

Triunfo do realismo: o que é isso? Sobre uma categoria da teoria do realismo de Lukács

Paula Alves Martins de Araújo¹

Resumo:

Ao analisar uma obra literária, Lukács a localiza em seu contexto histórico-social. Em seus estudos sobre Tolstói, por exemplo, ele busca demonstrar como a obra desse escritor supera certas dificuldades impostas em sua época para o “grande realismo”, contrariando até certo ponto sua visão de mundo reacionária. Esse fenômeno é o que Lukács entende como “triunfo do realismo”. Nosso artigo visa assim discutir essa tese, perguntando-se quais são as circunstâncias que tornam possível um *tour de force* realista. Também nos interessa avaliar o contexto em que Lukács desenvolve essa tese, considerando suas polêmicas contra o sociologismo vulgar, bem como seu engajamento na frente popular nos anos 1930.

Palavras-chave: György Lukács; teoria do realismo; triunfo do realismo; teoria literária marxista.

What is the triumph of realism? On a category of Lukacs' theory of realism

Abstract:

When analyzing a literary work, Lukacs sets it against its socio-historical context. In his studies on Tolstoy, for instance, he seeks to demonstrate how this writer's work surmount some difficulties that were imposed to the "great realism" at his time, breaking to a certain point the limits of his own reactionary world view. That's what Lukacs calls the "triumph of realism". Our article aims to discuss this thesis, interrogating what are these circumstances that enable a realist tour de force. It is also our interest to evaluate the context in which Lukacs develops this thesis, taking account of his polemics against the vulgar sociology and his engagement in the popular front during the 1930s.

Keywords: Gyorgy Lukacs; theory of realism; triumph of realism; Marxist literary theory.

¹ Mestre em Literatura pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: paulaama@hotmail.com.

I

Em um de seus textos, László Sziklai observa que, mesmo quando não parece, nas contribuições de Lukács sobre o grande realismo nunca se trata apenas do grande realismo (cf. SZIKLAI, 1976, p. 124). Haveria algo a mais. É de se perguntar, então, do que Lukács de fato trata, para além das questões de literatura, em seus textos dos anos 1930 e 40 - um período de sua atuação que lhe valeu, e ainda vale, a acusação de pensador oficial do stalinismo. Pois justamente a tematização do grande realismo parece contribuir com provas para esse tipo de acusação. Seu interesse crítico por autores do século XIX, como Balzac ou Tolstói, que além do mais são apresentados em sucessivas contribuições como uma herança a ser reivindicada pelo campo socialista (em detrimento de certas linhas do modernismo literário), é tomado muitas vezes como mais uma evidência de um marxismo dogmático e anacrônico, nada diferente do que se espera da boa tradição do stalinismo. Ironicamente, contudo, se nos fiarmos nas indicações do próprio autor, somos confrontados com o entendimento contrário, pois, para Lukács, os textos desse período são justamente um bastião, conquanto discreto, do antisstalinismo.

De fato, é possível encontrar, em textos posteriores, diversas passagens em que Lukács se distancia explicitamente do stalinismo. Convicto da necessidade de reformas radicais, ele se empenha na renovação do socialismo, o que para ele significa, fundamentalmente, uma democratização, em sentido comunista, de toda a vida social, livrando o socialismo “dos grilhões do método stalinista” (LUKÁCS, 1970, p. 189). Mas ao revisitar sua trajetória², Lukács não circunscreve sua oposição ao stalinismo àquele momento em que, após a morte de Stálin e das resoluções do XX Congresso do Partido Comunista (1956), seu legado estava sendo revisto e debatido nas fileiras do comunismo³, processo que ficou conhecido como desestalinização. Ele revela ter usado uma linguagem esópica para driblar a censura já nos textos da década de 30, entremeando, além disso, citações protocolares de Stálin em seu argumento. Assim, mesmo quando não endereça de maneira direta a sua crítica, até porque, como Lukács mesmo reconhece (cf. 1970b, pp. 235-6), em certos momentos não havia mesmo uma discordância espiritual e moral entre suas convicções e as posições de Stálin, ele entende que, de um modo ou de outro, ela sempre esteve presente. Nesse sentido, ele dirá ao final de sua vida “poder

² Veja-se, nesse sentido, o texto *Sozialismus als Phase radikaler kritischer Reformen* (1969), em que Lukács, de modo sintético, faz um balanço do ponto de vista biográfico de sua relação com Stálin, ponderando suas motivações, muitas vezes eivadas de ilusões, e o acerto (ou não) de suas escolhas no contexto histórico da época.

³ Também José Paulo Netto reforça o aspecto contínuo de sua crítica: “entre a crítica lukacsiana elíptica dos anos 1930 aos anos 50 e a denúncia aberta do último Lukács, posterior ao XX Congresso do PCUS, não há hiatos: há uma continuidade essencial, dissimulada somente pela linguagem fabular utilizada na era stalinista” (2019, p. 336).

tranquilamente afirmar que eu era objetivamente um adversário dos métodos de Stálin, mesmo quando eu mesmo acreditava ser um defensor de Stálin” (LUKÁCS, 1970b, p. 240). Para Lukács, portanto, a oposição à linha oficial do stalinismo avulta em seus textos não só nas manobras linguísticas, mas, e sobretudo, ela fundamenta a elaboração dos princípios metodológicos, numa “atitude estruturalmente antisstalinista”, como pontua Nicolas Tertulian (2007, p. 11)⁴.

É nesse sentido que Lukács enquadra sua leitura de Tolstói e Balzac como um protesto tácito, de maneira indireta, contra a prática stalinista de avaliar os méritos de uma obra literária a partir da filiação partidária de seu autor (cf. LUKÁCS, 2018, p. 580). Quando ele, nos anos 30, inscreve Tolstói na tradição do grande realismo, apresentando-o como uma figura relevante para o desenvolvimento do realismo socialista, o gesto de polêmica é assim calculado. Pois, também na interpretação da literatura, a tendência stalinista “desativava todas mediações” (LUKÁCS, 1970, p. 177), de modo que a crítica se contentava em estabelecer correspondências entre a “teoria do partido e o teor das ideias poéticas” (LUKÁCS, 2018, p. 580), forçando uma politização extremamente simplificadora das artes. Trata-se de uma prática semelhante à que Lukács identificava no chamado sociologismo vulgar, uma vertente da sociologia da arte que buscava encontrar nas produções literárias um equivalente de determinadas estruturas sociais e econômicas, da psicologia de classe do escritor, a cuja gênese social a obra é então reduzida.

É possível acompanhar, em diversos textos dos anos 1930, o debate que Lukács trava no cenário soviético, juntamente com Michail Lifschitz, contra essa linhagem crítica, representada, de acordo com os autores, sobretudo por Plekhânov⁵. Eles criticavam, por exemplo, a concepção rasteira de

⁴ O que, diga-se de passagem, não impede que Lukács reconheça eventuais acertos táticos de Stálin, no calor da hora, mas também depois, como podemos ler, por exemplo, no texto mencionado na primeira nota, *Sozialismus als Phase radikaler kritischer Reformen*. Um balanço muito lúcido dessa relação é o texto de José Paulo Netto, do qual destaco uma outra passagem: “Com efeito, Lukács, fiel à sua ortodoxia marxista, adotou uma postura de dúplice crítica: contra o dogmatismo da era stalinista e contra o liberalismo emergente com a sua denúncia” (2019, p. 310). José Paulo Netto analisa ainda com bastante interesse a problemática cultural da era stalinista e a oposição de Lukács, em sua atividade crítica, às suas linhas gerais bem como em questões pontuais.

