

Partidarismo e crítica literária: alguns elementos para a compreensão da “estética comunista” de Georg Lukács

Partisanship and literary criticism: some elements to understanding Georg Lukács' “communist aesthetics”

Elisabeth Hess*
Paula Alves**

Resumo: O presente artigo busca refletir sobre a especificidade da crítica literária desenvolvida por Georg Lukács. A literatura sempre foi um objeto privilegiado em toda sua trajetória intelectual. No entanto, há diferenças consideráveis no modo como ele a aborda, diferenças que respondem, em larga medida, a injunções políticas e históricas. Partimos de considerações mais gerais sobre a relação de Lukács com a literatura, em que se coloca o problema a respeito do papel da história como história literária e como reconciliação entre as necessidades artísticas e aquelas do desenvolvimento histórico. Em seguida, apresentamos mais detidamente alguns aspectos da “estética comunista” de Lukács. Nesse ponto, esse artigo focará na controvérsia contra o sociologismo vulgar, que marcou o desenvolvimento do pensamento estético soviético e teve um papel fundamental na constituição da crítica literária de Lukács. Alguns traços da maneira como Lukács se coloca como historiador e crítico literário aparecem claramente na sua intervenção no debate sobre o romance, um dos episódios do enfrentamento do sociologismo vulgar, que será comentado ao final.

Palavras-chave: Georg Lukács; crítica e história literária marxista; exílio moscovita; debate sobre o sociologismo vulgar.

Abstract: This article aims to address the specific nature of the literary criticism developed by Georg Lukács. Literature was always a privileged object throughout his intellectual career. However, there are considerable differences in the way he approaches it, which respond largely to political and historical injunctions. We begin with more general considerations about Lukács' relationship with literature, in which the problem arises of the role of history as literary history and as a reconciliation between artistic needs and those of the historical development. We then present some aspects of Lukács' “communist aesthetics” in more detail. At this point, this article will focus on the controversy against the vulgar sociologism, which marked the development of Soviet aesthetic thought and played a fundamental role in the constitution of Lukács' own literary criticism. Some traces of the way Lukács positions himself as a historian and literary critic appear clearly in his intervention in the debate on the novel, one of the episodes in the confrontation with vulgar sociologism, which will be commented on at the end.

Keywords: Georg Lukács; Marxist literary criticism and history; Moscow exile; debate on vulgar sociologism.

O desenvolvimento de uma crítica literária marxista percorre encadeamentos teóricos mais ou menos refinados. Um dos grandes expoentes dessa vertente é, sem

* Doutora em Literatura e práticas sociais pela Universidade de Brasília e integra a Comissão editorial do Anuário Lukács. E-mail: eishess@yahoo.com.br.

** Mestre em Teoria literária e literatura comparada pela Universidade de São Paulo e integra a Comissão editorial do Anuário Lukács. E-mail: paulaama@hotmail.com.

dúvida, Georg Lukács. Se, de início, o filósofo húngaro se mostrava bastante reticente quanto ao que denominava como uma “sociologia marxista da arte”, a partir dos anos 30, pelo contrário, ele não medirá esforços para reconstruir e desenvolver – e isso até o fim de sua vida - uma estética marxista autônoma. Nesse longo percurso, o crivo constantemente reavaliado e deslocado é aquele que equaciona dois parâmetros. Por um lado, há aquilo que distingue a função da arte em relação a outras esferas de atividades humanas, tendências que apontam para as conquistas da estética autônoma, colocada como uma atividade relativa à genericidade do ser humano. Por outro, reconhecê-las pressupõe algum conhecimento das condições materiais que as determinam, de maneiras mais ou menos perceptíveis. Tal equação parte sempre em Lukács da percepção e busca de uma síntese objetivamente verdadeira entre essas duas medidas de um mesmo fenômeno na arte em geral e, em especial, na literatura. Assim, a formulação de uma estética em dia com os dilemas do indivíduo na sociedade de seu tempo precisa levar em conta as relações sociais que mediam a atividade artística e a história dessa atividade de modo tal que elas sejam mais do que um panorama e alcancem uma compreensão aprofundada da relação entre a sociedade e a atividade artística concreta.

No jovem Lukács, a busca por uma relação autêntica com o mundo passa pela reconstituição do fenômeno estético. Mas esse impulso de reconstituição, que diz respeito à própria tentativa de enfrentar as deformações da personalidade características do estágio avançado do capitalismo monopolista, não sugere para o filósofo uma atitude de defesa arbitrária da subjetividade artística. Pelo contrário, a relação entre vida e poesia assumiria a dimensão mais complexa dos problemas científicos, de modo que sua inicial disposição para a escrita fosse direcionada à busca de respostas para as contradições do capitalismo e de sua hostilidade à arte. Para Jörg Kammler, a aproximação aos problemas estéticos pelo jovem Lukács se desenvolve em dois níveis: em um, como análise histórico-sociológica e, em outro, como busca por uma visão de mundo que, nessa fase, assume o aspecto de crítica literária (cf. KAMMLER, 1973, p. 8). Tal relação ética com o objeto estético coloca em xeque a perspectiva da crítica literária como uma disciplina isolada em função de uma pretensa defesa da autonomia artística.

Já então, Lukács não desconsidera a dimensão do social que se manifesta no fenômeno literário. Ainda que de maneira negativa, o próprio filósofo, em textos de juventude, coloca questões para as quais os estudiosos mais críticos aos escritos da

maturidade chamariam atenção, pois neles aparecem elementos que poderiam fundamentar de modo contundente suas ressalvas à abordagem marxista da forma pelo velho Lukács. Vale a pena tomarmos em particular o texto “Zur Theorie der Literaturgeschichte [Para uma teoria da história literária]”, que se ocupa de problemas da relação entre estética, sociologia e história. Estes serão constantemente recolocados, mesmo que em chave diferente, nos escritos marxistas do filósofo a partir da Revolução de Outubro, em 1917. Escreve o Lukács de 1910:

É possível que o aspecto histórico-literário mencionado no início, a síntese dos aspectos sociológicos e estéticos, surja por si só. É uma síntese que conecta os conceitos mais pertinentes e profundos das duas áreas e constrói uma conexão entre sua essência mais íntima. A sociologia marxista da arte de fato consequente é inútil, devido às suas tentativas de fazer conexões que são demasiado simples e demasiado diretas. Uma ligação que reúna as condições econômicas com o conteúdo da literatura deve permanecer infrutífera. Por um lado, porque a suposição de que o “conteúdo” é mais real do que a forma é uma ilusão, pois a investigação das verdadeiras causas e consequências nele provocadas sempre levaria de volta às formas, e porque permanecer com o conteúdo seria apenas persistir na superfície. Por outro lado, porque as condições econômicas só têm sentido num quadro amplo (exemplo: o efeito dos preços baixos na distribuição de livros e as repercussões deste processo na literatura), mas também aqui - e ainda mais que em qualquer outra parte - apenas na medida em que influenciam a capacidade de vivência do produtor ou a receptividade do público. Mesmo um fato que parece puramente econômico, tal como o modo pelo qual a literatura evoca uma classe numa época, qual é a estrutura desta classe etc., só tem significado na medida em que todas as relações sociais desta classe existem nela, por exemplo, evocam uma certa receptividade (ou seja, na medida em que se tornam fatos psicológicos), que então repercutem na literatura da maneira descrita acima (LUKÁCS, 2017, p. 147).

Para além da referência ao que entende por “sociologia marxista da arte”, o jovem Lukács faz referência à questão da primazia da forma sobre o conteúdo e à criação de uma vivência formal cujo efeito se coloca essencialmente fora do alcance das condições econômicas. Essas referências bastante críticas a qualquer visão materialista da história sofrerão rápidas transformações. À época, contudo, elas fazem eco à reação contra o positivismo. Admitindo que há aspectos sociológicos que podem ser estudados nas determinações do fenômeno artístico, Lukács quer demonstrar nesse texto que um tratamento sociológico, ou puramente sociológico, não poderia alcançar a questão essencial à criação artística – a avaliação, cujo objeto é a forma. Ele exemplifica:

Uma literatura não avaliada, independente dos valores, não existe, é inimaginável. Não podemos imaginar um drama ou poema sem valoração; conhecemos um drama bom ou mau, não qualquer coisa de que, pelas características, podemos deduzir que é um drama e que pode ser apreendido com o conceito de drama. Algo só se torna um drama devido ao seu poder de desencadear sentimentos e vivências específicos (LUKÁCS, 2017, pp. 137-8).

Apesar de que a sociologia só poderia ter contribuições parciais, reduzindo a objetividade estética a uma abstração, como sucederia nas ciências naturais (em oposição às ciências do espírito), a capacidade de vivenciar o efeito estético, em contrapartida, é para Lukács um fato sociológico. Tais relações entre formas e efeitos aparecem determinadas pelas mudanças que ocorrem na vida social, afetando a vida mental e, só a partir daí, o estilo de comunicação das vivências entre produtor e leitor de literatura em cada época:

É aqui que emerge a primeira unificação de importância crucial das categorias estéticas e sociológicas. A sociologia - segundo Simmel, a ciência das "formas de socialização" - determina o tipo de andamento, sotaques e ritmos, que surgem através das relações econômicas e sociais e estão presentes no mundo emocional das pessoas e nas relações desses mundos uns com os outros etc. A sociologia também determina como se estabelecem os elementos sensoriais e outros elementos, que alternam certezas e as incertezas, como se estabelecem seus polos. Em uma palavra, a sociologia é responsável por tudo o que o marxismo chama de ideologia e pelo que chamamos da vida que está em questão para a literatura. Os trabalhos sociológicos de Simmel, principalmente *A filosofia do dinheiro*, provam que tal sociologia, embora não exista muito dela até hoje, não representa uma utopia. O primeiro grande aspecto da história literária é a vida, dado que ela é vista como material do ponto de vista das formas, em que, à primeira vista, emergem, por si mesmas, possibilidades de desenvolvimento, enquadramentos e direções, positivas e negativas (LUKÁCS, 2017, pp. 144-5).

Dado que o texto literário se depuraria de suas relações com o entorno para ser lido de maneiras diversas nos diversos momentos, a relação da forma com o tempo não seria objetiva. A história literária seria apenas um método, ainda limitado, de captar um movimento que não é compreensível sem apreensão racional da posição da personalidade na obra. Assim, de um modo geral, o trabalho teórico que Lukács desenvolve então o levará a investigar justamente as consequências do pensamento marxista para a estética, na tentativa de embasar a relação entre as formas elegíveis em cada tempo e sua repercussão social de dissonância ou efetivo efeito.

Ao se empenhar por superar o idealismo subjetivo, que distanciava fundamento econômico e sociologia, como se esta ciência fosse apenas um preâmbulo da história das formas, Lukács tende a reposicionar a questão do valor e da relação das formas com a sociedade, numa formulação dialética objetiva e, por fim, a perceber a existência de um materialismo dialético em oposição a um não dialético (cf. LUKÁCS, 1970a, p. 9).

Então, e particularmente a partir dos anos 1930, Lukács inicia uma investigação

sobre o movimento histórico tornado presente na própria forma da grande obra artística. A tentativa de formular de maneira dialética as contradições que envolvem a relação subjetividade-objetividade no capitalismo atravessarão seus estudos de Hegel e de Marx, com crescente concretização mediante a análise dos conflitos da vida. Ele procura, então, compreender a relação entre o homem e a sociedade como atividade e autoatividade. Isso permite que ele relacione conteúdo, forma e história, como por exemplo ao compreender o valor e permanente efeito da arte antiga por seu acordo simultâneo com as leis da beleza e da verdade, sem a dicotomia entre o mundo da representação artística e o conhecimento da verdade, que se intensifica nas teorias estéticas do capitalismo.

