveira, Lia Corrêa Dutra. 3. ed. – São Paulo: Globo, 2013e. (A comédia humana; v.6 – O gabinete das antiguidades).

_____. **A comédia humana;** orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Ernesto Pelanda e Mario Quintana; São Paulo: Globo, 2013a. (A comédia humana; v.7– Ilusões perdidas).

_____. **A comédia humana;** organização, orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Ernesto Pelanda; Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira; 3.ed; São Paulo: Globo, 2013a. (A comédia humana; v.8 – HISTÓRIA DOS TREZE: Ferragus).

_____. **A comédia humana;** organização, orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Ernesto Pelanda; Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira; 3.ed; São Paulo: Globo, 2013b. (A comédia humana; v.8 – A duquesa de Langeais).

_____. **A comédia humana;** organização, orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Ernesto Pelanda; Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira; 3.ed; São Paulo: Globo, 2013c. (A comédia humana; v.8 – A menina dos olhos de ouro).

_____. **A comédia humana;** organização, orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Ernesto Pelanda; Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira;

3.ed; São Paulo: Globo, 2013d. (A comédia humana; v.8 – História da grandeza e da decadência de César Birotteau).

_____. **A comédia humana**; organização, orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Ernesto Pelanda; Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira; 3.ed; São Paulo: Globo, 2013e. (A comédia humana; v.8 – A casa de Nucingen).

_____. **A comédia humana**; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Casimiro Fernandes; Vidal de Oliveira; Gomes da Silveira 3.ed; São Paulo: Globo, 2015a. (A comédia humana; v.9 – Esplendores e misérias das cortesãs).

_____. **A comédia humana**; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Casimiro Fernandes; Vidal de Oliveira; Gomes da Silveira 3.ed; São Paulo: Globo, 2015b. (A comédia humana; v.9 – Os segredos da princesa de Cadignan).

_____. **A comédia humana**; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Casimiro Fernandes; Vidal de Oliveira; Gomes da Silveira 3.ed; São Paulo: Globo, 2015c. (A comédia humana; v.9 – Facino Cane).

_____. **A comédia humana**; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Casimiro Fernandes; Vidal de Oliveira; Gomes da Silveira 3.ed; São Paulo: Globo, 2015d. (A comédia humana; v.9 – Sarrasine).

_____. **A comédia humana**; orientação, introduções e notas de Paulo Rónai; tradução de Casimiro Fernandes; Vidal de Oliveira; Gomes da Silveira 3.ed; São Paulo: Globo, 2015e. (A comédia humana; v.9 – Pedro Grassou).

_____. **A prima Bette**. Porto Alegre: Globo, 1952a.

_____. **O primo Pons**. Porto Alegre: Globo, 1952b.

_____. **Os pequenos burgueses**. Porto Alegre: Globo, 1953a.

_____. **Os comediantes sem o saberem**. Porto Alegre: Globo, 1953b.

_____. **Os funcionários**. Porto Alegre: Globo, 1953c.

_____. **O avesso da história contemporânea**. Porto Alegre: Globo, 1953d.

_____. **A pele de onagro**. Porto Alegre: Globo, 1954a.

_____. **O cura da aldeia**. Porto Alegre: Globo, 1954b.

_____. **Os camponeses**. Porto Alegre: Globo, 1954c.

_____. **Z. Marcas.** Porto Alegre: Globo, 1954d.

_____. **O lírio do vale.** Porto Alegre: Globo, 1954e.

_____. **O médico rural.** Porto Alegre: Globo, 1954f.

_____. **Fisiologia do casamento.** Porto Alegre: Globo, 1955a.

OBRAS DE GYÖRGY LUKÁCS

LUKÁCS, György. **Estética I:** La peculiaridad de lo estético: Questiones preliminares y de principio. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Primera Edición. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S. A. Barcelona - Buenos Aires – México, D.F, 1966a.v.1.

_____. **Estetica I:** La peculiaridad de lo estetico: Problemas de la mimesis. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Primera Edición. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S. A. Barcelona - Buenos Aires – México, D.F, 1966b.v.2.

_____. **Estetica I:** La peculiaridad de lo estetico: Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético Traducción castellana de Manuel Sacristán. Tercera Edición. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S. A. Barcelona - Buenos Aires – México, D.F, 1967a.v.3.