⁵ De acordo com Sziklai, essa polêmica contra a sociologia vulgar se inicia em 1936, com um texto de Lifschitz, *Der Leninismus und die Kunstkritik*, nas colunas da revista *Literaturnaja Gaseta*. Já antes, na revista *Literaturny Kritik*, essa vertente havia sido criticada, mas, na avaliação de Sziklai, “essa polêmica foi em partes demasiadamente abstrata. Sua argumentação se fundava em bases filosóficas lábeis”, limitações das quais o artigo de Lifschitz, por sua vez, não compartilharia (1978a, p. 95). Nas notas dos *Moskauer Schriften* podemos ler ainda que o ponto de referência da sociologia literária soviética, já que era um de seus principais representantes, era W. M. Fritsche (LUKÁCS, 1981, p. 159). Se, àquela altura, a polêmica talvez não tenha tido intencionalmente esse sentido, julgando-a da perspectiva dos trabalhos de Lukács e Lifschitz, é possível interpretar essa diferenciação em relação a

engajamento, de acordo com a qual os méritos de uma obra podem ser avaliados a partir da origem e posicionamento do escritor, tendo em vista que o estilo coincide ponto por ponto com o “estilo da classe” à qual ele pertence. O escritor é visto como um porta voz dos interesses de sua classe e se ela é progressista, a obra também o será e representa assim um estilo progressista. Se, pelo contrário, ele avalia com uma consciência reacionária o estado das coisas, sua obra pode de saída ser considerada como algo menor.

Logo se vê que os campos progressista e reacionário são demarcados por uma linha clara e rígida, não havendo qualquer ponto cego ou indício de contradição. Daí até a conclusão de que um autor pequeno burguês jamais poderia escrever uma obra que não fosse pequena burguesa, bem como um conde reacionário – como era Tolstói – não teria o que dizer para um trabalhador russo é um pulo. E mesmo que, a certa altura, os críticos dessa vertente se vejam obrigados a fazer algumas concessões, na avaliação de Lukács essa guinada estratégica mantém com um tipo de dualismo eclético – em um buraco, eles depositam as concepções políticas reacionárias do autor e, em outro, uma “misteriosa maestria” (LUKÁCS, 1981, p. 128) – todas as concepções de base, mantem uma certa visão sobre o progresso⁶ que elimina as manifestações de contradição do desenvolvimento histórico nas sociedades de classe (cf. LUKÁCS, 1981, p. 70).

Ao recusar esse tipo de análise, Lukács evidentemente não assume o ponto de vista diametralmente oposto, isto é, de que não haveria qualquer relação entre uma obra de arte e suas determinações sociais, ou que a visão de mundo de um autor não se imprime de modo algum na sua obra e seria, portanto, indiferente. O que Lukács combate em primeira linha é a ideia de que o sujeito e seu papel na elaboração, por exemplo, de um romance ou ainda sua visão de mundo possam ser determinados mecanicamente como um produto *imediato* de seu ser social. Dentre outras coisas, Lukács pondera que, se a sociabilidade e o pertencimento a uma classe são um fator fundamental no desenvolvimento ideológico, elas não representam, para o indivíduo, uma jaula de ferro, como se ele fosse um produto passivo de sua classe. Tal posicionamento, e não uma forma qualquer de fatalismo, é o que caracteriza para Lukács o marxismo. Se este mostra a impossibilidade de que limitações impostas por uma determinada classe sejam superadas *em massa* pelos indivíduos dessa classe, é porque *de modo accidental* elas podem ser superadas *individualmente* (cf. LUKÁCS, 1971, p. 262). Assim, sem negar o caráter

sociologia vulgar como um episódio do esforço de estabelecimento do que seria (do que poderia ser) uma estética marxista, esforço este central para a trajetória de ambos.

⁶ Como lembra Sziklai, “Lifschitz diagnostica de modo totalmente correto que o principal esquema, que serve de modelo para o *sociologus vulgaris* na análise de todos os processos da história da cultura, era o colisão entre a burguesia progressista com a nobreza feudal, já madura para o declínio” (SZIKLAI, 1978a, p. 94).

determinante da classe, Lukács conclui que um indivíduo não “está preso hermética e solipsisticamente no ser e consciência de sua classe; na realidade, pelo contrário, ele se defronta frequentemente com toda a sociedade” (LUKÁCS, 1971, p. 263). Tendo em vista a contraditoriedade do desenvolvimento social, Lukács entende que as relações entre indivíduo e classe só podem ser representadas no quadro da “dialética da realidade”. Assim, a partir do princípio da totalidade⁷, Lukács ressalta o caráter determinante das relações sociais e econômicas no que diz respeito à consciência individual e às atividades da vida espiritual, tais como as ciências ou as obras de artes, ao mesmo tempo em que se contrapõe ao sociologismo vulgar, bem como ao que ele identifica como “método stalinista”, ao ressaltar justamente a complexidade dessa relação.

É por considerar que o desenvolvimento social nas sociedades de classe, em sua realização processual e por vezes dramática, é contraditório⁸ que Lukács descarta a possibilidade de separar e contrapor mecanicamente o lado bom e o lado ruim de determinada ideologia, extraíndo seu sentido de todo progressista ou de todo reacionário. Ele parte do pressuposto histórico-filosófico de que, no capitalismo, o progresso se realiza às custas dos indivíduos, que são submetidos à experiência da alienação de si e dos outros. Lukács discute esse antagonismo próprio ao capitalismo em diferentes textos (nesse sentido, são paradigmáticos os comentários sobre Goethe e Hegel). Ele atravessa, também, os debates contra o sociologismo vulgar nos *Escritos de Moscou*, como podemos ver em uma passagem em que Lukács comenta certa limitação na obra de Ricardo, que também desconsidera – de maneira coerente com os lineamentos de sua teoria – a unidade dialética entre indivíduo e gênero:

Em Ricardo, apenas o progresso do gênero se torna conceito, os indivíduos aparecem à margem – justificadamente, a partir de sua concepção – enquanto nulidades em desaparecimento. Na realidade, pelo contrário, o progresso do gênero se realiza sobre o calvário trágico da felicidade e das mais nobres aspirações humanas. Tão pouco é justificável economicamente protestar contra o progresso que o capitalismo representa em nome dos indivíduos ou de grupos humanos, tanto menos a ênfase exclusiva sobre os momentos de progresso pode expressar o caráter específico dessa fase do desenvolvimento. (1981, p. 112)

⁷ Um comentário de Sziklai é bastante esclarecedor quanto a esse ponto: “A sua essência [do princípio dialético da totalidade] consiste em que sempre se deve considerar, em um determinado período do desenvolvimento histórico total, as classes e as correlações de força que surgiram entre elas, e não em relação ao seu estado morto [*Zustandshaftigkeit*], mas a suas principais tendências de movimento” (1978, p. 96).

⁸ Cf. Cotrim (2009, p. 337) para uma apresentação sintética e bastante clara do problema da contraditoriedade do progresso na sociedade de classes.