Tal objetividade da ligação entre valor estético e relação dialética de forma e conteúdo só poderia ser fundamentada corretamente, segundo Lukács, com o desenvolvimento de uma estética marxista que colocasse em perspectiva a arte como autoconsciência do desenvolvimento humano. Ele divide essencialmente sua *Estética* (1963) em três partes, das quais apenas a primeira foi concluída. Esta, *A peculiaridade do estético*, trataria da determinação de seus princípios e categorias teóricas; *A obra de arte e o comportamento estético*, prevista como o segundo volume, de concretizar a estrutura específica das obras em suas específicas determinações mediante as categorias antes deduzidas. Ambas as partes teriam por método principal o materialismo dialético. Por fim, a terceira parte teria uma abordagem centrada no materialismo histórico. Com o título previsto de *A arte como fenômeno histórico social*, Lukács observa que, contrário ao que eventualmente acontecia com a rigidez da sistematização hegeliana,

la complicada interacción entre materialismo dialéctico e materialismo histórico es ya en sí misma señal relevante de que el marxismo no pretende deducir fases históricas de desarrollo partiendo del despliegue interno de la idea, sino que (...) tiende a captar el proceso real en sus complicadas determinaciones histórico-sistemáticas. La unidad de determinaciones teóricas (en este caso estéticas) e históricas se realiza, en última instancia, de un modo sumamente contradictorio y, consiguientemente, no puede aclararse, ni en el terreno de los principios ni en el de los casos concretos, sino mediante una colaboración ininterrumpida del materialismo dialéctico con el materialismo histórico (LUKÁCS, 1966, p.13).

E apesar de Lukács não ter escrito as duas últimas partes, essa relação dinâmica entre as obras concretas e o materialismo histórico pode talvez ser acompanhada e abstraída em seus vários escritos. Não apenas nas obras concebidas como apanhados

históricos, mas também naquelas em que a defesa de princípios se liga ativamente às possibilidades de desenvolvimento histórico e ético relevantes para uma construção autoconsciente da sociabilidade. Em linhas gerais, são esses os traços que caracterizam a “estética comunista” de Lukács.

Com essa formulação, László Sziklai define de modo preciso sua atividade no campo da teoria literária a partir dos anos 1930. Nessa época, dirá ele, Lukács desenvolve uma “estética comunista”, já que “a força motriz da história da teoria filosófica e estética do marxista Lukács é a revolução socialista” (SZIKLAI, 1990, p. 126). Sziklai procura dar conta de uma questão aparentemente paradoxal e que diz respeito à especificidade, ao caráter propriamente estético do que ele considera como uma das maiores realizações da estética marxista do século XX (cf. SZIKLAI, 1990, p. 124). O que à primeira vista parece ser paradoxal no empenho do filósofo húngaro é que se trata de uma produção no campo da estética que, por ser ao mesmo tempo marxista, não se desenvolve de maneira estrita dentro dos paradigmas dessa disciplina. Sua estética dos anos 1930 e 1940 exigiria, para ser corretamente aferida, um “parâmetro histórico-mundial” (SZIKLAI, 1990, p. 125), cuja determinação concreta remete, como elucida Sziklai, justamente ao “movimento revolucionário prático” (SZIKLAI, 1990, p. 125).

Desenvolvimento desigual e crítica literária

Segundo Erich Auerbach, a forma da crítica estética moderna deriva do desmoronamento da antiga, rígida e aristocrática, com o advento do sentido histórico a partir do fim do século XVIII. Nas palavras do filólogo,

[e]stá claro que diante dos fatos novos e do horizonte alargado, a antiga crítica estética não podia mais ser mantida e é indubitável que o sentido histórico que permite compreender e admirar a beleza das obras de arte estrangeiras e os monumentos do passado constitui uma aquisição preciosa do espírito humano (AUERBACH, 1987, p. 30).

Essa transição é compreendida por Auerbach como desdobramento de múltiplos fatos sociais e filosóficos, que produzem irresistível efeito sobre os estudos linguísticos e a pesquisa literária, que se veem então livres da dominação das regras antigas e abertos ao diverso. A rigidez da crítica estética não tinha parâmetros para compreender Shakespeare senão como “feio, sem gosto e bárbaro”. Esse parâmetro aplicado na França ao bardo estrangeiro seria também inclemente com fenômenos literários do passado dados como primitivos. Tal anti-historicismo é entendido por

Auerbach como um fenômeno característico de diversas épocas, fossem relativos à Antiguidade, à Idade Média, à Renascença ou ao século XVII, apesar das divergências de modelos pertinentes a cada uma.

Devemos assinalar também a importância que as contradições do desenvolvimento europeu tiveram para que a disciplina de crítica estética fosse submetida ao escrutínio do historicismo romântico e tratada por Auerbach como um processo de evolução científica. Para entender essa possibilidade de desenvolvimento da qualidade da crítica estética de modo geral, precisamos indagar a validade da avaliação objetiva das obras de arte em relação a sua transformação e permanência diante da atividade dos povos.

A questão da racionalidade das formas e ao mesmo tempo a de sua historicidade concreta é posta em perspectiva mais dinâmica por Lukács em obras como *O Romance histórico*, quando ele compreende o historicismo romântico, contraditoriamente reacionário, em oposição à determinação histórica espontânea¹ de fenômenos então estabelecidos como fatos naturais e necessários pelos escritores e filósofos do Iluminismo. Portanto, a deliberada defesa da história pode partir de seus mais enérgicos opositores práticos:

A desumanidade do capitalismo, o caos da concorrência, a eliminação do pequeno pelo grande, o rebaixamento da cultura pelo fato de todas as coisas se tornarem mercadoria, tudo isso é contrastado, em geral de forma reacionária e tendenciosa, com o idílio social da Idade Média, como o período da cooperação pacífica de todas as classes, como a era do crescimento orgânico da cultura. Mas, se em geral a tendência reacionária predomina nesses escritos polêmicos, não devemos esquecer que é apenas nesse período que surge a primeira representação do capitalismo como um período historicamente determinado do desenvolvimento da humanidade, e isso não nos grandes teóricos do capitalismo, mas em seus oponentes (LUKÁCS, 2011b, p. 41).

Diferentemente dos românticos, os defensores da Revolução Burguesa podem, não obstante, defender o imobilismo em matéria de arte, como caracterizado nesse trecho a respeito da teoria do romance em “O romance como epopeia burguesa”:

esta falta de atenção para o que é especificamente novo no desenvolvimento burguês da arte não é casual. O pensamento teórico

¹ Espontânea pela representação e investigação também histórica das formas antigas nos vínculos de legalidade em comum com as possibilidades modernas de realização da racionalidade humana. Guiados por esse interesse ativo, “a antiguidade se situa no centro da teoria e da práxis do Iluminismo. A investigação das causas da grandeza e do declínio dos Estados antigos é um dos mais importantes pressupostos teóricos para a futura reconfiguração da sociedade” (LUKÁCS, 2011b, p. 35).

da burguesia nascente, em todas as questões da estética e da cultura, tinha forçosamente de se manter o mais próximo possível de seu modelo antigo, no qual encontrara uma poderosa arma ideológica em sua luta pela cultura burguesa contra a cultura medieval. [...] Todas as formas de criação artística que haviam crescido organicamente da cultura medieval, assumindo um aspecto popular e até mesmo plebeu foram ignoradas pela teoria e, frequentemente, rechaçadas como “não artísticas” (LUKÁCS, 2011a, p.194).

Não há, no quadro histórico de um tempo presente, possibilidade de estabelecer uma equiparação entre o desenvolvimento das formas e o das ideias revolucionárias. Também estas, por mais sôfregas de apreensão da realidade que estivessem, não conseguiam administrar todas as determinantes que atuam objetivamente sobre a realidade a ponto de conceber tão antecipadamente sua relação com aquelas formas. Assim, ainda que as condições sociais para o surgimento do sentimento histórico como “abertura seminal para a realidade”(LUKÁCS, 2011b, p. 34) se reflitam efetivamente nos grandes realistas do século XVIII, a teoria do romance que terá possibilidade de articular sua forma ao novo conteúdo da vida burguesa será posta na segunda metade do século XIX, segundo Lukács, mas já então desvinculada de sua linha de continuidade em relação às aspirações populares e revolucionárias que lhe deram origem e especificidade.

Portanto, apesar da marca deixada pela história literária nas tendências da crítica estética, podemos dizer, acompanhando Lukács, que essa mudança de repertório fica sem suas consequências máximas em termos dos avanços atingidos. Somente a crítica materialista, notadamente possibilitada pelas contradições do desenvolvimento desigual na Alemanha, poderia dar as condições para a compreensão da relação entre o antigo e o moderno nas formas do romance. O fato dessas tendências intrinsecamente historicistas não aparecerem nas teorizações críticas ou passarem por elas sem serem aprofundadas em suas verdadeiras interações não significa que as contradições que possibilitam o gênero épico romanesco deixassem de produzir o efeito que segue dos horizontes abertos pelos desdobramentos revolucionários, assim como das novas e consequentes contradições do capitalismo em expansão global, como é o caso na formação de uma literatura brasileira em país colonial e ainda escravocrata. Para exemplificar esse ponto bastante mal compreendido, tratemos da percepção do “desenvolvimento desigual e combinado” e de sua conclusão crítica sobre a teoria do realismo de Lukács formulada por Roberto Schwarz:

seria impensável no século XIX um fazendeiro escravista dar uma interpretação da Inglaterra em termos de relações escravistas. Se ele

fosse suficientemente maluco poderia tentar, é óbvio, mas seria algo sem nenhuma perspectiva histórica. Ao contrário, pareceria óbvio aos contemporâneos que ele tentasse explicar a sua fazenda com as categorias do capitalismo inglês. O que também conduz a um erro, mas, de qualquer maneira, fazendo isso, ele guarda contato com as evoluções ideológicas de seu tempo. Estas são as “ideias fora do lugar”, e esse é, mais ou menos, o âmbito da questão: o deslocamento de ideologias no interior da expansão histórica do capitalismo (SCHWARZ, 2019, p. 43).

Não teremos condições de desenvolver aqui as diferenças da concepção de desenvolvimento uno e desigual de Lukács e a referência dessa contradição objetiva referida por Schwarz. Basta por enquanto considerar que a relação implícita com o caráter universal das categorias será diferente para cada uma, como percebemos na seguinte entrevista sobre Lukács:

Lukács construiu um *modelo* para a história europeia das ideias e do romance que depende da evolução histórica geral do feudalismo para o capitalismo e para o socialismo. É uma construção poderosa. Ele mostra como esse desenvolvimento funciona ativamente na obra de filósofos e romancistas. Se nos voltarmos para a América Latina, observaremos que essa sequência não existe aqui e que, portanto, ela não é universal (SCHWARZ, 2019, p.128, grifo nosso).

E, em outra passagem do mesmo texto, Schwarz chama atenção para a contradição de que “Lukács continuou um classicista (i.e., defensor da norma clássica) em meio à revolução social” e arremata com “isto é realmente intrigante e surpreendente, vindo de uma inteligência histórica tão notável, de um homem que entendeu e explicou melhor do que a maioria dos outros o caráter histórico das formas literárias” (2019, p.147).

Essa contradição pode ser compreendida apenas se as relações entre as determinações sócio-históricas e a representação dos dramas humanos não forem colocadas em termos de modelo ideológico. Tais termos se formam a partir de uma falsa polêmica acerca da noção de progresso estar baseada em uma forma racional definitiva – ou doutrinária, como acusaria Schwarz – de história, e não na dinâmica do desenvolvimento uno e desigual. Tal relação não se resume à de infra e superestrutura, tampouco a um relativismo histórico. Significa antes uma dialética engendrada pela materialidade histórica a ser cuidadosamente observada.