_____. **Estetica I:** la peculiaridad de lo estetico: Cuestiones liminares de lo estético. Traducción castellana de Manuel Sacristán. Primera Edición. Barcelona: Ediciones Grijalbo, S. A. Barcelona - Buenos Aires – México, D.F, 1967b.v.4.

_____. **Ensaio sobre Literatura.** (Coordenação e prefácio Leandro Konder). (Biblioteca do leitor moderno – Volume 58). Editora Civilização Brasileira S.A. – Rio de Janeiro, 1968 (2ª Edição).

_____. **Realismo Crítico Hoje.** Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. (Coleção Coordenada-Ideias - Volume 1 – Série Estética). Coordenada-Editora de Brasília LTDA. Brasília – Distrito Federal, 1969.

_____. **História e Consciência de Classe:** estudos de dialéctica marxista. (Biblioteca Ciência e Sociedade). Tradução de Telma Costa. Publicações Escorpião, Porto, 1974.

_____. **Introdução a uma Estética Marxista:** Sobre a categoria da particularidade. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. (Coleção Perspectivas do Homem – v. 33 – Série Estética). Civilização Brasileira S.A. Rio de Janeiro - RJ, 1978a.

_____. **As bases ontológicas do pensamento e da atividade do homem.** Tradução de Carlos Nelson Coutinho. *In: Temas*, São Paulo: Ciências Humanas LTDA, 1978b.

_____. **A Teoria do romance:** um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica; tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo.- São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2009. (2ª Edição). (Coleção Espírito Crítico).

_____. **Prolegômenos para uma ontologia do ser social:** questões de princípio para uma ontologia hoje tornada possível; tradução de Lya Luft e Rodnei Nascimento; supervisão editorial de Ester Vaisman. – São Paulo: Boitempo, 2010a.

_____. **Marxismo e teoria da literatura;** seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. – 2.ed.- São Paulo: Expressão Popular, 2010b.

_____. **Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels.** *In. MARX, K.; ENGELS, F. Cultura, arte e literatura:* textos escolhidos; tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. - 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010c.

_____. *In: PATRIOTA*, Rainer. **O libertador.** Verinotio – Revista *on-line* de educação e ciências humanas. n.11, Ano 6, abril. /2010d – Publicação semestral – ISSN 1981-061X. p. 94-103.

_____. **Socialismo e democratização:** escritos políticos 1956-1971/organização, introdução e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto - 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011a. (Pensamento Crítico; v.11).

_____. **Arte e Sociedade:** escritos estéticos:1932-1967/organização, introdução e tradução Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto - 2.ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011b. (Pensamento Crítico, 13).

_____. **O romance histórico;** tradução Rubens Enderle; [apresentação Arlenice Almeida da Silva]. - São Paulo: Boitempo, 2011c.

_____. **Para uma ontologia do ser social I;** tradução Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer e Nélio Schneider. - São Paulo: Boitempo, 2012a.

_____. **Lenin:** um estudo sobre a unidade de seu pensamento; tradução Rubens Enderle; apresentação e notas Miguel Vedda. - São Paulo: Boitempo, 2012b.

_____. **Para uma ontologia do ser social II;** tradução tradução Nélio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. – 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **Conversando com Lukács** – entrevista a Leo Kofler, Wolfgang Abendroth e Hans Heinz Holz: tradução de Giseh Vianna. São Paulo: Instituto Lukács, 2014.

_____. **Notas para uma ética.** (Edição bilingue). Tradução e apresentação: Sérgio Lessa. Revisão técnica: Eva Schepermann. São Paulo: Instituto Lukács, 2015.

_____. **Marx e Engels como historiadores da literatura**; tradução Nélcio Schneider; revisão técnica José Paulo Netto; Ronaldo Vielmi Fortes. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

_____. **Pensamento vivido**: autobiografia em diálogo: entrevista a István Eörsi e Erzsébet Vezér / Georg Lukács; tradução Cristina Alberta Franco. – São Paulo: Instituto Lukács, 2017

OBRAS DE OUTROS AUTORES

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Tradução da 1ª edição brasileira coordenada e revista por Alfredo Bosi; revisão da tradução e tradução dos textos novos Ivone Castilho Beneditti. 5ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ALIGHIERE, Dante. **A divina comédia**. Tradução: José Pedro Xavier Pinheiro. 1a ed. – São Paulo: MARTIN CLARET, 2002 (A obra-prima de cada autor).