À diferença de Ricardo, Lukács confronta o problema da contraditoriedade do progresso do ponto de vista do socialismo; à diferença dos sociologistas vulgares, para Lukács a realização do socialismo não significa o fim das contradições. É o que ele deixa claro, ao comentar em *O romance histórico* as colisões trágicas nos dramas:

A contradição do desenvolvimento social, a intensificação dessas contradições até a colisão trágica é um fato comum [*allgemein*] da vida. Essa contraditoriedade da vida também não cessa com a superação social do antagonismo de classe através da revolução socialista vitoriosa. Acreditar que, no socialismo, apenas haveria o júbilo tedioso da satisfação não problemática, sem lutas ou conflitos seria uma concepção totalmente rasa e não dialética da vida. (1965, p. 118)

O desenvolvimento social não é um processo dicotômico e linear. Sendo assim, a crítica também não pode se contentar em simplesmente afirmar que tal ideólogo ou que tal escritor é reacionário, pois

tendências do futuro podem ter traços reacionário-utópicos, e a orientação no passado pode ter como consequência as mais grandiosas descobertas científicas, prenhes de futuro... A história da ciência conhece inúmeros exemplos em que descobertas certas e importantes foram feitas a partir de premissas falsas (LUKÁCS, 1981, pp. 127-8).

O que Lukács constata a respeito da história da ciência certamente não se restringe a esse campo de produção do conhecimento; antes, esse exemplo retoma e especifica uma das “leis fundamentais” da filosofia da história, enunciada diversas vezes pelos clássicos, como nos lembra Sziklai: frequentemente, nas sociedades de classe, os homens realizam a própria história com uma falsa consciência, o que não significa que esses objetivos embebidos por uma falsa consciência subjetiva não possam conduzir a resultados objetivamente corretos (cf. SZIKLAI, 1976, p. 130). Pois os homens atuam sem que tenham total conhecimento de todas as circunstâncias ou das consequências de sua ação, e isso repercute em tal descompasso entre a motivação de quem age e o resultado dessa ação ou seu sentido objetivo. Não por acaso, ao analisar o escopo alcançado pela iniciativa pessoal no contexto do romance moderno, Lukács identifica a preponderância das relações sociais em detrimento da intenção do herói, de modo que surge justamente “o socialmente necessário: os homens agem de acordo com suas inclinações e paixões individuais, mas o resultado de suas ações é algo totalmente diferente do que eles intenderam” (1965, p. 179). O esquema do sociologismo vulgar, de acordo com o qual o caráter progressista da classe se reflete de modo linear sobre sua ideologia, sinalizando igualmente a grandiosidade das obras de arte produzidas pelos autores dessa classe, exclui o surgimento da falsa consciência

no contexto da realização de objetivos sociais progressistas e ignora a contradição do progresso na sociedade de classes.

Há, ainda, pelo menos um terceiro aspecto na abordagem do sociologismo vulgar sobre a relação entre a base econômica e o complexo artístico que contribui, na perspectiva de Lukács, para sua simplificação. Ao aproximar excessivamente uma esfera da outra, o sociologismo vulgar supõe que o desenvolvimento das artes ocorre paralelamente ao desenvolvimento econômico, o que vale o mesmo que dizer que a arte produzida nas sociedades economicamente mais avançadas é, ela mesma, mais avançada do que aquela produzida nas sociedades economicamente menos avançadas. Para Lukács, contudo, essa relação é caracterizada por uma desigualdade⁹. A mesma base econômica pode dar origem a fenômenos artísticos mais ou menos avançados, de modo que é possível que um artista em um país economicamente menos desenvolvido capture de modo mais pregnante traços essenciais de sua época do que um contemporâneo em um país mais desenvolvido:

o materialismo histórico reconhece – também aqui em grande contraste com o marxismo vulgar – que o desenvolvimento das ideologias não ocorre paralelamente, de modo mecânico e necessário, com o avanço econômico. Não é de forma nenhuma necessário, para a história do comunismo primitivo e das sociedades de classe, sobre as quais Marx e Engels escreveram, que todo avanço econômico, social necessariamente traga consigo um avanço da literatura, da arte, da filosofia, etc.; não é de forma alguma incontornavelmente necessário que uma sociedade mais avançada tenha uma literatura, arte, filosofia mais desenvolvida do que uma sociedade menos avançada (LUKÁCS, 1969, p. 210).

Afinal, dirá Lukács, se de acordo com o materialismo histórico as ideologias determinam o processo de desenvolvimento de maneira secundária em relação à base econômica, concluir a partir disso que entre “base e superestrutura exista uma relação causal simples, na qual a primeira figuraria apenas como causa e a última apenas como consequência” (LUKÁCS, 1969, p. 207) é um tipo de insuficiência própria do materialismo vulgar, ao qual escapam as mediações próprias às expressões ideológicas. Assim, enfatizando o papel desempenhado pela “energia criadora” do sujeito, Lukács conclui que cada ramo da atividade espiritual possui uma “determinada independência relativa”¹⁰:

⁹ De acordo com Winfried Schröder, a primeira vez que Lukács fala do significado das notas de Marx sobre a relação desigual entre arte e economia para a superação da sociologia vulgar foi no artigo sobre Franz Mehring, publicado em 1933. Lukács se perfila a Marx e Engels, ao identificar e desenvolver esse problema. Ambos teriam repetidas vezes demonstrado o “desenvolvimento desigual no campo da história das ideologias” (LUKÁCS, 1969, p. 210).

¹⁰ E que se coloque o devido peso na palavra “relativa”, que explicita a correlação entre base econômica e o desenvolvimento ideológico, nos marcos da divisão do trabalho. Numa passagem mais abaixo desse mesmo texto, Lukács retoma Engels para explicar como é possível

Cada uma dessas áreas de atividade, cada esfera se desenvolve – através do sujeito criador -, a si, liga-se imediatamente às próprias criações anteriores, dá continuidade ao desenvolvimento, conquanto crítica e polemicamente (1969, p. 209).

E isso vale particularmente para as artes e a literatura, o que tem implicações na maneira como a ideologia do artista, sua visão de mundo, em suas oscilações e inconsistências, se imprime nas obras de arte. Sem negar o caráter desfavorável da formação capitalista para o desenvolvimento das artes¹¹, Lukács reconhece que o artista possui uma margem de manobra maior diante da realidade do que, por exemplo, um cientista social:

Mas, de certo, a margem de manobra, dentro da qual mesmo a mais intrépida sinceridade artística não leva a uma ruptura completa e franca com a própria classe, à necessidade de transição para o proletariado, é incomparavelmente maior do que nas ciências sociais. A literatura é, do ponto de vista imediato, a representação de homens singulares e destinos singulares, que apenas em uma instância tem contato com as relações sociais da época e não precisam, necessariamente, demonstrar uma ligação direta com a oposição burguesia-proletariado. (1971, pp. 266-7)

Para Lukács, em virtude da especificidade das esferas artística e literária, o posicionamento do autor, consciente ou não, e que traz consigo as perspectivas de sua classe, não afeta de modo necessário e direto a representação artística. Também por essa razão é que, referindo-se sobretudo ao período que antecede a ascensão da burguesia ao poder, ele dirá que “há casos em que uma visão de mundo política e socialmente reacionária não pode impedir o surgimento das maiores obras primas do realismo, e há casos em que justamente o progressismo político de um escritor burguês assume formas que se colocam no meio do caminho de seu realismo na figuração” (1971, p. 269). Vê-se que Lukács, como viemos dizendo, não separa a visão de mundo do escritor da realização (esteticamente bem-sucedida ou não) de sua obra; ele nega, contudo, que haja uma causalidade direta entre as tendências progressistas ou reacionárias e o valor artístico de uma expressão ideológica, explicitando por seu turno outras determinações, como as diferentes exigências dos diferentes campos da atividade ideológica e as possibilidades que eles abrem, historicamente, para a apreensão concreta da realidade.