Claro, apesar do sentimento histórico da modernidade ser um fato filosófico amplamente reconhecido como elemento influenciador de avanços para além das fronteiras das revoluções burguesas, as conexões que tal percepção estabelece para a história da literatura não são simples ou diretas, nem em termos ideológicos, nem de

crítica, nem de produção literária. Negar isso seria uma proposição logicista disposta a deduzir consequências absolutas de uma legalidade apreendida em determinada situação histórica, ou seja, uma proposição mistificadora mascarada de materialismo histórico. A teorização do desenvolvimento clássico do capitalismo estudado por Marx apresentou fissuras em seu desdobramento, com consequências e contradições inesperadas, mas já era claro que seu desenvolvimento não poderia seguir em todos os percalços a mesma exemplaridade em relação a sua gênese, da qual Marx apreendeu leis determinantes em condições concretas. Ironicamente, Marx publica em uma revista russa uma crítica às tentativas de aplicação da legalidade descoberta por ele em circunstâncias específicas, ainda que típicas, ou particularmente favoráveis à abstração do fenômeno observado:

Isso é tudo. Mas é pouco para o meu crítico. Ele tem absoluta necessidade de transformar o meu esboço histórico da gênese do capitalismo na Europa ocidental numa teoria histórico-filosófica do caminho geral do desenvolvimento, ao qual todos os povos estariam sujeitos, quaisquer que sejam as condições históricas em que eles se encontram, para chegar finalmente a essa formação econômica que assegura, com o maior desenvolvimento das capacidades produtivas do trabalho social, o desenvolvimento mais abrangente possível do homem (MARX *apud* LUKÁCS, 2018, p. 371).

Voltando à oposição crítica entre estética antiga e historicismo, aquela desenvolve não unicamente conceitos eternos, mas tendências que permaneceram significativas diante das necessidades expressivas da complexificação posterior. Essa validade relativa coloca as formas e gêneros confirmados pelo presente em novos conflitos e possibilidades de inteligibilidade do que é, ao mesmo tempo, essencial à representação artística e reconhecível em um conteúdo particular que não foi reduzido à forma, mas iluminado por ela por uma relação que pode ser tanto causal, quanto casual. De qualquer forma, a conexão das duas legalidades, a estética e a do conteúdo humano novo, não é primeiramente uma coincidência de formas de apreensão desprovidas de necessidade. A forma estética e o gênero tradicional eleito para ampliar o sentido de determinado conteúdo são eles mesmos históricos em sua validade. Tomemos novamente o paralelo com o desenvolvimento clássico do capitalismo:

Marx diz sobre o desenvolvimento capitalista: “Até agora, sua localização clássica é a Inglaterra”. Nessa determinação, merece destaque particular a restrição “até agora”. Ela indica que a classicidade de um período econômico é uma caracterização puramente histórica: os componentes entre si heterogêneos do edifício social e de seu desenvolvimento produzem casualmente essas ou outras circunstâncias e condições (LUKÁCS, 2018, p.376).

Dessa maneira, podemos entender que esse edifício social pode mudar, tornando uma forma ou gênero improdutivos ou foscas para organizar determinado problema humano tomado pela arte por seu possível valor de generalidade naquele momento. Sua classicidade pode sumir e reaparecer em outra forma, como acontece com a epopeia e o romance. As leis do desenvolvimento desigual propõem uma nova colocação para a questão epistemológica da análise dos fenômenos como formas subjetivas apriorísticas. A relação ontológica de sujeito e objeto não se reduz à uma necessidade pura de um ou de outro, mas a uma combinação em vários níveis das atividades humanas, isto é, dos “componentes entre si heterogêneos do edifício social” que produzem não apenas consequências interiores a cada complexo de atividade, mas também entrecruzamentos acidentais, de modo a se desenvolverem daí necessidades e subjetividades novas que participarão da análise das condições dadas. Assim, mais do que uma casualidade ter um caráter marginal e desprezível para a compreensão das leis próprias de cada fenômeno específico, ela pode produzir respostas para as contradições essenciais ao desenvolvimento do todo, sem as quais as causalidades posteriores não poderiam ser compreendidas.

No momento em que usamos o termo “casualmente”, devemos mais uma vez recordar o caráter dessa categoria: um caráter ontológico, objetivo e determinado em sentido rigorosamente causal. Como a presença da casualidade resulta sobretudo da natureza heterogênea das relações entre complexos sociais, só *post festum* é possível entender como rigorosamente fundado, como necessário e racional, o modo pelo qual ela se torna válida. E, tendo em vista que, nessa inter-relação entre complexos heterogêneos, o peso deles, o dinamismo, as proporções etc. sofrem contínuas modificações, as interações causais resultantes podem, em determinadas circunstâncias, afastar da classicidade do mesmo modo que haviam levado até ela. É por isso que o caráter histórico dessas constelações faz com que a classicidade, em primeiro lugar, não possa ser representada por um tipo “eterno”; ela o é, ao contrário, pelo modo de manifestação mais puro possível de determinada formação, e o modo possibilitador de uma fase determinada dela (LUKÁCS, 2018, p. 376).

É interessante ressaltar que a dialética aqui descrita por Lukács não é baseada em uma autonomia, fundada epistemologicamente, nas quais se filiam a imanência lógica de cada disciplina sobre o fundo coercitivo de um grande tecido histórico caótico. Os acasos fundados, produzidos na interação dos diversos complexos heterogêneos, são compreendidos pela ação histórica, e, em longo termo, pelo ser social, não como um espírito supraindividual, mas como um acúmulo resultante de necessidades humanas que não retroagem simplesmente, sem vestígios, na objetividade una e desigual do desenvolvimento.

Mas, ainda que não seja possível nesse espaço observar a contento as consequências que essa dinâmica ontológica propõe para a configuração de novas e ricas relações entre sujeito e objeto, basta citar como exemplo as descobertas do Idealismo alemão, frente ao Idealismo francês, a respeito da atividade do sujeito na história, possibilitadas justamente pelo descompasso do desenvolvimento político entre os dois países. Esse descompasso político possui causalidades próprias que se entrecruzam com as causalidades do avanço científico incontestável da física e da filosofia na França. Aqui, para nossos objetivos, as consequências do desenvolvimento desigual se manifestam em uma constante mudança de pesos entre os vários campos de atividade, como reflexo contínuo da interação sujeito objeto.

Diante desse movimento histórico, a depuração das forças motrizes de determinados fenômenos demanda a seleção correta da disposição clássica, já que diferentemente das leis naturais, as interações sociais, as quais incluem a natureza, não permitem um isolamento de laboratório dos fatores considerados externos ao fenômeno. Ainda partindo das comparações entre o desenvolvimento das contradições do capitalismo e as possibilidades de uma revolução em um país onde esse desenvolvimento avançado não impusesse políticas estranhas àquela necessidade interna, Lukács observa sobre o caso da difícil manutenção da revolução na Rússia e as distintas avaliações de Lênin e de Stalin:

É preciso observar, porém, que Lênin via no comunismo de guerra uma medida de emergência imposta pelas circunstâncias e considerava a NPE [Nova Política Econômica] uma forma transitória provocada por uma situação particular. Stálin, ao contrário, atribui a todas as suas tentativas de reestruturar violentamente a distribuição da população, num país de capitalismo atrasado, o valor de modelo universal para todo desenvolvimento socialista. Assim – em oposição a Lênin – ele declarou que o desenvolvimento da União Soviética era o desenvolvimento clássico. Desse modo, enquanto vigorou essa concepção, foi impossível avaliar em termos teóricos corretos o desenvolvimento soviético e, portanto, tornar fecundas as importantes experiências desse período (2018, p. 380).

Portanto, a compreensão dos desvios do clássico pode representar a correta e consciente posição de forças progressistas ou reacionárias para a superação das formas de conflito humano, a depender de como se trate a realidade objetiva investigada: como estranha à ação humana ou prenhe das contradições dela. Qualquer enrijecimento dos aspectos que a compõem coloca a perder a compreensão de suas possibilidades democráticas. Na crítica literária, as formas também podem ser vistas como construtos clássicos, próprios a uma certa necessidade interna, ou característicos

de uma nova configuração. Essa aproximação ou distanciamento não trazem uma escala de valor embutida, mas tratam também das tendências de desenvolvimento em condições de estranhamento da ação humana ou de apropriação de suas novas formas e tensões na elaboração artística e no trabalho do crítico. Como a história, como ciência unitária e a história literária estão emaranhadas nesses tipos de intervenção é algo que pode ser mais bem destrinchado em cada caso.

Como tratamos anteriormente, a relação entre as diversas formas de elaboração e intervenção sobre a realidade não se justapõem mecanicamente, mas se integram em múltiplas relações de necessidade. Portanto, para estabelecer um marco mais claro, é interessante ter em vista dois polos. De um lado, assinalemos que a crítica da obra tem caráter objetivo, não sendo tão indefinível que reste a pura arbitrariedade genial ou sofisma. Os saltos e arrancadas interpretativas podem enriquecer de imagens o esforço analítico, mas não isentam o crítico da observação atenta das leis particulares de cada campo, tal como de cada gênero e obra. Assim, há aqui uma escuta atenta aos modos *clássicos* de representar certo conteúdo desenvolvido historicamente. Por outro lado, a relação entre cada campo de análise apresenta a necessidade de adoção de uma perspectiva. Essa perspectiva pode ser materialista ou idealista, mas as várias disputas que se impõem para o posicionamento do crítico terão necessariamente caráter histórico concreto. Suas descobertas podem produzir avanços inquestionáveis, mas volta e meia, as disputas podem voltar a ser travadas sob condições em que esteja em jogo uma necessidade mais básica e estratégica. Para Lukács, coloca-se a necessidade da correta compreensão da realidade em uma perspectiva mais ampla e essa perspectiva tem na arte sua mais inteira abrangência. E o caráter popular da forma artística entra aqui como possibilidade produtiva de compreensão desse valor amplificador da realidade humana, que se desenrola pelas leis da beleza; não uma perda de posição, como na política mais imediata:

A oposição entre os modos de composição de Tolstói e Erckmann-Chatrian – que concordam em certos pontos sobre a concepção histórica do papel das massas – pode defender, por conseguinte, uma nova confirmação para a correção do modo clássico de construção do romance histórico. Nesse caso, trata-se mais uma vez da personalidade histórico-mundial como figura coadjuvante. Dissemos antes que, do ponto de vista abstrato, seria possível figurar a Revolução Francesa no romance histórico sem a inclusão de Danton e Robespierre. Isso está correto. Resta saber apenas se o escritor, ao *tentar substituir os princípios políticos e sociais de Danton e Robespierre por personagens populares* livremente inventadas, não se veria diante de uma tarefa ainda mais difícil de cumprir que aquela

colocada pelas tradições dos clássicos do romance histórico, pois tais personagens dão ao romance histórico a possibilidade e a medida para elevar a figuração dos movimentos populares à sua dimensão intelectual e politicamente consciente. Enquanto o “indivíduo histórico-mundial” como personagem central da figuração concreta, histórica e humana dos movimentos populares reais acaba por se tornar um estorvo para sua própria figuração, *como figura coadjuvante ele ajuda o escritor a elevar sua personagem à sua elevação histórica concreta* (LUKÁCS, 2011b, p. 259, grifos nosso).