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. 1a ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **A vida passada a limpo**. Posfácio Luciano Rosa – 1a ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ARAÚJO, Adéle. C. B. **Estética em Lukács**: reverberações da arte no campo da formação humana. Fortaleza, 2013. Dissertação (Mestrado em Educação) - de arte Programa de Pós-Graduação em Educação – Centro de Educação. Universidade Estadual do Ceará.

ARISTÓTELES. **Poética**. Porto Alegre: Globo, 1966.

ASSIS, Machado de. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. Apresentação: Linhares Filho. Diário do Nordeste, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. – São Paulo: HUCITEC; [Brasília]: Editora da Universidade de Brasília, 1987. (Linguagem e cultura).

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução direta do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. - 5.ed – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira** – 20. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARROS, Manoel de. **Poesias**. Biblioteca Manoel de Barros [coleção]. São Paulo: Leya, 2013.

BISPO, Artur. **A alma burguesa na literatura**. – Maceió: Coletivo Veredas, 2017.

BLOOM, Harold. **O cânone ocidental: Os livros e a Escola do Tempo.** Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

_____. **Como e por que ler;** tradução de José Roberto O'Shea. - Rio de Janeiro: Objetiva, 2011.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **História concisa da literatura brasileira.** 49. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

_____. **Entre a literatura e a história.** - São Paulo: Editora 34, 2015 (2 Edição).

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças dos velhos** – 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOTTOMORE, Tom (org). **Dicionário do pensamento marxista;** [tradução, Waltensir Dutra, organizador da edição brasileira, revisão técnica e pesquisa suplementar, Antonio Monteiro Guimarães]. – 2.ed. - Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BOURGET, Paul. **Balzac e o “Primo Pons”.** Tradução de Berenice Xavier. *In:* A Comédia Humana: Os parentes pobres – A prima Bette – O primo Pons (Volume X). Estudos de Costumes (Cenas da vida parisiense). Tradução de Gomes da Silveira e Valdemar Cavalcanti. Porto Alegre: Ed. Globo, 1952.

BUENO, Francisco da Silveira. **Gramática de Silveira Bueno.** – 20.ed. revista e atualizada –. São Paulo, Global, 2014.

CAGLIARI, Luiz Carlos. **Alfabetização e linguística.** São Paulo: Scipione, 1989.

CAMPOS, Moreira. **Dizem que os cães veem coisas:** contos. Prefácio de Raquel de Queiroz. 4ª. ed. Revista e ampliada. Fortaleza: Editora UFC, 2002.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade:** estudos de teoria e história literária. Coleção Ensaio. v. 3. Companhia Editora Nacional. São Paulo: SP, 1965.

_____. **A literatura e a formação do homem.** *In:* Ciência e cultura. São Paulo, v. 24, n. 9, 1972.

_____. **O direito à literatura.** *In:* Vários Escritos. 4ª edição, reorganizada pelo autor. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas cidades/Ouro sobre azul, 2004.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira: História e Antologia** – Das origens ao realismo. 6ª Edição. Editora Bertrand Brasil S.A. Rio de Janeiro - RJ, 1994.

CARLI, Ranieri. **A estética de Gyorgy Lukács e o triunfo do realismo na literatura.** – Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2012. (Pensamento Crítico, 17).

CARROLL, L. **Alice no País das Maravilhas**. Tradução de Rosaura Eichenberg. Porto Alegre: L&PM, 2010.

CASCUDO, Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

CAVALIERE, Arlete. **O mistério-bufo**, de Vladimir Maiakóvski (Editora 34, 2012, tradução).

CHASIN J. *et all*. **Tempos de Lukács e Nossos Tempos**: socialismo e liberdade. Entrevista com István Mészáros. *In*: Ensaio n. 13, São Paulo: Ensaio, 1984. Verinotio revista on-line de educação e ciências humanas Espaço de interlocução em ciências humanas n.10, Ano 5, out./2009 – Publicação semestral – ISSN 1981-061X.

CHAUI, Marilena. **Convite à Filosofia**. 7ª edição. 2ª impressão. Editora Ática. São Paulo – SP, 2000.

CITATI, Pietro. **Goethe**. Tradução Rosa Freire d' Aguiar. – São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CORALINA, Cora. **Poemas dos becos de Goiás e estórias mais**. – 23. ed. – São Paulo: Global, 2014.