II

Quando se trata de avaliar o que é a literatura de fato progressista e qual o papel nela exercido pelo fator subjetivo, essa concepção do desenvolvimento

que certas esferas da vida espiritual se desenvolvam de maneira relativamente independente (cf. 1969, p. 209).

¹¹ A esse respeito, cf. Bischof; Araújo (2015, p. 90).

histórico, que identifica a contraditoriedade no coração da noção de progresso nas sociedades de classes; que define nos termos de uma desigualdade a relação entre a base econômica e as formas ideológicas de um período (dentre as quais figura, vale lembrar, a literatura); que ratifica as leis gerais de contradição entre ser e consciência *rejeita a solução dos paralelos mecânicos*. Para responder, então, que tipo de influência, seja ela positiva ou negativa, uma determinada visão de mundo exerce sobre uma obra, é preciso, dirá Lukács, descer às raízes, é preciso determinar a situação histórica concreta, ao mesmo tempo em que se observa de perto, na própria produção de um determinado artista, quais são as implicações de seu posicionamento diante da realidade:

A concretude histórica exige assim, a cada vez, a investigação de como uma *determinada* visão de mundo atua sob *determinadas* circunstâncias sobre um *determinado* escritor. Essa investigação exige então, por um lado, a compreensão correta do desenvolvimento capitalista e do papel das diferentes visões de mundo nela; por outro, ela deve se concentrar na correlação concreta na criação mesma do escritor. (1981, p. 132)

Atendo-se a essa perspectiva, através da análise da situação concreta, Lukács pode identificar no caso de alguns escritores um fenômeno muito curioso, que já mencionamos por alto. Ele constata que há obras em que o autor figura – e assim a questiona na prática – justamente o contrário de sua visão de mundo professada, o que não pressupõe qualquer tipo de intencionalidade de sua parte. A intenção do autor não é decisiva nesse caso. Isso é o que Lukács entende por “triunfo do realismo” ou “vitória do realismo”. Como se sabe, essa é na sua origem uma expressão de Engels¹², que a usa para caracterizar um aspecto da obra de Balzac em uma carta a Margaret Harkness. A avaliação de Lênin sobre Tolstói segue por essa mesma direção; em diferentes artigos, ele comenta e contextualiza do ponto de vista histórico e econômico as contradições na visão de mundo de Tolstói, cuja obra contém

¹² A carta de Engels, escrita em inglês, sob o ensejo de comentar uma obra de Margaret Harkness, desapareceu, e o que se conhece dela é um esboço. A partir de uma carta de M. Harkness supõe-se que Engels a enviou em abril de 1888. De acordo com Jan Myrdal (1976, p. 551), a carta foi divulgada pela primeira vez em 1932 na *Linkskurve* em tradução alemã a partir do russo; o original em inglês foi publicado em 1948 na coleção dos escritos estéticos de Marx e Engels organizada por Michail Lifschitz. Na carta, depois de caracterizar o realismo bem como o posicionamento político de Balzac, Engels nota sua mordacidade justamente em relação àqueles com quem o escritor francês – por uma questão de classe – simpatizava: os nobres, e conclui com as seguintes palavras: “que Balzac então tenha sido compelido a agir contra suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos, que ele *tenha visto* a necessidade do declínio de seus queridos nobres e os descreveu como pessoas que não merecem um destino melhor; e que ele *tenha visto* os verdadeiros homens do futuro ali, somente onde naquela época elas poderiam ser encontradas – isso eu considero um dos maiores triunfos do realismo e um dos traços mais extraordinários do velho Balzac” (1948, p. 104).

não só “imagens incomparáveis da vida russa”, mas “pertence à literatura mundial” (LÊNIN, 1977, p. 96).

Não é, contudo, como um recurso a uma autoridade ou por mera deferência aos clássicos do marxismo que Lukács retoma consistentemente a noção de “triunfo do realismo”. Ela expressa, num ponto crucial, que é a relação do escritor, enquanto subjetividade artística, e a realidade, a autonomia relativa da literatura, contra as exigências da propaganda e do partido, contra, na expressão acertada de Tertulian, as “injunções ideológicas”: “se fôssemos enxergar (com Gundolf)¹³ na literatura somente a *expressão* da individualidade do artista ou (com a sociologia vulgar) somente a expressão da psicologia de classe e não o reflexo da *realidade objetiva*” (LUKÁCS, 1964a, p. 224). Ela sintetiza, também, uma possibilidade de abertura à cultura burguesa, que, ancorada ela mesma nas concepções mais gerais de Lukács sobre o marxismo e a literatura (como viemos sugerindo), participa do esforço que caracteriza esse período da produção de Lukács: a elaboração das alternativas para a arte e a literatura, “em períodos nos quais o fascismo chega ao poder ou o socialismo é vitorioso” (SZIKLAI, 1976, p. 124). É a isso que Sziklai se refere, quando afirma que nos escritos estéticos dos anos 1930, Lukács não estava simplesmente tematizando o grande realismo, por mais que parecesse ser esse o seu objetivo. Assim, a tese do “triunfo do realismo” organiza um problema central de sua teoria, e que ganha particular relevância no contexto da frente popular¹⁴.

Tal resolução do Partido Comunista no VII Congresso (1935)¹⁵, que por um lado modifica a postura de rejeição diante da democracia burguesa, e, por outro, apresenta-se como um contraponto ao dogmatismo e ao sectarismo na União Soviética, pode ser vista como o gatilho político da necessidade de elaboração de um aparato teórico para interpretar, adequadamente, a obra dos aliados burgueses. Nesse sentido, podemos ler *O romance histórico* de Lukács como uma resposta à produção de romances históricos de sua época. Mas, como nota Sziklai, o debate sobre a relação entre visão de mundo e método artístico, na União Soviética, se inicia antes, logo após a fundação da revista *Literaturny Kritik* em 1933¹⁶, contando até 1934, quando se interrompe por

¹³ Friedrich Gundolf foi um conhecido germanista na República de Weimar. Ele pertencia ao círculo de George.

¹⁴ José Paulo Netto aponta para essa mesma correlação; ele entende que Lukács é um “coerente ideólogo da política de frente popular *avant la lettre*” (2017, p. 331), pois ele já havia perdido as esperanças de que a dominação burguesa iria ser liquidada a curto prazo, o que tem, para ele, consequências táticas e estratégicas.

¹⁵ Sziklai nota que é característico da atividade de Lukács nesse período uma orientação “sem reserva crítica tanto pelos princípios estratégicos como táticos da Internacional Comunista” (1990, p. 11).

¹⁶ Ainda de acordo com Sziklai, antes mesmo desse debate, Lunatscharski já havia criticado a falsa concepção de que, ao se apropriar do materialismo dialético, o escritor já garantiria, automaticamente, o conteúdo certo de sua obra. Também P. Judin e M. Rosental teriam se

um tempo, com mais de 30 contribuições. Seja como for, Lukács se empenha na crítica ao sectarismo, do qual ele mesmo não estivera isento¹⁷, e ressalta o significado da grande literatura realista dos séculos anteriores. Assim, no escopo dessa “plataforma antifascista” (SZIKLAI, 1990, p. 8), ele lapida sua teoria no sentido de apoiar uma literatura *partidária*, indicando brechas para a luta ideológica para além da União Soviética, sobretudo no campo literário.