Do ponto de vista dessa “elevação histórica”, Lukács pode conceber a posição estética do escritor, que insere uma *visão abstrata* na continuidade do elemento representado. Porém, se essa visão abstrata pode ser objetivamente fundada nas tendências próprias da realidade representada, ela pode ser também uma posição subjetiva sem aderência verdadeiramente íntima com os problemas colocados em seu tempo. Lukács trata em seu livro sobre o romance histórico de como o desenvolvimento da sociedade em seu movimento desigual produz na vida das massas efeitos que não são diretos, mas tampouco lhes são indiferentes. Portanto, a interpretação imediatista de escritores sobre o caráter reacionário de determinada postura das massas e de sua desconfiança em relação às concepções vindas “do alto” acaba caindo em uma abstração sem respaldo no íntimo desenvolvimento político das necessidades progressivamente conscientes. Nesse sentido, Lukács esclarece:

[à] diversidade das etapas singulares da evolução tem de corresponder, na vida das massas, um grau ainda maior de diversidade de reações a essa evolução, pois tais reações podem ser verdadeiras ou falsas do ponto de vista sócio-histórico. E justamente porque o eco dos grandes acontecimentos é necessariamente mais imediato entre as massas politicamente pouco desenvolvidas, as mais diversas reações falsas são o caminho inevitável que essas massas encontram para, a partir de suas próprias experiências, chegar ao ponto de vista que realmente corresponde aos interesses do povo (2011b, p. 256).

Frente a essa desconfiança, Lukács percebe os diferentes tratamentos que ganham obras como a de Tolstói – referido como o mais desconfiado escritor em relação a tudo que vem do alto –, e a de Erckmann-Chatrian, que, ao extraírem quaisquer figuras históricas como as de Danton e Robespierre, rebaixam de maneira apolítica a vida do povo por procurarem manter a máxima proximidade com essa vida imediata, sem atenção a qualquer concretização dos movimentos “do alto”. Tolstói, ao contrário, não se detém nos personagens de “baixo”, ele “também retrata esse mundo do ‘alto’ e, com isso, dá à desconfiança e ao ódio do povo um objeto concreto, visível.” Para Lukács, diferentemente de Erckmann-Chatrian, a visão que emana da obra de

Tolstói não concebe o autêntico caráter popular como excludente do discurso histórico-universal, impossibilitando assim a elevação da percepção de baixo inclusive com vantagem possível sobre tal perspectiva. Tal movimento próprio é possível quando se representa, como Tolstói, “a existência concreta do objeto odiado já introduz, em si e para si, uma gradação, uma comparação, uma paixão no retratar dos sentimentos do povo em relação a esse mundo do ‘alto’” (LUKÁCS, 2011b, p.259).

Assim, as posições que partem politicamente da mera espontaneidade das massas não se associam ao caráter popular típico do romance histórico em sua forma clássica. Essa forma faz com que a figuração própria do desenvolvimento desigual alcance os problemas concretos da vida dos personagens, enquanto a sua desconfiança responde de maneira formal ao processo histórico que produz nas várias realizações do romance sua continuidade peculiar: “Homero não mostra nenhum meio pelo qual o povo (ou uma parte do povo) possa ser obrigado a fazer algo contra sua própria vontade”, enquanto, no romance, a “unidade da vida do povo se tornou contraditória, pode ser representada apenas por meio da apreensão correta das oposições que a constituem, ou seja, como unidade dessas oposições” (LUKÁCS, 2011a, p.206).

O caráter “classista” de algumas das formulações de Lukács acerca do romance tem ligação com sua análise concreta das determinações históricas que alcançam mais concreção problemática nos achados formais, como o deslocamento dramático do herói mediano no romance histórico de Walter Scott ou a elevação do sentimento conservador em paixão por Tolstói. Apesar da necessária posição prosaica reafirmada pela passividade própria ao épico (cf. LUKÁCS, 2011a, p. 198), a organização realista dos elementos em movimento do romance depende de que o escritor estabeleça uma perspectiva “de fora” a partir de sua própria concepção como sujeito criador.

Disso [aceitação tácita da reificação capitalista] resulta que, no domínio da arte e da teoria artística – e, portanto, também no campo do romance –, o romantismo não pode nem mesmo tentar superar o caráter prosaico da vida mediante um método criativo que permita descobrir na realidade social os elementos de uma atividade humana espontânea, que essa realidade ainda conserva, e de torná-los assim objeto de uma ampla figuração realista (LUKÁCS, 2011a, p. 223).

O momento em que Lukács começa sua produção teórica é um momento em que se aprofunda a decadência ideológica de que ele trataria em detalhe mais tarde. A relação entre crítica literária, sociologia e história da literatura entram em desagregação acentuada, passível de combinações variadas, a depender de sua

finalidade mais circunstancial até o ponto de o próprio objeto estético não raro aparecer como pura abstração estruturalista. Erich Auerbach observa a aparição dessa forma de crítica liberada da rigidez antiga, a qual chama de “explicação” ou “análise de textos”, vendo nisso um ganho tanto pedagógico como das investigações científicas:

esse método foi consideravelmente desenvolvido e enriquecido por alguns filólogos modernos [...] e serve-lhes para finalidades que ultrapassam a prática escolar; serve para uma compreensão imediata e essencial das obras; não se trata mais, como nas escolas, de um método de averiguar e ver confirmado o que já se sabia de antemão, mas de um instrumento de pesquisas e de novas descobertas. Várias correntes do pensamento moderno contribuíram para favorecer-lhe o desenvolvimento científico: a estética “como ciência da expressão e linguística geral”, do Sr. B. Croce; a filosofia “fenomenológica” de E. Husserl (1859-1936), com seu método de partir da descrição do fenômeno específico para chegar à intuição de sua essência; o exemplo de análises da história da arte conforme as levou a cabo um dos mestres universitários de maior prestígio da última geração H. Wölfflin (1864-1945); e muitas outras correntes, outrossim (AUERBACH, 1987, p.40).

Com essa tendência historicamente relativista de separar as formas clássicas do efeito persistente que possuem obras como as de Homero e Shakespeare nos nossos dias, a crítica literária termina por perder de vista a correlação entre o valor e a manifestação antropomorfizada do conteúdo histórico condensado na forma, seu apelo como parte de uma linha de desenvolvimento progressivo da humanidade. Tal linha não se articula de forma unidirecional, mas percorre um rio de múltiplas correntes.

A busca teórica que Lukács empreende para articular a riqueza do efeito objetivo e racional das obras de arte faz com que ele acompanhe *pari passu* a conjunção das grandes questões da filosofia, sociologia, história e economia política com os desenvolvimentos mais ou menos conscientes da forma literária em seu tempo. Os limites que podem ser depreendidos daí não lhe serão indiferentes, mas não serão mais considerados como meros problemas da cognição geral. A possibilidade de compreender o entrecruzamento de causalidades e sua repercussão para reviravoltas da subjetividade, não mais vista como consequência trágica de uma determinação da consciência, faz com que Lukács proponha uma nova posição do crítico literário. Uma que se sirva, observando o trabalho criador, dos elementos casuais, que aparecem como mero expediente da verossimilhança no trabalho artístico, para entender as encruzilhadas que o artista constrói para desvendar ações que não estão disponíveis nem para si, apesar de serem uma realidade tendencial.

Evidentemente, sem abstração não há arte – de outra forma, como poderia surgir o típico? Mas o processo de abstração tem, como qualquer movimento, um *direcionamento*, e é *dele* que pretendemos falar aqui. Todo realista significativo elabora – também com os meios da abstração – o material das suas vivências, para alcançar as legalidades da realidade objetiva, as conexões mais profundas, ocultas mediatizadas, não imediatamente perceptíveis, da realidade social. Como essas conexões não se encontram imediatamente à superfície, como essas legalidades se concretizam de forma intrincada, apenas tendencialmente, daí resulta, para o realista significativo, um trabalho gigantesco, um duplo trabalho, tanto artístico como filosófico, a saber: em primeiro lugar, descobrir intelectualmente e revelar artisticamente essas conexões; em segundo lugar, porém, e inseparável da relação anterior, recobrir artisticamente as conexões a que chegou por meio da abstração – a superação da abstração (LUKÁCS, 2016b, pp. 259-260).

A aparente conformidade da posição do escritor com a lógica formal não se confirma no segundo momento desse seu duplo trabalho, no qual suas determinações abstratas precisam se curvar às relações imanentes entre o caráter de seus personagens e as situações desenvolvidas pela necessidade social do romance. Ao crítico também cabe uma percepção de partido que o leva a apreender na imanência da obra os sinais de seu tempo nos desvios que se tornam formalmente necessários para um vislumbre sensível da relação entre necessidade e liberdade, ou para seu apagamento antipopular.

A “estética comunista” de Lukács: crítica literária nos anos 1930

A época em que Lukács se põe a desenvolver sua “estética comunista” é aquela de seu exílio em Moscou. Ele chega na União Soviética em 1929, onde irá viver – com uma interrupção entre 1931 e 1933, quando residiu em Berlim – até 1945. “Esses quinze anos”, comenta Sziklai (1991, p. 132), “são o período de construção do socialismo em um só país, simultaneamente também a época do fascismo”. Durante esse tempo, Lukács exerceu de modo intenso a atividade de crítico literário, publicando muitos textos em diversos periódicos comunistas (e sobretudo na *Literaturnyi kritik* e na *Literaturnaja gazeta*). Muitos atribuem esse “recuo para a estética” ao fracasso de suas *Teses de Blum*, mas essa interpretação – que encontra, aliás, respaldo em afirmações do próprio Lukács – tem qualquer coisa de lendária (cf. SZIKLAI, 1991, pp. 136-7).

Mesmo sendo um emigrado, e ainda por cima, um emigrado com fortes ligações com a tradição alemã, o que fazia com que fosse visto com certa desconfiança até mesmo nos círculos comunistas, Lukács marca posição em relação aos debates que

movimentavam a vida cultural e busca se situar na opinião pública literária soviética, embora evitasse intervir de maneira muito direta (cf. SIEGEL, 1981, p. 172). Isso talvez seja um dos aspectos que particulariza nessa fase seu interesse por problemas de método e de teoria da literatura, os quais, contudo, como observa J. Keleman (2011, p. 111), já o interessavam desde sempre. Através de suas publicações, ele procura contribuir, como dirá no posfácio a um dos volumes de *Problemas do realismo*, para a discussão em torno de “problemas práticos e atuais de cultura” (LUKÁCS, 1971, p. 677). G. Oldrini nota que no conjunto da produção dessa fase há ensaios que têm natureza polêmica, outros que surgem sob demanda, enquanto outros se destinam a contribuir em ocasiões como conferências e debates públicos (cf. OLDRINI, 2017, p. 178). Uma série de gêneros textuais, portanto, que evidencia o aspecto circunstancial dessas publicações. Pois a intervenção em debates integra a dimensão tática da “estética comunista” de Lukács.

Como reconhece Sziklai (1991, p. 135), “a observância da tática abre tanto possibilidades positivas quanto negativas para a estética orientada para o movimento”. No entanto, isso não significa que, por se ligarem a circunstâncias mais ou menos contingentes, as intervenções de Lukács estejam presas a elas. Ainda que ela incorpore em sua armação um esforço tático, em consonância com as tendências e as necessidades políticas do movimento revolucionário – o que constitui seu “caráter partidário” (SZIKLAI, 1991, p. 1334) –, a “estética comunista” de Lukács não se compõe de elementos desconexos, como se fosse determinada apenas pela luta política cotidiana. E isso não acontece porque, mesmo naqueles textos em que está se situando no interior de um debate específico, há uma concepção que embasa o modo como ele lida com os problemas do dia. Os textos sobre questões literárias diferentes, afirma Sziklai, “são nós de um mesmo caminho”. Lukács visa, afinal, “a conscientização histórico-filosófica dos conflitos decorrentes dos problemas da época [do fascismo e do socialismo conduzido à vitória em um só país] [...], incluindo o destino e as perspectivas da arte e da cultura” (SZIKLAI, 1978, p. 128).