COTRIM, Ana. **Literatura e realismo em György Lukács**: os efeitos da inflexão marxista em suas ideias estéticas. – Porto Alegre (RS): Zouk, 2016.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Literatura e Humanismo** – Ensaios de Crítica Marxista. Editora Paz e Terra, LTDA. Rio de Janeiro. (Série Rumos da Cultura Moderna – v. 2), 1967.

_____. *In*: **Realismo crítico hoje**. – Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. (Coleção Coordenada-Ideias - Volume 1 – Série Estética). Coordenada-Editora de Brasília LTDA. Brasília – Distrito Federal, 1969.

_____. **Realismo e Antirrealismo na Literatura Brasileira**. Editora Paz e Terra, LTDA. Rio de Janeiro, 1967 (Série Estudos sobre o Brasil e América Latina) Editora: Paz e Terra, S.A – Volume 24), 1974.

_____. **Lukács, Proust e Kafka**: literatura e sociedade no século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre ideias e formas. 4.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

_____. *In*: LUKÁCS, György. **Lenin**: um estudo sobre a unidade de seu pensamento; tradução Rubens Enderle; apresentação e notas Miguel Vedda. - São Paulo: Boitempo, 2012.

CUNHA, Euclides da. **Os Sertões**. Apresentação: Ângela Gutiérrez. Fortaleza: ABC Editora, 2002.

DIÉGUES JÚNIOR, Manuel. **A literatura de cordel**. In: BATISTA, Sebastião Nunes. Antologia de cordel. Fundação José Augusto, 1977.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**; tradução Mateus Corrêa. – São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ENGELS, Friedrich. **A dialética da natureza**; prólogo de J.B.S. Haldane. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979. 3ª ed. (Pensamento crítico, v.8).

_____. In: MARX, K.; ENGELS, F. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos; tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. - 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010a.

_____. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. Tradução de B. A. Schumann; supervisão, apresentação e notas José Paulo Netto. – [Edição revista]. – São Paulo: Boitempo, 2010b.

_____. **A origem da família, da propriedade privada e do Estado**. São Paulo, Expressão Popular, 2010c.

EÖRSI, István. In: **Pensamento vivido**: autobiografia em diálogo: entrevista a István Eörsi e Erzsébet Vezér / Georg Lukács; tradução Cristina Alberta Franco. – São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

FISHER, Ernst. **A necessidade da arte**; tradução: Leandro Konder. - 9 ed. – [Reimpr.]. – Rio de Janeiro: LTC, 2015.

FREDERICO, Celso. **Lukács**: um clássico do século XX. – São Paulo: Moderna, 1997. – (Coleção logos).

_____. **A arte no mundo dos homens**: o itinerário de Lukács. – 1.ed.– São Paulo: Expressão Popular, 2013.

_____. **Lukács e a defesa do Realismo**. Cerrados – Revista do Programa em Pós – Graduação em Literatura. N.39 – 2015 – Crítica Estética Marxista.

_____. **Ensaio sobre Marxismo e Cultura**. 1.ed.– Rio de Janeiro: Mórula, 2016. (Contra a Corrente; 1).

GABRIEL, Mary. **Amor e Capital**: a saga da família de Karl Marx e a história de uma revolução; tradução Alexandre Barbosa de Sousa. – Rio de Janeiro: Zahar; 20013.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**; tradução de Nicolino Simone Neto; apresentação de Marcus Vinicius Mazzari; posfácio de Georg Lukács. – São Paulo: Editora 34, 2009 (2ª Edição).

_____. **Os sofrimentos do Jovem Werther**; tradução, organização, prefácio, comentários e notas de Marcelo Backes. - Porto Alegre: L&PM, 2010. (Coleção L&PM).

GOMIDE, Bruno (org). **Escritos de outubro: os intelectuais e a revolução russa, 1917-1924**; [tradução Cecília Rosa et al.]. – 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2017.

GRIB, V. **Balzac: uma análise marxista**. Tradução de Bernardo Gersen. In: A Comédia Humana: Os parentes pobres – A prima Bette – O primo Pons (v.10). Estudos de Costumes (Cenas da vida parisiense). Tradução de Gomes da Silveira e Valdemar Cavalcanti. Porto Alegre: Ed. Globo, 1952.

HELENA, Lúcia. **Movimentos da vanguarda europeia**. São Paulo: Editora Scipione, 1993.

HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**; tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. – 11ª ed. – São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

INFRANCA, Antonino. **Os filósofos e as mulheres**. Tradução Carmensita Ibaixe; João Ibaixe Jr. Dobradura Editorial. São Paulo, 2017.

JAEGER, Werner Wilhelm. **Paideia: a formação do homem**; [tradução Artur M. Parreira; adaptação para a edição brasileira Monica Stahel; revisão do texto grego Gilson Cesar Cardoso de Souza] – 3ª.ed. – São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JAMESON, Frederic. **O romance histórico ainda é possível?** Revista Novos Estudos – CEBRAP, 77, março 2007, p. 185-203.

JAPIASSU, Hilton; MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de Filosofia**. Terceira edição revista e ampliada. Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, 2001.

KIRK, G. S.; RAVEN, J. E. **Os Filósofos Pré-Socráticos**. Tradução de: Carlos Alberto Louro Fonseca, Beatriz Rodrigues Barbosa e Maria Adelaide Pegado. 2. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1982.

KONDER, Leandro. **Lukács**. (Coleção Fontes do Pensamento Político – vol 1). L&PM Editores Ltda. – Porto Alegre: Rio Grande do Sul, 1980.

_____. **História das ideias socialistas no Brasil**. – São Paulo: Expressão Popular, 2003.

_____. **As artes da palavra: elementos para uma poética marxista**. – São Paulo: Boitempo, 2005.

_____. **Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista**. – 2.ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2013. – (Coleção Arte e Sociedade).

KADARKAY, Arpad. **Georg Lukács**. Vida, pensamento y política. Edicions Alfons el Magnànim. Instituto Valenciana D' Estudis I Investigació. Generalitat Valenciana. Diputació Provincial de València, 1994.

KOUDELA Ingrid D. e J. Guinsburg (orgs). **Lessing Obras** – crítica e criação. Editora Perspectiva, 2016.

LESSA, Sérgio. **Mundo dos homens: trabalho e ser social**. São Paulo: Instituto Lukács, 2012. - 3.ed. rev.cor.

_____. Apresentação. In: LUKÁCS, G. **Notas para uma ética**. (Edição bilíngue). Tradução e apresentação: Sérgio Lessa. Revisão técnica: Eva Schepermann. São Paulo: Instituto Lukács, 2015.

_____. **Para compreender a ontologia de Lukács**. 4.ed. Maceió: Coletivo Veredas, 2016.

LIFSCHITZ, M. Prólogo. In: MARX, K.; ENGELS, F. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**; tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. - 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

LIMA, Rocha. **Gramática normativa da língua portuguesa**. 49. ed. – Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

MANACORDA, Mario Alighiero. **História da educação: da antiguidade aos nossos dias**; tradução de Gaetano Lo Monaco; revisão da tradução Rosa dos Anjos Oliveira e Paolo Nosella – 12.ed. - São Paulo: Cortez, 2006.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão Machado. **Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo**. 2. ed. São Paulo: Fundação da Editora Unesp, 2016.

MANGUEL, Alberto. **Uma história natural da curiosidade: tradução Paulo Geiger**. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

MARCADE, Jean-Claude. **L'Avant-garde russe 1907-1927**. Paris: Flammarion, 2007. Anais do VII Colóquio sobre o ensino de Arte - AAESC (2011) Associação de Arte Educadores de Santa Catarina ISSN: 2179-5452 89 (Tout l'art histoire).

MARX, Karl. **Trabalho assalariado e capital & salário, preço e lucro**. 1. ed. - São Paulo: Expressão Popular, 2006.

_____. **Contribuição à crítica da economia política**; tradução e introdução de Florestan Fernandes. - 2. ed.- São Paulo: Expressão Popular, 2008.

_____. **Manuscritos econômico-filosóficos**; tradução, apresentação e notas Jesus Ranieri. – [4ª reimpr]. - São Paulo: Boitempo, 2010a.

_____. In: MARX, K.; ENGELS, F. **Cultura, arte e literatura: textos escolhidos**; tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. - 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010b.