Assim, contra a abordagem sectária que, à maneira do sociologismo vulgar, estabelece equivalências entre posicionamento político e valor estético, prejudicando o desenvolvimento da literatura radicalmente democrática e proletária, Lukács procura mostrar como até mesmo a falsa consciência pode ceder ao ímpeto da realidade, que se objetiva então na obra artística, rompendo com o fetichismo e a mistificação (cf. LUKÁCS, 1981, p. 137), desvelando os momentos de alienação no capitalismo, num adensamento crítico através da representação literária. Pode-se então falar de “triunfo do realismo” quando a “realidade vivenciada e apreendida corretamente” se opõe à “visão de mundo ensinada” (LUKÁCS, 1971, p. 270); quando, na figuração literária, a pujança da realidade, sua superioridade em relação às concepções subjetivas se manifesta; quando, portanto, no processo de figuração literária, ser e consciência entram em contradição.

Para tanto, não é exigido da parte do autor alguma forma de consciência crítica ou revolucionária. Na verdade, no processo de reflexo literário, é possível que o reacionarismo se constitua outrossim como um ponto de vista privilegiado – como no caso de Balzac. Mas, mesmo autores que se destacam pelo caráter progressista de sua visão de mundo, como os democratas revolucionários – paradoxalmente, de acordo com Lukács, poucos desses nos legaram uma obra propriamente realista (cf. 1981, p. 130) –, mesmo estes devem lidar com os brotos da ilusão que caracterizam “qualquer visão de mundo do pensamento pré-marxista” (LUKÁCS, 1981, p. 89). Frente a tais ilusões – historicamente necessárias, poderíamos dizer –, o triunfo do realismo representa uma “determinada forma de *no entanto* [eine bestimmte Form des Trotzdem]” (LUKÁCS, 1981, p. 89), indicando assim a constante tensão em que elas se encontram com uma figuração propriamente realista da sociedade, sem que seja possível determinar de antemão seu efeito (positivo,

oposto a equiparação da RAPP entre visão de mundo e método artístico (cf. SZIKLAI, 1978, p. 120).

¹⁷ A questão do sectarismo é apresentada clara e sinteticamente por Sziklai: “com a vitória do fascismo na Alemanha, vem para primeiro plano no modo de pensar de Lukács justamente aqueles momentos sectários (fascistização do capitalismo, a socialdemocracia como quartel-mestre do fascismo), que já estavam formulados nas *Teses de Blum*, sem que, na situação modificada, a ideia da ditadura democrática a pudesse compensar em certa medida. Da falsa alternativa de Lukács – fascismo ou a revolução proletária que o varre – decorre, no entanto, linearmente que *apenas o proletariado* – mais exatamente – *o proletariado apenas* assume a luta efetiva contra o fascismo, isto é, contra o capitalismo” (1990, p. 13).

negativo) sobre a obra – embora, como nota Lukács, “essas ilusões se tornam tão mais vazias e perniciosas para a compreensão da realidade, quanto mais desenvolvidas as oposições de classe” (1981, p. 123). Faz-se necessário, portanto, nada menos, nada mais do que um *tour de force* realista, que a contrapelo impõe uma ruptura com essa gramática de expectativas do artista, que é a sua visão de mundo.

A questão que a essa altura se torna forçosa então é: *como* essa ruptura pode ocorrer? Como um sujeito que “não necessariamente conhece a realidade em suas determinações essenciais chega a se converter no meio através do qual certo saber sobre a realidade consegue se expressar na obra?” (MARANDO, 2014, p. 18). Lukács responde a essa pergunta em diferentes textos dos anos 30 e 40; em alguns, como Marx e o problema da decadência ideológica, ou ainda certos ensaios dos *Moskauer Schriften*, ele se detém mais sobre o assunto. Justapondo essas contribuições, é possível chegar a alguns elementos que podemos considerar como centrais para a definição de Lukács sobre a realização do “triunfo do realismo”. Ela envolve tanto aspectos subjetivos como objetivos, que atuam em codependência.

No nível da possibilidade abstrata, Lukács menciona como pressupostos subjetivos o talento, isto é, “a capacidade de capturar e apresentar a realidade em sua complexidade” (1964a, p. 229), e a “honestidade artística”. Frequentemente, Lukács afirma sobre um determinado escritor que ele é honesto; assim, ele diz por exemplo que Flaubert e Zola não participam do desenvolvimento social de sua época, pois são “grandes e honestos demais” (1971, 205) para isso; também Kleist, que “rejeita a tentativa de aliciamento do governo”, “arruína-se material e moralmente, mas enquanto uma pessoa subjetivamente honesta” (LUKÁCS, 1964a, p. 230). Com esse termo de conotação aparentemente moral, Lukács procura indicar a coerência dos escritores, que se esforçam por cunhar sua obra de acordo com “a própria imagem de mundo, sem se preocupar com aprovação ou rejeição” (1971, p. 269). Se a “honestidade artística” envolve um posicionamento ético, ela pressupõe também certa consequência no processo de figuração. Diferentemente daqueles que moldam a realidade de acordo com o filtro que convém à classe dominante – para Lukács, esses, que capitularam e se converteram à apologética, estão perdidos como escritores –, os escritores honestos possuem “a coragem de figurar o mundo que ele [escritor] viu e tal como ele o viu” (1964a, p. 229). Nesse sentido, a honestidade é uma condição importante para o triunfo do realismo, mas ela não passa de uma possibilidade abstrata (cf. LUKÁCS, 1971, p. 269; 1981, p. 139).

Um passo na direção da concretização dessas qualidades subjetivas é o “realismo espontâneo”. Ele consiste na preferência que o escritor manifesta na tessitura de sua obra pelo acúmulo da realidade, em detrimento de sua própria imagem de mundo (cf. LUKÁCS, 1971, p. 270). O realismo surge então

espontaneamente¹⁸. Em relação à honestidade, que Lukács caracteriza como “subjetivo-formal”, o “realismo espontâneo” representa um “conteúdo social e ideológico” (1971, p. 270), sem que esteja em questão a apreensão correta da realidade social ou a capacidade de tirar consequências corretas a partir dessa apreensão. O “realismo espontâneo” é antes uma “força” que atua na direção da abertura em relação à realidade, que desperta uma “confiança profunda e íntima na realidade assim percebida” (1971, p. 270), e só então permite que surja “a intrepidez artística na reprodução do mundo assim visto” (1971, p. 270), que corresponde, assim entendemos, à “honestidade artística”.

O que Lukács identifica em Marx e a decadência ideológica burguesa como “realismo espontâneo” nos parece semelhante à capacidade de reação particular do jurista descrita por Engels e comentada por Lukács em *Tribuna popular* ou burocrata? Ali, ele destaca a “espontaneidade imanente dessa área profissional”, pois, no momento de seu surgimento, era possível que um burocrata “subjetivamente honesto” fosse de encontro aos interesses de sua classe, ao aprofundar ideologicamente a “espontaneidade de sua área”, “seu comportamento espontâneo” em relação à ela, tornando-a “com *pathos* moral o tema de sua vida” (1971, p. 426). A diferença é que esse conflito, no caso do burocrata, é antes um acontecimento esporádico, enquanto que, no caso dos artistas com tendências reacionárias, um tal processo não constitui uma exceção. A despeito disso, é preciso notar que o momento histórico, também no caso dos artistas, pode apresentar-se como favorável, ou, pelo contrário, ele pode minar esse tipo de reação.