Reconhecer as perspectivas que se abrem para a arte e para a cultura, em uma determinada época, pressupõe que se realize, ao mesmo tempo, uma análise das contradições que estruturam a vida social naquele momento. Nesse sentido, a teoria literária marxista cumpre um papel fundamental. A essa altura, Lukács percebe que a estética faz parte de maneira orgânica do sistema marxiano, diferente do que vinha sendo defendido por figuras de grande importância no debate estético soviético, como

Plekhanov ou Mehring. É essa concepção uma das razões que pode sustentar a afirmação de que “sua crítica específica está relacionada a toda uma teoria estética e não pode ser derivada das circunstâncias políticas do momento” (KELEMAN, 2011, p. 124), embora se relacione estreitamente a elas. Esse modo particular com que tática e teoria se ligam na “estética comunista” de Lukács, a tensão entre partidarismo, de um lado, e universalidade, de outro, cristalizam-se em seu método crítico e interpretativo. O debate sobre o romance, que apresentaremos mais detalhadamente a seguir, é um bom exemplo disso.

O início dos anos 1930 é marcado por uma guinada na teoria e política literárias na União Soviética (cf. SIEGEL, 1981, p. 137). Trata-se do momento em que ocorre uma transição da sociologia da literatura – que até então havia sido bastante influente e passa a ser amplamente criticada – para uma teoria literária marxista-leninista. E Lukács participa na construção desse novo aporte teórico, junto de M. Lifschitz e outras figuras que integram o círculo entorno da revista *Literaturnyi kritik*. Essa revista, na qual Lukács publicava regularmente suas contribuições, ficou conhecida, entre outras coisas, pelo papel que teve na controvérsia com a sociologia vulgar. Para K. Clark e E. Dobrenko, o fato de que os integrantes dessa revista produziram um extenso material – desde antologias a monografias – sobre as declarações de Marx, Engels e Lênin sobre literatura teria revestido de autoridade as investidas contra o sociologismo vulgar. Mas, como gostaríamos de mostrar, o empenho na reconstrução dos fundamentos de uma estética marxista e os debates contra a sociologia vulgar são, na verdade, “dois lados de um mesmo processo” (SZIKLAI, 1978, p. 95).

Dobrenko, em seu estudo sobre as polêmicas estéticas que ajudaram a formar a cultura soviética, afirma que os anos 1930 foram a “era da luta contra a sociologização vulgar” (DOBRENKO, 2005, p. 59). Era considerado como sociologia vulgar, como ele e Clark explicam (CLARK, DOBRENKO, 2007, p. 210), aquele tipo de análise da literatura baseada apenas em critérios socioeconômicos. Até o final da década de 1920, as abordagens de orientação sociológica haviam sido uma das principais linhas de análise de obras de arte no cenário da crítica soviética. A outra, que partia de premissas opostas, era o método formal que se concentrava “na investigação da organização interna da obra de arte e seus vários componentes” (FRIDLENDER, 1990, p. 516).

Na medida em que uma e outra corrente pareciam perseguir programas de

pesquisa contrários, fala-se em linhas gerais de uma oposição entre sociologismo e formalismo na crítica literária soviética dessa época². A despeito das divergências entre elas, não seria ilegítimo, de acordo com Siegel, agrupar as tendências que seguiam uma orientação sociológica sob uma noção comum, a de sociologismo, pois elas compartilhavam uma “compreensão primariamente funcional dos fenômenos literários, bem como de todos os fenômenos artísticos” (SIEGEL, 1981, p. 44). Isso se manifestaria, por exemplo, na noção de que as obras literárias seriam “expressão da ‘psicoideologia’ de uma classe social ou grupo”, o que coloca o crítico diante de uma tarefa específica. Não se trata de “analisar a natureza social da arte”, antes, seu papel seria o de realizar uma “crítica de seu caráter ideológico (em sentido estritamente pragmático, de sua consciência ‘invertida’, ‘falsa’)” (SIEGEL, 1981, p. 44).

V. Pereversev, por exemplo, é um dos representantes mais influentes dessa vertente, embora ele mesmo compreendesse seus trabalhos na direção do materialismo histórico (cf. SIEGEL, 1981, p. 59). Ele procura estabelecer seu modo de explicação da literatura com base no método de Plekhânov, opondo às concepções histórico-culturais, que concebiam os fenômenos de maneira mais ampla a partir de uma combinação de fatores, uma forma de monismo teórico³, que é como ele interpretava o materialismo histórico. De acordo com Siegel (1981, pp. 61-2), em alguns pontos, como na explicação da passagem do jogo para a arte, Pereversev vai mais longe do que Plekhânov⁴. Enquanto para o último a dimensão do jogo, enquanto “origem genética da arte”, só tinha validade para as formações sociais em que não

² De acordo com Siegel, essa “polarização” entre sociologismo e formalismo se manifesta apenas de um ponto de vista que generaliza as “principais tendências científicas da época” e, ao mesmo tempo, não leva em conta as diferenças ao longo dos anos 1920, já que a oposição tende a se enfraquecer. A teoria literária sociológica era um agrupamento de tendências, que não chegaram a constituir “uma direção homogênea, unitária, do ponto de vista metodológico” (SIEGEL, 1981, p. 44). Essa divergência, contudo, é importante para se compreender as controvérsias acirradas entre essas tendências, que, a despeito disso, ao menos no que diz respeito aos seus representantes que formaram escola, como Fritsche, Sakulin ou Pereversev, reivindicavam-se todas como materialistas e constituíam o campo da reflexão marxista sobre estética.

³ “O conceito ‘monismo’”, explica Siegel (1981, p. 22), “remete ao contexto da história teórica em que Plekhânov desenvolve sua concepção de história e arte. Em seus trabalhos filosóficos [...] a crítica se dirige sobretudo contra três orientações filosóficas: contra a filosofia iluminista materialista francesa do século XVIII, contra o positivismo filosófico-sociológico de Taine e contra a concepção subjetivista-voluntarista dos ‘populistas’ russos”.

⁴ Embora a relação de Plekhânov e a teoria literária de orientação sociologizante tenha sido enfatizada durante a mudança de curso no pensamento estético soviético, essa relação deveria ser matizada. Städtke (1977, p. 11) alerta, em sua apresentação desse teórico, para a necessidade de não se reduzir a recepção de Plekhânov às suas limitações sociologizantes. Tanto Siegel (1981, p. 25) quanto Lifschitz (1988, p. 501), comentando em momentos históricos diferentes as relações entre Plekhânov e o sociologismo, também apontam nessa direção.

havia antagonismo de classe, Pereversev entende que o “jogo dos seres humanos deve ser visto como a reprodução de seu próprio comportamento social, sua ‘psicologia’ ou [...] seu ‘caráter social’” (SIEGEL, 1981, p. 61). A partir desse conceito do “caráter social”, Pereversev generaliza “a concepção da arte como ‘jogo’ em um princípio universal e confere a esse pensamento uma coloração biológica” (SIEGEL, 1981, p. 62).

Nesse tipo de consideração, já se manifestam traços do “rigoroso determinismo” que caracteriza sua teoria:

[...] para Pereversev, o artista só pode reproduzir em uma forma esteticamente “válida” o caráter social da classe ou grupo social e da época a que pertence. Dentro dos limites estabelecidos por seu “ser” social, o artista só pode variar as imagens artísticas que se movem dentro dessa estrutura. Tentativas de transcender os limites do estilo de sua classe e época determinados sociopsicologicamente tem por consequência a suspensão do teor de verdade estético da obra de arte (SIEGEL, 1981, p. 64).

Para Siegel (1981, p. 66), essa concepção de Pereversev da relação entre ser e consciência quase não se distingue daquela dos demais sociólogos da literatura. Trata-se de uma concepção mecanicista, que estabelece uma identidade, na qual não há qualquer possibilidade de contradição, entre o ser social do artista e as possibilidades de que ele dispõe, caso almeje realizar obras com qualidade estética:

O ponto de partida para a aplicação de Pereversev do método marxista [...] era o axioma: a existência determina a consciência. [...] existência significava o processo socioeconômico que condiciona todos os aspectos da vida humana, incluindo a atividade literária. A tarefa do estudioso marxista era verificar o processo socioeconômico lendo a base econômica diretamente de uma superestrutura [...]. A obra literária era concebida por Pereversev como uma “imagem” que incorporava a psicologia e o “comportamento de um homem, conforme determinado por sua posição no processo de produção” [...] (ERMOLAEV, 1963, p. 93).

Nesse sentido é possível falar de “estilo de classe”, o qual não implica, contudo, assumir conscientemente uma posição de classe. Pereversev é veementemente contra uma “funcionalização consciente e político-ideológica da arte e da literatura” (SIEGEL, 1981, p. 65). O “estilo de classe” comporta antes uma dimensão inconsciente, que reproduz “o caráter social de sua própria classe social” (SIEGEL, 1981, p. 65).

Em seus textos, Lukács não se refere nominalmente a Pereversev. Mas nesse período ele realiza uma crítica bastante contundente das tradições legadas pela Segunda Internacional. Sua posição é que elas seriam responsáveis pela situação

lamentável da literatura marxista no campo da estética. É verdade que no ensaio que escreve sobre Franz Mehring em 1935, Lukács o distancia da visão do sociologismo vulgar sobre a arte que vigorava nesse período, pois ele estaria acima disso. Mas, ele conclui, sua concepção da relação entre a base econômica e as formas ideológicas também é rasa, o que o leva a um tipo de ecleticismo, no qual se misturam elementos de sociologia e psicologia:

A inadmissível simplificação na análise da relação entre a base e a superestrutura, a falta de compreensão da desigualdade do desenvolvimento, a negligência da teoria do reflexo da realidade na estética, tiveram por consequência que, em Mehring, seu esforço bem-intencionado e justificado para ir além do sociologismo vulgar se convertessem em formulações idealistas (LUKÁCS, 1969, p. 398).

Nesse quesito de um uso da psicologia para fazer as vezes de mediação entre a análise sociológica e as artes, Lukács nota que Mehring se aproxima, partindo de pressupostos bastante diferentes, de Plekhânov (cf. LUKÁCS, 1969, p. 351). Mehring ocupava, a seu lado, o lugar dos “primeiros grandes críticos de arte de orientação marxista” (KONDER, 1967, p. 39). Mas, embora Plekhânov fosse uma referência importante do sociologismo vulgar – afinal, como lembra Leandro Konder (1967, p. 39-40), ele foi considerado “em certa fase o verdadeiro criador da teoria estética do marxismo” e, assim, era tido como a grande autoridade nessas questões –, em seus artigos da época Lukács em geral comenta sua obra apenas de passagem. Provavelmente, a razão é que ele considerava as limitações de Mehring ainda mais problemáticas do que as de Plekhânov⁵, no que diz respeito às distorções que ele trazia para a teoria marxista e que contribuíam para sua vulgarização.

Mehring possui vínculos evidentes com o sociologismo literário soviético. Sobre tudo a sua delimitação da tarefa de um crítico marxista, que consistiria na “análise do posicionamento do artista quanto às lutas de classe de sua época, objetivado no conteúdo da obra” (SIEGEL, 1981, p. 143), faz com que seus trabalhos sejam paradigmáticos para essa corrente teórica⁶. Em razão da maneira como concebe a relação entre economia e ideologia, na primeira fase de sua recepção pelo

⁵ Bastante sintomática nesse sentido é uma passagem do ensaio sobre Mehring, em que Lukács cita um comentário de Thalheimer a seu respeito. Este afirma que a concepção problemática de Plekhânov do materialismo dialético, criticada por Lênin, torna-se para Mehring como que de praxe (cf. LUKÁCS, 1969, p. 428).