_____. **Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política**; supervisão editorial Mario Duayer; tradução Mario Duayer, Nélcio

Schneider (colaboração de Alice Helga Werner e Rudiger Hoffman). São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. **O Capital**: crítica da economia política: Livro I: o processo de produção do capital. [tradução de Rubens Enderle]. - São Paulo: Boitempo, 2013.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo em seus diferentes profetas (1845-1846); supervisão editorial: Leandro Konder; tradução de Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. - São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. **Manifesto Comunista**; Organização e introdução Osvaldo Coggiola: [tradução do Manifesto: Álvaro Pina e Ivana Jinkings]. - 1.ed. revista. - São Paulo: Boitempo, 2010a.

_____. **Cultura, arte e literatura**: textos escolhidos; tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. - 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010b.

MELLO, Thiago de. **Os estatutos do homem**. / organização da coleção Rosemary Alves; apresentação Ana Miranda. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

MÉSZÁROS, István. **O conceito de dialética em Lukács**; tradução Rogério Bettoni. – 1 ed. – São Paulo: Boitempo, 2013.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa 1** – 20. ed. - São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. **A literatura através dos textos** – 29. ed. revista e ampliada. - São Paulo: Cultrix, 2012.

MÜNSTER, Arno. **Ernst Bloch**: Filosofia da práxis e utopia concreta. – 1ª ed. - São Paulo: Unesp, 1993.

NETTO, José Paulo. **Lukács e a crítica da Filosofia burguesa**. Lisboa: Empresa de Publicidade Seara Nova, S.A.R.L., 1978.

_____. **Georg Lukács**: o guerreiro sem repouso. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **O que é stalinismo**. (Coleção Primeiros Passos, 34). 4ª. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

_____. **Introdução ao estudo do método de Marx**. 1. ed. - São Paulo: Expressão Popular, 2011.

_____. **Apresentação**. In: LUKÁCS, György. **Para uma ontologia do ser social I**; tradução Carlos Nelson Coutinho, Mario Duayer e Nélio Schneider. - São Paulo: Boitempo, 2012.

OLDRINI, Guido. Prefácio *In*: LUKÁCS, György. **Para uma ontologia do ser social II**; tradução Nélio Schneider, Ivo Tonet, Ronaldo Vielmi Fortes. – 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2013.

_____. **György Lukács e os problemas do marxismo do século 20**. Tradução Mariana Andrade. – 1. ed. – Maceió: Coletivo Veredas, 2017.

OLIVEIRA, Clenir Bellezi de. **Arte literária: Portugal/ Brasil**. – São Paulo: Moderna, 1999.

PATRIOTA, Rainer. **Der Spiegel entrevista o filósofo Lukács**. Verinotio – Revista on-line de educação e ciências humanas n. 9, Ano V, nov. 2008 – Publicação semestral – ISSN 1981-061X – Edição Especial: J. Chasin

_____. **O libertador**. Verinotio – Revista on-line de educação e ciências humanas. n. 11, Ano 6, abril. /2010 – Publicação semestral – ISSN 1981-061X. p. 94-103.

PEDRO, Antonio. **História da civilização ocidental: geral e Brasil, Integrada/ (ilustrações de José Vitor Mazzeo Viana)**. Volume único. São Paulo: FTD, 1997.

PESSOA, Fernando. **Poemas**; seleção e introdução de Cleonice Berardinelli. 9ª edição. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira. (Poesia de todos os tempos), 1985.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. v. I e II. São Paulo: Martins, 1969.

_____. **Vidas secas**. Posfácio de Hermenegildo Bastos. – 128ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

RIBEIRO, Luís Távora Furtado. **Pobres e remediados na terra do sol: um estudo a partir dos clássicos da literatura**. Fortaleza: Edições UFC, 2014.

RIO, Cristiane Porfírio de Oliveira. **O Movimento Operário e a educação dos trabalhadores na Primeira República: a defesa do conhecimento contra as trevas da ignorância**. 2009. 275f. - Tese (Doutorado em Educação).- Faculdade de Educação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

RÓNAI, Paulo. **A vida de Balzac** – uma biografia ilustrada. 2.ed.revista. – Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

_____. **Balzac e a comédia humana** / - 4.ed. – São Paulo: Globo, 2012.

ROSA. Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 1. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

REALE, Giovanni. **Aristóteles: História da filosofia grega e romana vol. IV**. Tradução de Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2007a.

_____. **Platão**: História da filosofia grega e romana vol. III. Tradução de Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2007b.

REIS, Ronaldo Rosas. **Cinema e arte russa**. *Crítica Marxista*, São Paulo, Ed. Unesp, n.40, 2015, p.87-90.

SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. **As ideias estéticas de Marx**; tradução de Carlos Nelson Coutinho. 3.ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2010.

SARAMAGO, José. **As intermitências da morte**. – São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, Deribaldo; Costa, Frederico; Jimenez, Susana (orgs.). **Ontologia, estética e crise estrutural do capital**. Campina Grande: EDUFPG/ Fortaleza: EdUECE, 2012.

SANTOS, José Deribaldo Gomes dos; Araújo, Adéle Cristina Braga; Costa, Frederico Jorge Ferreira (orgs.). **Estética, cotidiano e formação humana em Georg Lukács**: um estudo sobre as questões preliminares e de princípio. Fortaleza: EdUECE, 2014.

SANTOS, Deribaldo. **Risque seu nome do meu caderno**. – Fortaleza: Edibar, 2013.

_____. **A particularidade na Estética de Lukács**. – São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

_____. **Estética em Lukács**: a criação de um mundo para chamar de seu – São Paulo: Instituto Lukács, 2018.

SANTOS NETO, Artur Bispo dos. **Estética e ética na perspectiva materialista**. – São Paulo: Instituto Lukács, 2013.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. – São Paulo: ed.34, 2000. (Coleção Espírito Crítico).

SILVA, Ludovico. **O estilo literário de Marx**; tradução José Paulo Netto. – 1.ed. – São Paulo: Expressão Popular, 2012. (Coleção Arte e Sociedade).

SMITH, Cristiane Busato. *In*: **Shakespeare, sua época e sua obra**. LEÃO, Liana de Camargo / SANTOS, Marlene Soares dos [organização]. – Curitiba, PR: Editora Beatrice, 2008.

SOUZA, Ricardo Luiz de. **Balzac e o sono dos patifes**. – Porto Alegre: EDIPUCRS; Curitiba: Champagnat, 2012. 160 p.

TEIXEIRA, Rafaela. **A particularidade como categoria central na estética de Lukács**: aproximações às determinações da decadência da arte no capitalismo contemporâneo. Fortaleza. 2016. Dissertação (Mestrado em Educação) – Programa

de Pós-Graduação em Educação, Centro de Educação, Universidade Estadual do Ceará.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro:** apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1992.

TERTULIAN, Nicolas. **Lukács e o stalinismo.** Verinotio – Revista *on-line* de Educação e Ciências Humanas. n. 7, ano 4, nov./2007, periodicidade semestral – ISSN 1981-061X. p. 1-40.

_____. **Gerog Lukács:** etapas de seu pensamento estético. São Paulo: Editora: Unesp, 2008.

_____. **O grande projeto da Ética.** Verinotio revista *on-line* – n.12, ano 6, out./2010a, ISSN 1981-061X 29.

_____. **Lukács/Adorno:** a reconciliação impossível. Verinotio – Revista *on-line* de Educação e Ciências Humanas.– n. 11, ano 6, abr./2010b, publicação semestral – ISSN 1981-061X.

_____. **Lukács e seus contemporâneos:** coletânea de textos; [organização Pedro Campos Araújo Corgozinho]. – 1ed. - São Paulo: Editora: Perspectiva, 2016. (Debates; 337).

TOLSTOI, **Liev. Anna Kariênina.** Tradução e apresentação: Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

TONET, Ivo. **Educação, cidadania e emancipação humana.** - Ijuí: Ed. Unijuí, 2005 – (Coleção fronteiras da educação).

_____. **Método Científico:** uma abordagem ontológica. 2. ed. - Maceió: Coletivo Veredas, 2016.

TROTSKI, Leon. **Literatura e Revolução;** tradução de Luiz Alberto Moniz Bandeira; apresentação William Keach; [tradução de apresentação, cronologia da vida de Trotski, glossário, sugestões de leitura e índice Débora Landsber]. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2007.

VAN GOGH, V. **Cartas a Théo;** tradução de Pierre Ruprecht - Porto Alegre: L & PM, 2014 (Coleção L & PM POCKET, v.21).

VAISMAN, Ester, Org.; Vedda, Miguel, Org. **Arte, filosofia e sociedade.** / Organização de Ester Vaisman e Miguel Vedda. – São Paulo; Intermeios; Brasília: Capes, 2014.

VERÍSSIMO, Érico. **Solo de clarineta.** Tomo I. Porto Alegre: Editora Globo, 1978.