Outro paralelo possível é com a tipologia de Goethe sobre os escritores apresentada por Lukács em *Marxismo ou proudhonismo na história da literatura*. Goethe dirá que há escritores que procuram no geral o particular, e este funciona então como um exemplo do geral, enquanto outros escritores se ocupam do particular, que desapercivelmente pode conter o geral. Segundo Lukács, esse último tipo não corrige a realidade a partir de sua visão de mundo, pelo contrário, ele “reverencia a realidade, sua esperteza e sua sabedoria” (1981, p. 133), o que paradoxalmente permite que sua visão de mundo, indiretamente representada, atue de maneira mais produtiva sobre sua obra (1981, p. 144).

Tanto em um quanto no outro caso, o que é descrito são manifestações do realismo espontâneo. Em ambos os exemplos, a realidade se impõe sobre uma apreensão tacanha, e assim a visão de mundo, em sua limitação, é

¹⁸ A escolha desse termo, “espontâneo”, é digna de atenção. A crítica de Lukács ao espontaneísmo, enquanto uma maneira de exaltação da imediaticidade, pode ser encontrada nos mais diversos contextos, e está no centro da crítica de Lukács ao naturalismo, por exemplo. Ao especificar essa qualidade do escritor como “realismo *espontâneo*”, parece-nos que Lukács já sugere que é preciso ultrapassá-la, na medida em que a espontaneidade deve ser saturada por mediações, através da figuração artística, transformando-se assim em outra coisa.

questionada por causa de um comportamento espontâneo do sujeito, que o coloca numa postura de receptiva abertura e assim a realidade pode se imprimir, de maneira honesta e realista, na obra.

A postura do sujeito diante da realidade pode então contribuir, ou, pelo contrário, inviabilizar o triunfo do realismo, ao permitir uma relação mais ou menos profícua com a realidade. Para Lukács, está claro, não interessa em um primeiro momento se a visão de mundo do autor é progressista, se ele alimenta utopias ou se se trata de uma figura reacionária. Mas a imagem de mundo de um autor - enquanto um processamento da realidade, enquanto uma “síntese das suas experiências elevada a uma certa altura da generalização” (LUKÁCS, 1971, p. 229) – pode ela mesma favorecer, ou pelo contrário, inviabilizar tal representação abrangente, realista da realidade:

Com toda a tortuosidade da relação recíproca entre a possível falsidade da visão de mundo e a grandeza da figuração realista, uma visão de mundo equivocada qualquer evidentemente não pode servir de sustentação para um grande realismo. (LUKÁCS, 1964b, p. 250)

Cabe então à crítica investigar concretamente de que maneira a visão de mundo, enquanto um ponto de acesso à realidade, atua sobre a obra; se, numa postura de “reverência à própria realidade”, o escritor se deixa guiar por suas mãos (o que condiciona o “realismo espontâneo”) ou se ele procura dominar a figuração, conformando-a não às suas próprias leis de desenvolvimento, mas corrigindo-a de acordo com suas intenções pessoais. De modo que, por si mesma, a visão de mundo não nos permite entender nada sobre literatura, mas a sua “relação concreta com o processo criativo de um determinado escritor” é um critério para que o triunfo do realismo possa ocorrer:

O ponto é em que medida o aprofundamento ideológico ajuda o escritor a ver os homens, suas relações, conflitos etc. de maneira mais correta e abrangente, mais verdadeira do que a mera observação imediata tornaria possível. Aqui se mostra então um resultado aparentemente paradoxal: quanto mais indireta a relação entre a visão de mundo e a criação, mais profundamente apreendida e pensada deve ser a visão de mundo, para de fato poder frutificar a criação. Pois nessa relação indireta a visão de mundo do escritor volta a ser novamente um momento da vida (LUKÁCS, 1981, p. 143).

Assim como Goethe, que vê no confronto com o singular (e não em sua busca no geral, tal como na alegoria) as maiores possibilidades para a literatura, Lukács insiste nas vantagens da relação indireta entre a visão de mundo e a criação artística, em contraposição a uma relação direta, intencional, característica da literatura de tendência enquanto expressão de um ideal. Ainda assim, Lukács atribui grande importância ao ódio contra o capitalismo e sua desumanidade, como no caso de Balzac. Tido por Lukács como um dos expoentes da crítica romântica ao capitalismo, o ódio de Balzac atravessa sua obra, como também a sua pessoa. De acordo com Lukács, ele é,

assim como o reacionarismo, um elemento da sua visão de mundo; sendo assim, quando Balzac “figura e não quando ele escreve como um panfletista monarquista”, o ódio contra o capitalismo permite que ele reconheça certos traços fundamentais da restauração, ele abre para Balzac “a percepção precisamente desses fenômenos – socialmente decisivos”, ele o torna “clarividente” (LUKÁCS, 1981, p. 74). Para Lukács, não são raros esses casos em que um ódio estreitamente ligado a tendências reacionárias permite que um escritor perceba e figure mais adequadamente a realidade do que um “representante do progresso burguês”. Outro exemplo seria Tolstói, cujo ódio, mais precisamente o ódio de matiz camponês, é um elemento decisivo em sua obra.

O ódio é um “componente afetivo” de uma atitude que Lukács valoriza, e que Maria Marando sintetiza nos termos de “sentir-se parte de um certo destino comum” (MARANDO, 2014, p. 20). Desse modo, ela ressalta a partir de Lukács a importância de tais componentes afetivos “para a aproximação à vivência da genericidade”, que não acontece através de “saberes científicos”, “senão que pela via afetiva” (2014, p. 20). Nesse sentido é que Lukács menciona uma carta de Gorki, na qual ele defende uma “cultura dos sentimentos”. Interessa a Lukács a observação de Gorki a respeito da diferença entre os escritores e os leitores de sua época, na União Soviética. Gorki nota que os leitores que fazem parte da vanguarda da classe trabalhadora, mesmo quando não são familiares dos livros de Lênin, tem uma base emocional muito mais sólida do que os escritores, o que lhes permite se apropriarem “da lógica das ideias que subjaz as coisas”, pois o “sentimento de mundo” é “uma emoção que antecede o conhecimento de mundo da lógica intelectual” (GORKI *apud* LUKÁCS, 1971, p. 272). Essa cultura afetiva de que eles dão mostras poderia, por sua vez, ajudar os escritores burgueses, que dependem da “própria força” para superar as circunstâncias hostis do capitalismo, “a procurar e encontrar o caminho através da brenha dos preconceitos impeditivos” (LUKÁCS, 1971, p. 272).

Quando Lukács fala do ódio ou do componente afetivo envolvido na imagem de mundo como uma das condições para o “triunfo do realismo”, pode parecer que está em jogo uma dimensão muito própria, íntima por assim dizer, do autor empírico. Mas, como bem notou Marando, o fundamental nessa atitude é a ponte com um destino comum, que alcança certa expressividade através do processo de figuração. O ódio é o sentimento que Tolstói compartilha com “milhões do povo russo, que ‘já odeiam os senhores da vida presente, mas que ainda não chegaram na luta consciente contra eles, na luta consequente e que vai até o fim sem qualquer conciliação’” (LÊNIN, 1986, p. 316).