⁶ Pereversev, no entanto, tem uma outra concepção da tarefa do crítico literário, pela qual ele foi igualmente criticado: Cf. SIEGEL, 1981, p. 67.

pensamento estético soviético, a “abordagem genético-funcional” de Mehring esteve no centro do interesse, sendo apropriada e desenvolvida em solo soviético. Já a segunda, a partir dos anos 1930, ocorre no contexto da “consideração histórica e a avaliação dos resultados teóricos e dos limites da Segunda Internacional, bem como [d]a referência atual à prática política da social-democracia alemã” (SIEGEL, 1981, p. 142).

De acordo com Sziklai, o “objetivo de destituir os teóricos da Segunda Internacional e seus discípulos das fileiras dos fundadores da estética marxista” seria o que moveu os “esforços táticos de Lukács” naquele momento. O que resulta desse esforço é o estabelecimento de uma linhagem, da “continuidade correta entre a época de Marx e a de Lênin” (SZIKLAI, 1990, p. 130). De fato, como mencionamos, o filósofo húngaro vê de modo bastante crítico a “situação ideológica da Segunda Internacional”:

as correntes dominantes da Segunda Internacional conheciam apenas estes dois extremos, banalizados e contaminados pela burguesia: revisão idealista, “refinamento” do marxismo, ou derivação grosseiramente mecanicista, vulgar, não dialética e direta dos fenômenos ideológicos, da literatura, a partir dos fatos econômicos simplificados de modo banal (LUKÁCS, 2016a, p. 87).

Essa “simplificação na análise da relação entre a base e a superestrutura” é o que levava os representantes da teoria literária de orientação sociológica, como Pereversev, a sustentarem uma compreensão mecanicista da relação entre visão de mundo e representação artística. Na medida em que estabeleciam uma correspondência direta entre ser e consciência, o que implicava uma determinação social, sem qualquer brecha, da consciência de classe – que seria, portanto, homogênea –, não havia nessas teorias propriamente espaço para escritores que se posicionassem fora do esquadro da literatura proletária. Esse era o caso, por exemplo, dos “companheiros de viagem” (em russo, *poputčik*), aqueles escritores não proletários que em geral estavam ao lado da Revolução de outubro, mas não se engajavam politicamente e defendiam uma autonomia da arte em relação à política. No entanto, a partir de 1928, constata Siegel, começam a ganhar mais expressão as tendências que, ao invés do conceito de literatura proletária, sustentam um programa mais sintético em torno da ideia da literatura socialista. Por isso, de acordo com esse autor, não foram apenas as suas insuficiências e contradições que levaram a teoria de um Pereversev, que até então possuía uma “autoridade quase indiscutível” (SIEGEL, 1981, p. 60), a ser alvo de intensa crítica por parte dos órgãos oficiais. Foram, antes,

as implicações que ela tinha para a política literária⁷, que àquela altura começava a ser redesenhada (cf. SIEGEL, 1981, p. 66).

A partir “das posições da teoria literária soviética desde o início dos anos 1930, as abordagens sociologicamente orientadas de interpretação da literatura e da arte foram constantemente desacreditadas” (SIEGEL, 1981, p. 84). Essa mudança responde a fatores políticos, ligados às etapas de consolidação de uma nova política cultural sob Stálin, mas não se trata só disso. Como observa Siegel (1981, p. 137), “a reorientação da teoria literária soviética, que começou em 1931, deve ser entendida como o resultado de um processo complexo no qual o momento político é apenas um componente”. Assim, além desse componente, que no período stalinista de fato parece sobredeterminar os outros campos da vida social (cf. SIEGEL, 1981, p. 147), é preciso considerar também fatores de ordem econômica e ideológica. Dando continuidade à sua ressalva, Siegel é bastante preciso em sua colocação:

Não se deve, contudo, ignorar que em particular a discussão teórica no campo dos estudos literários seguiu sua lógica própria, específica e, portanto, não pode ser denunciada como uma ‘exegese formalizada de textos clássicos canonizados’ (H. M. Enzensberger), desvinculada de seu contexto imanente de referência [...] (SIEGEL, 1981, p. 148).

Há, na conclusão de Siegel, um “entrelaçamento mútuo de problemas científicos individuais e a crítica, refletida metodologicamente, do sociologismo” (SIEGEL, 1981, p. 148). Nesse sentido, esse autor nota – a contrapelo do que fazem muitos dos comentadores da teoria literária soviética nesse período – que um dos fatores que tornou possível a ruptura no pensamento estético soviético nos anos 1930 foi o fato de que a base textual a partir da qual se podia reconhecer os posicionamentos estéticos de Marx e Engels ampliou-se enormemente nesse período. Desde o final da década anterior, vinham sido conduzidos trabalhos filológicos e editoriais que trouxeram à tona muito material inédito. Pela primeira vez, com a publicação de cartas de Engels (com P. Ernst, M. Kautsky e M. Harkness), dos *Manuscritos econômicos-filosóficos*, além do restante da correspondência de Engels, Marx e Lassalle sobre o

⁷ Siegel cita um trecho da resolução da presidência da Academia comunista ao final do debate em torno da teoria de Pereversev, ocorrido em janeiro de 1930: “essa teoria é particularmente prejudicial e perigosa porque [...] se dirige objetivamente contra a política literária relativa à literatura de escritores camponeses e *poputčiki* e porque basicamente exclui qualquer possibilidade dos escritores camponeses e *poputčiki* de passar para a posição da consciência proletária” (*apud* SIEGEL, 1981, p. 67). O resultado da controvérsia, travada em duas ocasiões com uma “contundência sem precedentes na discussão sobre teoria literária até então”, foi que a “concepção de Pereversev foi qualificada como ‘um sistema estranho como um todo ao marxismo-leninismo’” (SIEGEL, 1981, p. 61).

drama *Franz von Sickingen*, os escritos sobre arte dos revolucionários alemães são tornados integralmente acessíveis. Isso permite que suas concepções sobre as artes sejam incorporadas às discussões contemporâneas não só como afirmações pontuais e arbitrárias, ou a partir de considerações metodológicas mais gerais (como sobre a relação entre base e superestrutura), mas como um “componente integrante do método dos fundadores do socialismo científico” (SIEGEL, 1981, p. 144). Desse modo, sua importância é enfatizada a partir de uma perspectiva sistêmica.

Os textos de Lênin sobre Tolstói, que integram o quadro das discussões a propósito do jubileu do escritor russo em 1908 (cf. SIEGEL, 1981, p. 153), são importantes para a fundamentação do ponto de vista de que não há uma relação direta entre visão de mundo e método. Tendo em vista que Plekhânov à época também havia escrito sobre Tolstói, concentrando-se na contradição, e não na unidade, entre suas concepções morais e artísticas, é possível até mesmo reconhecer uma analogia entre essas posições da crítica literária marxista pré-revolucionária e os termos do debate que se desenrola depois, durante os anos 1930, entre a crítica literária marxista-leninista e aquela de orientação sociológica. Mas, mais do que esses trabalhos de Lênin, é decisivo para a mudança no compasso teórico do pensamento estético soviético o fato de que os trabalhos de Deborin sobre a dialética materialista foram colocados em revista, ao mesmo tempo em que sua visão de Lênin como apenas um grande “político, líder” (DEBORIN *apud* SIEGEL, 1981, p. 136) cede lugar a uma abordagem mais compreensiva, que destaca também o papel de seus escritos filosóficos⁸. A partir de então, esses conhecem uma intensa recepção e Lênin se torna a tal ponto uma referência nas discussões teóricas sobre literatura que Siegel denomina a transição para a década de 1930 como “etapa leniana” (SIEGEL, 1981, p. 136).

Assim, é possível compreender de que modo o combate das visões da sociologia vulgar sobre a literatura e o estabelecimento de uma estética marxista orgânica a partir das visões dos clássicos sobre as artes constituem “dois lados de um mesmo processo”:

Para que o legado estético de Marx, Engels e Lênin fosse reconhecido, era necessário, por um lado, combater o ponto de vista dos sociólogos vulgares que representavam os teóricos da Segunda Internacional e,

⁸ Lukács comenta o debate filosófico um pouco mais detidamente em 2021, p. 81.

por outro lado, fazer valer os princípios da estética de Marx e Lênin e elaborar criativamente a teoria do realismo com base em análises concretas, para poder avaliar a literatura e cultura clássicas de uma maneira condizente com elas (SZIKLAI, 1978, p. 95).

Décadas depois, ao comentar o que o levou a alimentar “grandes esperanças” no início dos anos 1930, Lukács menciona, justamente, a possibilidade de que com a “libertação da ortodoxia de Plekhânov” fossem esclarecidas “as relações Hegel-Marx, Feuerbach-Marx, Marx-Lenin” (LUKÁCS, 1970, p. 161). Parece-nos que é esse tipo de motivação que atravessa, como um fio condutor, as suas publicações ao longo dos anos 1930 e 1940 sobre literatura.

As posições críticas de Lukács enquanto teórico da literatura: o debate sobre o romance

De acordo com Illés, o debate sobre o romance teria sido “em essência, um dos primeiros confrontos entre o círculo em torno da *Literaturnyi kritik* e os sociólogos vulgares que se reuniam em torno de Pereverzev” (ILLÉS, 1993, p. 255)⁹. Por ocasião desse debate, historiadores, estetas, críticos literários e filósofos se reuniram para discutir problemas atuais da teoria do romance. Isso poderia parecer algo quase natural, tendo em vista que o romance foi o gênero dominante no realismo socialista¹⁰. O problema do romance, em virtude de sua atualidade, “estava por assim dizer no ar”, como nota Sziklai (1978, p. 130), que recorda ainda outras duas discussões que tangenciaram esse tema¹¹. A julgar, contudo, pelo que afirma P. Keßler (1988, p. 287),

⁹ Vittorio Strada também destaca esse aspecto da confrontação entre esses mesmos atores, cf STRADA, 1987, p. 167.

¹⁰ Isso é notável, e pelo seguinte motivo: à literatura era atribuído um papel de proa na educação das massas, mas, a certa altura, foi o drama, e não o romance, que foi considerado como o gênero literário mais adequado para realizar essa função. De acordo com Gronskey, virtualmente o diretor da União dos escritores, já que era o secretário da facção comunista, Stálin teria até mesmo declarado o drama como o “gênero mais importante” (ERMOLAEV, 1963, p. 229). Assim, em uma plenária convocada pelo Comitê organizacional da União dos escritores soviéticos em 1933, os escritores de prosa são instados a também escreverem peças (cf. ERMOLAEV, 1963, p. 142). Mas que o romance fosse o gênero privilegiado no período pós-revolucionário não é nada fortuito, como sintetiza Sziklai (1978, p. 131): “enquanto a década de 1920 foi a época da ‘lírica revolucionária’, no sentido de que então a relação do sujeito com a revolução estava no centro de todos os ramos e gêneros artísticos [...], o gênero predominante dos anos 1930 foi a literatura e, dentro dela, o romance. O avanço das ‘grandes’ formas pode ser igualmente encontrado na arquitetura soviética, que experimentou seu auge nessa época, bem como nos romances, que resumiam o material de vivências e da NPE, representavam o romantismo e o páthos da construção socialista e nos quais o ponto de vista esteticamente objetivo é de modo legítimo o fator determinante”.