A partir dessa indicação, podemos apreender um elemento do triunfo do realismo que se torna perceptível sobretudo nesses comentários sobre

Tolstói, que é o vínculo com um movimento social relevante e progressista. A obra de Tolstói reflete tanto as virtudes quanto as fraquezas das “revoltas camponesas depois das reformas de 1861 e antes da revolução de 1905”. A sua recusa do mundo burguês, que funde o ódio contra a aristocracia a ilusões de corte reacionário, é da mesma natureza contraditória que o “ódio aos proprietários de terras – aos senhores feudais – e seu governo” que moveu a “massa de milhões de camponeses” “à luta revolucionário-democrática” (LÊNIN, 1977, p. 99). Assim, em virtude de seu teor objetivo, em virtude de sua “necessidade histórico-mundial”, as ilusões de Tolstói não só não impedem, como são um ponto de apoio para sua grandeza literária, para sua “capacidade de desvelar e figurar as determinações essenciais do desenvolvimento social” (1964b, p. 190). Se, em outros momentos, Lukács não atribui claramente um caráter determinante a esse vínculo, em seu comentário a Tolstói ele é de fato categórico:

apenas aquelas ilusões do escritor que são fundadas necessariamente no movimento social, cuja expressão literária é o escritor, que, enquanto ilusões, frequentemente ilusões trágicas, são de uma necessidade histórico mundial, não serão um impedimento insuperável para uma tal figuração objetiva da sociedade (1964b, p. 191).

O vínculo com um movimento social significativo e progressista é o que torna assim uma ilusão historicamente justificável (cf. LUKÁCS, 1964b, p. 250).

Se nos atentamos bem, podemos ler nessa restrição, no critério da necessidade histórico-mundial que advém da estreita relação com um movimento popular, um outro requisito da teoria do realismo e que desempenha igualmente um papel no “triunfo do realismo”. Na medida em que expressa literariamente a potência e os limites do movimento camponês russo, Tolstói traz para o primeiro plano “os grandes problemas da vida, que, em virtude de seu caráter geral e sua profundidade, podem ser entendidos por todos” (LUKÁCS, 1964b, p. 256). Essa habilidade em retratar os momentos significativos da vida popular é o que Lukács entende por “caráter popular” [*Volkstümlichkeit*]. Através do caráter popular, através da “figuração múltipla e integral da vida”, o ponto de vista do escritor, que política e socialmente pode ser visto como iludido, ganha realidade. Não quer dizer que, na obra acabada, esse ponto de vista ainda seja funcional. Ali, para Lukács, ele é um corpo estranho, mas, para o processo de figuração, ele foi indispensável (cf. LUKÁCS, 1971, p. 433).

O que se torna evidente, nessas idas e vindas da relação entre o autor e a realidade, através do processo de criação, é que a diferença (ora encurtada, ora ressaltada no comentário de Lukács) entre a obra acabada e a realidade, da qual aquela é um reflexo artístico, fundamenta afinal a possibilidade do

“triunfo do realismo”. No processo de criação, a “subjetividade imediata” do escritor se transforma, de modo que seus afetos – como o ódio – ganham uma outra amplitude e uma outra dinâmica. Segundo Tertulian¹⁹, ocorre uma “superação do estágio de pura singularidade”, o que implicaria,

ao mesmo tempo, uma superação por meio da intensificação de determinadas características da experiência individual; essa generalização [*Verallgemeinerung*] *sui generis* do vivenciado pode se objetivar no mundo da obra com diversas reflexões [*Rückstrahlungen*] na totalidade intensiva desta última (...), sem conduzir a uma universalidade abstrata, como seria o caso nas generalizações científicas (TERTULIAN, 1990, p. 89).

Outrossim, essa superação pressupõe como vimos um ponto de apoio na realidade. Lukács destaca a potência dos momentos revolucionários, que tornaram escritores como Balzac ou Tolstói, com seu reacionarismo estreito, em grandes realistas. Mas, em determinados contextos, a força objetiva da realidade não é suficiente para vergar a tacanhez obtusa de um modo de ver; por vezes, o “poder objetivo” da realidade não é “manifesto e forte o bastante” para transformar a pequenez reacionária em “uma figuração total e objetiva da realidade” (LUKÁCS, 1964a, p. 230). Esse é o caso de Kleist, cuja honestidade “é uma das condições subjetivas importantes para o ‘triunfo do realismo’ em suas obras primas e em partes de sua produção como um todo” (LUKÁCS, 1964a, p. 230). Mas, por causa da Alemanha da época, o “triunfo do realismo” se restringe a umas poucas obras. Combinada às suas tendências pessoais, a situação alemã o lança na tragédia: Kleist “é destruído tragicamente pela miséria da Alemanha, pelos seus próprios instintos tanto reacionários como decadentes” (LUKÁCS, 1964a, p. 231). É essa opacidade o que caracteriza, para Lukács, o período que se inicia depois da revolução de 1848: incapazes de conceberem o mundo de uma maneira acertada, os escritores se veem confrontados por uma realidade aparentemente esgarçada. Assim, após 1848, as condições para o triunfo do realismo se tornam cada vez mais difíceis; os fundamentos a partir dos quais os escritores poderiam superar sua particularidade, ao oferecerem uma “visão geral sobre toda a vida social da humanidade” (LUKÁCS, 1971, p. 434) se tornam cada vez mais problemáticos. Lukács observa que “das contradições entre ponto de partida utópico e reprodução ampla da realidade surge cada vez menos uma vitória do realismo”, pois “a utopia, frequentemente com subtendências reacionárias, infiltra-se cada vez mais na figuração mesma” (1971, p. 434). Ele entende que a razão para tanto é, justamente, o aprofundamento das relações capitalistas – num contexto pós-revolucionário, poderíamos acrescentar: “quanto mais o

¹⁹ Embora em seu comentário Tertulian se volte sobretudo para a estética tardia de Lukács, em virtude das continuidades entre ela e a dita teoria do realismo, seu comentário pode também explicá-la com precisão.

capitalismo permeia todas as relações sociais, tanto menos uma visão conservadora pode reclamar para si uma universalidade para esclarecer todos os fenômenos sociais” (LUKÁCS, 1981, p. 139).

Fundamentalmente o problema é o mesmo: o conflito entre a “imagem de mundo mental” e a “realidade vivenciada”. Mas, nesse período, o escritor burguês honesto se vê acuado. Por um lado, “os preconceitos do período da decadência desviam a atenção das pessoas da percepção dos acontecimentos realmente importantes da época” (LUKÁCS, 1971, p. 270). Por outro, ao criticar e recusar o desenvolvimento de sua classe, sem, contudo, romper com ela, o escritor honesto acaba por assumir o lugar de observador. Esse lugar, para Lukács, é trágico, pois ele expressa uma recusa, ele expressa “o ódio, a repulsa, o desprezo pelo regime político e social de seu tempo” (LUKÁCS, 1971, p. 205).

Essa oposição, no entanto, não exime os escritores das deformações de seu tempo, eles são, afinal “filhos de sua época” (LUKÁCS, 1971, p. 209). Seria preciso superá-las na figuração, quando, por meio de seu poder objetivo, a realidade poderia driblá-las. Mas – e esse é o desfecho trágico – o observador se depara com resultados (não com o movimento); de seu canto, onde “eles não estão em condições de vivenciar conjuntamente na vida a luta real do homem pela organização plena de sentido de sua vida” (LUKÁCS, 1971, p. 233), o “realismo espontâneo” – que poderia dissolver os resíduos do fetichismo - não chega a tomar corpo, pois a experiência da realidade é débil.