¹¹ Sziklai (1978, p. 130) menciona a discussão sobre o romance histórico, a que Lukács também faz alusão a certa altura de sua obra homônima. Essa discussão aconteceu na redação da revista *Oktjabr*, levando o título “O realismo socialista e o romance histórico”. Foi I. Friedland, um historiador (e não um historiador da literatura, como ressalta Sziklai), quem realizou a fala de abertura, defendendo, entre outras coisas, que o cerne do romance histórico seria uma representação “epocal” de uma era,

havia um descompasso entre a importância prática que o romance tinha na vida cultural soviética e as tentativas de compreendê-lo teoricamente do ponto de vista dos estudos literários. É o que também havia ressaltado F. Schiller, em sua fala que provavelmente abriu o debate sobre o romance¹² (cf. WEGNER *et al.*, 1988, p. 373). Quando não era negligenciada, a discussão sobre os gêneros acabava por descambar em “discussões sobre questões metodológicas de uma ciência histórico-materialista, isto é, marxista-leninista, da literatura e da arte” (KEBLER, 1988, p. 287), o que, tendo em vista a reorientação por que passa o campo dos estudos literários a partir dos anos 1930, não deve ter sido nada fortuito. Assim, o fato de que a teoria e a história dos gêneros tinham merecido pouca atenção nas décadas anteriores teria sido uma das razões que motivou as três rodadas de discussão¹³ sobre o romance, na passagem de 1934 para 1935.

As sessões teriam sido presididas por M. Lifschitz. Em sua fala, ele dá a entender que os participantes haviam sido convidados para discutir o verbete sobre o romance que Lukács havia escrito¹⁴ para a *Literaturnaya enciklopedija* [Enciclopédia literária], sob a direção de Lunacharsky¹⁵. Lukács foi, portanto, uma figura central nesse debate. Sua fala¹⁶ retomou de maneira resumida os principais pontos do verbete e encontrou bastante resistência da parte de Pereversev e alguns outros participantes. Como anuncia já de saída, ele considera o romance como o gênero literário típico da vida sob o capitalismo. Para a época burguesa, seria típica uma arte que parte da “vida do homem privado, da prosa do cotidiano burguês” (WEGNER *et al.*, 1988, p. 469). Desse modo, dirá o filósofo húngaro, o romance ocupa um lugar privilegiado em meio aos outros gêneros artísticos nessa etapa do desenvolvimento e estudá-lo também é

baseando-se nos “dados da atividade de uma personalidade histórica”. À leitora e ao leitor de *O romance histórico* não escapa que Lukács argumenta longamente contra esse tipo de concepção. A outra discussão sobre o romance foi realizada em torno de uma obra pensada como um livro didático, escrito por F. Schiller (cf. SZIKLAI, 1978, p. 130).

¹² Os protocolos autorizados da discussão foram publicados na *Literaturnyi Kritik*, 1935, n. 2 e 3. Eles se encontram publicados também em WEGNER *et al.*, 1988, p. 373-489, em alemão, e em CHASIN, J., 1999, em português.

¹³ De acordo com Sziklai, Lukács realiza a palestra no dia 20 de dezembro de 1934, quando tem lugar a primeira rodada de discussão. Ela continua, então, em 28 de dezembro e é concluída no começo do ano seguinte, em 3 de janeiro.

¹⁴ LUKÁCS, 1981a. Tihanov (2000, p. 126) comenta as diferenças entre os textos em alemão e em russo. Sziklai (1978, p. 129) observa ainda que a entrada que foi publicada na *Enziklopedija* foi complementada com um “tipo de posfácio” escrito por uma outra pessoa.

¹⁵ Lunacharsky também teria convidado a G. Pospelov, um aluno de Pereversev, para escrever uma entrada sobre o romance para a enciclopédia.

¹⁶ A fala de Lukács, na versão preparada para publicação, encontra-se em LUKÁCS, 1981b.

central para um pensamento estético à altura de seu tempo. Assim, a importância do gênero romanesco nas reflexões de Lukács sobre as relações entre literatura e sociedade não deriva da sua predominância no realismo socialista, mas do entendimento de que o romance é a forma literária burguesa por excelência e se torna, como aponta G. Tihanov (2000, p. 7), o “pináculo [...] dos] esforços [de Lukács] para problematizar as conexões entre cultura e sociedade”.

Sendo o romance, por um lado, uma “forma de expressão da sociedade burguesa”, é nele, por outro, que “as contradições específicas da sociedade burguesa” encontram sua figuração mais adequada. Para determiná-lo, tanto do ponto de vista de sua forma como de seu conteúdo, Lukács parte – como nota Y. Usievich, que era editora na *Literaturnyi Kritik* – de “traços determinantes da ideologia [...], que se desenvolvera sobre a base das relações produtivas da sociedade antiga e da sociedade burguesa” (cf. WEGNER *et al.*, 1988, p. 403). Isso porque ele não só localiza o romance no desenvolvimento do capitalismo, mas, com base em um fundamento duplo, o compara com a epopeia, a forma típica de uma outra formação social. A comparação do romance com a epopeia se assenta tanto na consideração de que se trata dos gêneros representativos da literatura de seu tempo (WEGNER *et al.*, 1988, p. 412), como no fato de que ambos pertencem a uma mesma linhagem, a da grande épica, na qual ocupam posições polares, cada um em uma extremidade – em uma, o romance como a “forma típica da última sociedade de classes” e, na outra, a epopeia homérica, “a primeira grande forma da figuração épica de toda a sociedade” (WEGNER *et al.*, 1988, p. 360).

Essa sua avaliação da importância do romance enquanto forma literária típica da sociedade burguesa rendeu a Lukács muitas críticas, as quais podem ser agrupadas sob as rubricas de ahistoricismo e abstração – que dão conta, aliás, da maior parte das críticas que foram dirigidas a ele naquela ocasião. Faltaria à sua exposição concretude histórica, porque a especificidade do romance só poderia ser apreendida a partir de seus diversos subgêneros, como o romance de aventura ou o romance psicológico (Timofeiev); porque o romance surgiria ao longo de “períodos de longa duração” sob a influência de diferentes classes, e não só a burguesa (Focht); porque ele não analisa concretamente as contradições de classe em cada período (Bespalov); ou ainda porque Lukács estaria preso na relação entre indivíduo e sociedade, superestimando a degradação da personalidade sob o capitalismo e assim deixaria de ver que já existiam romances de alto valor estético paralelamente à epopeia na

Antiguidade (Pereversev). Nem mesmo seria possível afirmar que o romance seria o principal gênero literário na sociedade burguesa: “quanto ao papel de liderança [*Führungsrolle*], como já disse, pode-se levantar dúvidas, pois ele só se aplica a períodos determinados de tempo” (WEGNER *et al.*, 1988, p. 415), pontua Pereversev em suas intervenções.

Mas parece que Usievich tem razão ao afirmar que essas posições diferentes remontariam, por sua vez, a diferentes concepções do que é a concretude histórica, a diferentes métodos de pesquisa (cf. WEGNER *et al.*, 1988, pp. 403-4). No que concerne a Pereversev, ele reivindica seu lugar como historiador, e não como teórico da literatura (cf. WEGNER *et al.*, 1988, pp. 417-8). E nessa divisão do trabalho, que não seria possível contornar, caberia ao teórico contemplar todos os fatos que o historiador levantou com base na exaustividade. Assim, caracterizar o romance como a forma que surge a partir de uma contradição entre indivíduo e sociedade não faz sentido, afirmava Pereversev, porque essa seria apenas uma contradição entre outras do capitalismo.

Algumas lacunas que Pereversev, bem como outros participantes apontam no argumento de Lukács – como, por exemplo, a ausência do romance antigo ou do medieval –, e que deveriam ser complementadas, não são propriamente falhas que o desmereçam. Lukács nem mesmo se propõe a ser exaustivo, e isso não por causa das limitações impostas pela circunstância – trata-se, afinal, de uma palestra –, mas, nem no espaço relativamente maior do verbete, Lukács pretende dar conta do desenvolvimento do romance a partir do critério de exaustividade. As razões para tanto dizem respeito a uma questão de posicionamento metodológico, que determina, também, a maneira como ele concebe e concretiza a relação entre literatura e história.

A história não se apresenta para Lukács como um contínuo de acontecimentos, cujo sentido só poderia ser apreendido quando todos eles estivessem catalogados, pois, do contrário, essa teoria estaria comprometida por seu pendor à abstração. Claro, ele dirá em suas teses que serão posteriormente apenas aos registros do debate, a “história deve ser pesquisada *in extenso*”, mas a questão aqui é outra: “em que devemos nos orientar no tratamento teórico da história?” (WEGNER *et al.*, 1988, p. 488). Lukács remete então à linha histórico-sistemática marxista, que fundamenta o seu modo de entender a questão dos gêneros literários: trata-se de desentranhar aqueles “*momentos socialmente substantivos* [*gesellschaftlich-inhaltlichen Momente*]

que determinam o surgimento e o desenvolvimento das formas singulares específicas do gênero” (WEGNER *et al.*, 1988, p. 488)¹⁷.

Nesses momentos, nas formas clássicas ou típicas, os processos que são pertinentes para a compreensão de um determinado fenômeno aparecem de uma forma mais nítida. É o que Lukács já havia apontado em suas considerações finais: “suas [de Marx] pesquisas histórico-sistemáticas se orientam sempre pelas formas de manifestação típicas desse ou daquele ordenamento social. Ele analisa as formas típicas e clássicas do capitalismo na Inglaterra” (WEGNER *et al.*, 1988, p. 484). Mas isso não é um apelo para que as formas atípicas permaneçam esquecidas em um canto, desdenhadas: antes, estabelecer a legalidade de um desenvolvimento em seus aspectos mais gerais permite que se mostre quais relações de mútua determinação e diferenciação se estabelecem entre suas partes constitutivas. Nesse sentido, Lukács observa, ao final, que elaborações posteriores da teoria do romance deveriam dar conta, também, “das diversas formas de transição e intermediárias” (WEGNER *et al.*, 1988, p. 489).

Na medida em que entende como concretos “*apenas* os fatos empíricos” (WEGNER, 1988, p. 488), observa Lukács, Pereversev repete o “método histórico” de um Ranke e realiza uma “suprahistoricização”, um “nivelamento histórico”, ou ainda, na formulação de Hegel que Grib recupera e cita de passagem, ao concordar com Lukács quanto a sua escolha de fundar suas reflexões sobre a historicidade da forma épica, ele torna todos os gatos pardos (cf. WEGNER *et al.*, 1988, p. 427). Embora os “desejos de complementação [...] sejam metodologicamente interessantes”, Lukács conjectura que Pereversev queria, na verdade, uma outra coisa: “um artigo de enciclopédia burguesa, complementado pela adição de ‘epítetos’ sociológicos (pequeno-burguês etc.) para cada escritor” (WEGNER *et al.*, 1988, p. 487). Esse é um dos poucos momentos em suas intervenções em que é possível notar uma referência direta ao confronto com o sociologismo vulgar, que marcou o campo dos estudos literários nos anos 30. Outros participantes já haviam apontado para o vínculo entre as posições de Pereversev e as do Instituto de língua e literatura do RANION¹⁸, da qual

¹⁷Nesse sentido de uma “dialética viva da história” (LUKÁCS, 1964, p. 707), Besspalov cita o Marx da “Introdução” dos *Grundrisse*: “O dito desenvolvimento histórico se baseia acima de tudo no fato de que a última forma considera as precedentes como etapas até si mesma” (Marx *apud* WEGNER *et al.*, 1988, p. 459).