Ademais, ainda que o escritor vivencie tais acontecimentos fundamentais, “os preconceitos atuam no sentido de um aprofundamento enganoso, no sentido de desviar da investigação das causas reais subjacentes do acontecimento em questão” (LUKÁCS, 1971, p. 271). A partir dessa avaliação do estado de coisas, Lukács entende que, nesse contexto, o trabalho intelectual e moral do escritor se torna fundamental. Como bem resume Karin Brenner:

Não basta mais captar o caráter da época com “cinismo ricardiano”, o “olhar literariamente claro” se torna cada vez mais importante. O grau de consciência estética recebe um peso decisivo em relação à força figurativa puramente espontânea. (BRENNER, 1990, p. 156)

Isso não significa, para Lukács, que o escritor deva assumir a visão de mundo do materialismo dialético. Ele deve lutar constantemente para “superar esses preconceitos na observação e julgamento da realidade mesma” e lutar “para superá-los na própria vida interior, na sua posição quanto as próprias experiências interiores” (LUKÁCS, 1971, p. 271). Se a experiência imediata reforça os fetiches da consciência cotidiana, Lukács entende que é preciso desmontá-los através do trabalho intelectual e moral.

A situação dos escritores socialistas é em larga medida diferente. Quando o povo organiza a vida social de acordo com seus interesses

econômicos e culturais, cessa, de acordo com Lukács, a separação entre arte e vida (cf. LUKÁCS, 1971, p. 443). Ele se contrapõe, como vimos, às limitações sectárias de setores da esquerda, mas não deixa de sublinhar o corte de classe que também desempenha um papel na relação do escritor com a realidade, relacionando-o com outras dimensões da vida social. Como ele afirma em *Volkstribun oder Bürokrat*, “o problema da consciência é qualitativamente diferente para a classe trabalhadora do que para todas as outras classes da sociedade capitalista, do que para todas as classes revolucionárias anteriores da história” (1971, p. 446).

Ao mesmo tempo, é claro para Lukács que a realização dessas possibilidades que permitiriam um novo florescimento da vida cultural se vê ameaçada, dentre outras coisas, pelo burocratismo. Em suas notas autobiográficas, ele estabelece retrospectivamente o sentido do destaque cada vez maior do “triunfo do realismo” como um combate à tentativa de regular a produção ideológica a partir de cima. Essa dimensão da visão de mundo na produção literária foi colocada, dirá Lukács em *Marxismo ou proudhonismo na literatura*, “energicamente na ordem do dia entre nós” (1981, p. 145), isto é, entre os comunistas na União Soviética. Ele observa, contudo, que “se essa política do Partido Comunista da URSS deve se tornar frutífera, então é necessário que os escritores lidem consigo a respeito da complicada correlação entre visão de mundo e literatura”. Não só os traços de “falsa consciência” não desapareceram (cf. LUKÁCS, 1971, p. 421), como também, do ponto de vista da política cultural, a tese do “triunfo do realismo” mantém sua atualidade em relação aos escritores soviéticos, embora para avaliá-la seja necessário, segundo Lukács, ter sempre em conta a diferença. Ele entende que certas barreiras desaparecem no realismo socialista. Afinal, “a perspectiva socialista gera também para a literatura a possibilidade de enxergar a vida social-histórica com uma consciência correta” (LUKÁCS, 1971, p. 555). Dessa possibilidade não se deve, contudo, concluir que “o processo de transposição de uma consciência correta em um reflexo correto, realista, artístico da realidade seja a princípio mais direto e mais fácil do que de uma consciência falsa” (LUKÁCS, 1971, p. 555). Como procuramos mostrar, muito do esforço de Lukács vai no sentido de demonstrar que essa assunção não passa de um “erro fatal” (LUKÁCS, 1971, p. 555).

Referências bibliográficas

BISCHOF, B; ARAÚJO, P. A. M. Pressupostos históricos e sociais da criação artística, na perspectiva de Georg Lukács: hostilidade do capitalismo às artes. *Cerrados - Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura*, Brasília, v. 24, n. 39, pp. 88-107, 2015.

- BRENNER, K. *Theorie der Literaturgeschichte und Ästhetik bei Georg Lukács*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 1990.
- COTRIM, A. A. *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos 30: a centralidade da ação*. Dissertação (Mestrado) apresentada à Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- ENGELS, F. Rohentwurf Engels. In: ENGELS, F; MARX, K; LIFSCHITZ, M. (Orgs.). *Über Kunst und Literatur*. Eine Sammlung aus ihren Schriften. Berlin: Verlag Bruno Henschel und Sohn, 1948.
- ERIBON, D. Lukács e a sombra de Stálin – entrevista com Nicolas Tertulian. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 25, n. 2, pp. 15-21, nov. 2019.
- LÊNIN, V. I. Über L. N. Tolstoi. In: *Über Kunst und Literatur*. Moskau: Verlag Progreß, 1977.
- LUKÁCS, G. Die Tragödie Heinrich von Kleists. In: *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten* (Werke Bd. 7). Neuwied; Berlim: Luchterhand, 1964a.
- _____. Tolstoi und die Probleme des Realismus. In: *Probleme des Realismus III - Der russische Realismus in der Weltliteratur* (Werke Bd. 5). Neuwied; Berlim: Luchterhand, 1964b.
- _____. *Der historische Roman* (Werke Bd. 6). Neuwied; Berlim: Luchterhand, 1965.
- _____. Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels. In: *Probleme der Ästhetik* (Werke Bd. 10). Neuwied; Berlim: Luchterhand, 1969.
- _____. Brief an Alberto Carocci. In: *Marxismus und Stalinismus*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1970a.
- _____. Sozialismus als Phase radikaler kritischer Reformen. In: *Marxismus und Stalinismus*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1970b.
- _____. *Probleme des Realismus I* (Werke Bd. 4). Neuwied; Berlim: Luchterhand, 1971.
- _____. *Moskauer Schriften*. Frankfurt am Main: Sandler, 1981.
- _____. Die große Oktober 1917 und die heutige Literatur. In: *Russische Literatur, russische Revolution: Ausgewählte Schriften III*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2018.
- MARANDO, M. Realismo y “triunfo del realismo” en la teoría estética tardía de György Lukács. *Verinotio - Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, n. 18, Ano IX, out. 2014.
- MYRDAL, J. Zum Triumph des Realismus. *Akzente*, n. 22, 1975.
- SCHROEDER, W. Die Entfaltung des industriellen Kapitalismus und der Epochenwechsel im ästhetischen Denken – Zu den Notizen von Karl Marx über ‘griechische Kunst und Epos’. *Marx-Engels-Jahrbuch*, Band 9, Berlim, 1985.

SZIKLAI, L. Die Ästhetik der ungleichmäßigen Entwicklung. *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae: Separatum Sectio Philosophica et sociologica*, Tomus IX, Budapeste, 1976.

_____. Die kämpferische Ästhetik des Michail Lifschitz. In: *Zur Geschichte des Marxismus und der Kunst*. Budapeste: Akademiai Kiado, 1978a.

_____. Die Moskauer Schriften von Georg Lukacs. In: *Zur Geschichte des Marxismus und der Kunst*. Budapeste: Akademiai Kiado, 1978b.

_____. *Georg Lukács und seine Zeit: 1930-1945*. Berlim/Weimar: Aufbau, 1990.

TERTULIAN, N. Eine Phänomenologie der Subjektivität. In: PASTERNAK, G. (Org.). *Zur späten Ästhetik von Georg Lukács*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1990.

_____. Lukács e o stalinismo. *Verinotio - Revista on-line de Educação e Ciências Humanas*, n. 7, Ano IV, nov. 2007.

Como citar:

ARAÚJO, Paula Alves Martins de. Triunfo do realismo: o que é isso? Sobre uma categoria da teoria do realismo de Lukács. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 64-84, jan./jun. 2020.

Data do envio: 16 mar. 2020

Data do aceite: 2 jun. 2020