¹⁸ RANION é a sigla em russo para Associação russa de institutos de pesquisa científica de ciências sociais, que foi fundada em 1924. No quadro de suas atividades ligadas à política acadêmica, Fritsche

tanto ele como Fritsche haviam sido membros¹⁹. Se, contudo, Lukács não insiste em demarcar de forma direta o contraste entre sua posição e a do sociologismo vulgar, por ocasião desse debate ele emerge, como demonstra Sziklai, justamente no seu posicionamento sobre o método, que envolve, também, uma determinada concepção sobre a relação entre forma e conteúdo nas obras literárias:

Lukács avaliou o *método* de maneira diferente nos diferentes períodos de sua atuação; entretanto, ele nunca o viu como uma questão secundária, meramente técnica [...]. Na sua conferência sobre o romance emerge de modo mais concreto justamente a questão sobre o método da periodização. Lukács contrapõe ao modo de ver vulgar-histórico e ao empírico seu método *histórico-sistemático*, que parte das classes e do desenvolvimento de sua luta recíproca e da lei do desenvolvimento desigual. Lukács consegue *validar o método histórico* na periodização e, em um contexto mais geral, na análise do romance, *ao investigar a relação entre as formas épicas e as formações sócio-econômicas*. As formas típicas são rebentos dos tipos formais sociais e, assim, não podem ser separadas de seu conteúdo histórico concreto. As relações entre os “fatos” literário-históricos (romance antigo, epopeia artística etc.) e as categorias da teoria dos gêneros não são análogas àquelas entre líquido e recipiente (à la Pereverzev), pois a forma é sempre a forma de um conteúdo sócio-histórico e não a soma de procedimentos artísticos individuais e concretos [...] que, como o corpo ou o material, possibilitariam ao artista adaptá-los com maestria ao espírito da ideia que, em relação a isso, é externa. As transformações históricas da forma também não podem ser deduzidas da posição de classe dos artistas individuais. O método histórico se contrapõe ao modo de ver vulgar-sociológico precisamente porque este último institui forçosamente essa relação externa entre forma e conteúdo que acabamos de descrever (SZIKLAI, 1978, p. 130).

A consequência do nivelamento operado pelo “modo de ver vulgar-histórico” para a reflexão sobre os gêneros literários é que forma e conteúdo são concebidos de maneira independente, sem uma relação intrínseca um com o outro, tal como um “líquido” e um “recipiente”, de modo que *qualquer* matéria pode ser representada à maneira de Homero e isso sem qualquer prejuízo artístico. “A suprahistorização, o nivelamento histórico suspende a historicidade dos gêneros”, motivo pelo qual, Lukács retruca, para seus contendores “desde ‘sempre’ existiu uma epopeia, um romance etc.” (WEGNER *et al.*, 1988, p. 488). A perspectiva histórica de Lukács se revela, portanto, já no momento em que ele adota o contraste entre epopeia e romance como uma das

contribuiu para a fundação de diversas instituições, dentre elas, o RANION (cf. SIEGEL, 1981, p. 46).

¹⁹ Pereverzev, por seu turno, reitera que deixou o período do RANION para trás (cf. WEGNER *et al.*, 1988, p. 413. Isso não surpreende, tendo em vista que suas posições teóricas haviam sido consideradas, como foi dito, contrárias ao marxismo-leninismo.

chaves que permite compreender o desenvolvimento deste último:

as leis da forma do romance podem ser depreendidas da maneira mais segura e clara a partir dessa contraposição, pois, justamente nela, os problemas sociais últimos e decisivos, que determinaram a forma da epopeia e do romance, emergem muito mais claramente do que nas formas intermediárias e estruturas mistas, nos “romances” antigos ou nas “epopeias” modernas. (WEGNER *et al.*, 1988, p. 360).

Ao se ocupar desse arco histórico que vai da epopeia ao romance, em nenhum momento Lukács mobiliza, contudo, uma concepção de gênero literário tal como a que é defendida por Rozenfeld durante o debate: “o gênero é uma categoria ligada à classe” (WEGNER *et al.*, 1988, p. 441). No caso, o fator que é determinante para a análise de Lukács não é esse, não é a classe, cuja manifestação nos fenômenos literários não se dá diretamente. Ele se volta para o desenvolvimento histórico-social como um todo, atentando-se para a maneira específica como ele se reflete nas formas artísticas. Mesmo que não esteja explicitada, a concepção de gênero com que Lukács opera ao longo de sua argumentação é a mesma que será retomada em *O romance histórico*: “cada gênero é um reflexo [*Widerspiegelung*] peculiar da realidade” (LUKÁCS, 1964, p. 293). Seu surgimento não está ligado de maneira direta ao curso da luta de classes, mas remete de maneira mediada a um certo descompasso entre a vida social ou a realidade e a forma artística: “os gêneros só podem surgir quando fatos da vida que são típicos, legitimamente recorrentes e universais [...] [possuem uma] peculiaridade quanto ao conteúdo e à forma [que] não pode ser refletida adequadamente nas formas até então disponíveis” (LUKÁCS, 1964, p. 293).

Sendo assim, a história dos gêneros literários também não segue apenas uma dialética interna própria, como se o surgimento de novas formas respondesse tão somente a necessidades puramente artísticas ou, ainda, como se ele pudesse ocorrer de forma independente, emergindo como uma novidade absoluta. Sem negar sua autonomia relativa, enquanto um ramo particular da vida espiritual – o das artes –, Lukács coloca o surgimento e desenvolvimento da literatura sob o signo do processo social visto como um todo, e, nele, as relações materiais do processo de produção desempenham o papel de um nexo fundamental. Os gêneros literários possuem, assim, um caráter objetivo, ligado ao conjunto das relações sociais, que, por sua vez, transformam-se no curso do tempo por meio da ação humana.

A comparação entre o romance e a epopeia evidencia, ao mesmo tempo, um outro complexo de problemas, ligados ao caráter específico da esfera artística. Por

meio do contraste entre essas duas formas, Lukács também pode explicitar porque, de um ponto de vista estético, o trânsito pela esfera da vida cotidiana, privada, é problemático para as formas épicas, e, ao mesmo tempo, necessário para o romance. Nisso se evidencia a hostilidade do capitalismo às artes, sua aversão à poesia, a qual, por sua vez, seria um elemento constitutivo das epopeias homéricas.

A unidade da vida pública e privada no início da sociedade antiga é a base do páthos da poesia antiga: da conexão imediata de uma paixão individual configurada realisticamente com os problemas decisivos da comunidade. Na realidade da sociedade capitalista falta essa conexão (LUKÁCS, 1988b, p. 363).

Essa oposição entre prosa e poesia, Lukács toma emprestado de Hegel, que é uma referência importante na sua concepção sobre o romance. Ele retoma diversas vezes a expressão “prosa da vida moderna”, a qual condensa um problema formal cuja origem não é imanente ao desenvolvimento artístico, mas decorre da matéria com a qual o artista se depara. A prosa, diz Lukács, é algo que distingue o desenvolvimento burguês moderno (cf. WEGNER *et al.*, 1988, p. 361). Ela consiste, por um lado, no caráter abstrato das forças com que luta o indivíduo e, por outro, na trivialidade da vida cotidiana. O problema, então, é: como dar figuração literária a essa realidade, à realidade capitalista? “Os criadores dos grandes romances”, diz o filósofo,

devem escavar bem profundamente as razões sociais do agir individual e deixar aparecer as paixões das pessoas individuais, eles devem recuperar sensivelmente, por meio de desvios complicados, os nexos econômico-sociais realmente existentes, para atingir o páthos do romance, o páthos do “materialismo da sociedade burguesa” (Marx) (WEGNER *et al.*, 1988, p. 363).

O romance surge em uma situação – por vezes mais, por vezes menos – desfavorável, o que coloca os artistas diante de problemas diversos – formais, inclusive – e faz com que, em um sentido clássico, essa forma nunca possa reivindicar o caráter de completude. A forma específica do romance representa um fracasso com relação à epopeia. Para Lukács, contudo, isso não diminui a sua grandeza artística, pelo contrário; afinal, ela consiste, justamente, em que “ela [forma romanesca] reflita e configure artisticamente a contraditoriedade da última sociedade de classes em uma forma que seja adequada a ela” (WEGNER *et al.*, 1988, p. 364). Desse modo, a história do desenvolvimento da forma romance poderia ser vista pela chave de “uma luta heroica, que é bem-sucedida por variados desvios, contra esse desfavorecimento da vida moderna burguesa à figuração artística” (WEGNER *et al.*, 362).

Note-se, assim, que as reflexões de Lukács sobre o romance se armam a partir

da “fusão” de dois pontos de vista: um que leva em consideração o desenvolvimento histórico-social e o outro, o dos processos literários. Isso é o que constitui, de acordo com Nicolas Tertulian, “a originalidade do [seu] método da análise literária”:

O que faz a originalidade do método de análise literária de Georg Lukács é a perfeita fusão do ponto de vista sócio-histórico com o ponto de vista estritamente estético. [...]. Mas, nos estudos de Lukács, as conclusões estéticas adquirem espontaneamente um fundamento social e histórico. (...) O que impressiona em Lukács é o modo com o qual os conceitos estéticos fundamentais se fundem em toda uma filosofia da história e em toda uma dialética filosófica da relação subjetividade-objetividade. A morfologia das formas literárias aparece sempre rigorosamente ligada à dialética dos processos sócio-históricos (TERTULIAN, 2008, pp. 49-50).

Cabe ressaltar: “perfeita fusão”. Embora isso fique claro em diversos passos da argumentação, talvez seja na maneira como Lukács realiza a periodização do desenvolvimento do romance que esse entrelaçamento entre um ponto de vista sócio-histórico e um outro estético se manifeste com mais força. Ele o subdivide em 5 etapas, levando em conta não as escolas ou outro tipo de divisão cronológica. O critério que o orienta é a maneira como, em cada momento, a matéria social se sedimenta em uma forma específica de representação da realidade. Vejamos, de modo exemplar, como isso acontece na primeira etapa. O “romance in statu nascendi”, isto é, o romance no momento de seu surgimento e do qual seriam paradigmáticos Cervantes e Rabelais, combina elementos plebeus com uma remodelagem dos romances de cavalaria, já deixando, contudo, que afluam elementos da prosa da vida burguesa, à maneira de uma “sombra crítica”. Lukács denomina isso em sua palestra como “fantasia realista” ou “realismo fantástico” (LUKÁCS, 1988b, p. 367). Essa forma, em que os nexos do enredo são estabelecidos de maneira mais frouxa, liga-se a uma situação histórica específica, como pode ser lido na entrada escrita para a enciclopédia:

A unidade de majestade e comédia na figura de Dom Quixote, que no desenvolvimento subsequente nunca mais foi alcançada, baseia-se precisamente no fato de que Cervantes uniu organicamente em seu personagem, de forma engenhosa, a dupla luta contra os determinantes decisivos das duas épocas que se substituíam, ou seja, a luta contra o heroísmo vazio da cavalaria e contra a baixeza da prosa da sociedade burguesa, que já era bastante evidente em seu início (LUKÁCS, 1988a, p. 330).

Assim, em cada fase da periodização, o romance responde a um problema que tem natureza social, ou seja, está, por assim dizer, fora dele, mas tem implicações internas, ao desempenhar um certo papel em sua fatura. Mas essa forma de tratamento da historicidade depende, por sua vez, justamente do reconhecimento daqueles

“*momentos socialmente substantivos* que determinam o surgimento e o desenvolvimento das formas singulares específicas do gênero” (WEGNER *et al.*, 1988, p. 488). Esse reconhecimento é de onde parte, de acordo com Lukács, a linha histórico-sistemática, que é aquela defendida pelo marxismo. Por meio dele, seria possível superar o “dualismo metodológico da concepção burguesa-socialdemocrata”, que separa tratamento da história e arcabouço teórico. Essa é a linha seguida por Pereversev, o que Lukács nesse momento indica nominalmente. Contra o sociologismo vulgar, que dá continuidade aos métodos e abordagens dominantes no período da Segunda Internacional, ele sustenta que se trata de tornar “a história (periodização) um momento integral do desenvolvimento teórico da peculiaridade dos gêneros” (WEGNER *et al.*, 1988, p. 488). E, de fato, essa é uma ótima descrição do que ele realiza em sua palestra. Justamente a historização permite ver os desdobramentos formais – a forma como a matéria (social) se sedimenta – internos ao desenvolvimento do romance.

Referências bibliográficas

- AUERBACH, E. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes, 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1987.
- CHASIN, J. (org.) *Ensaíos ad hominem*, tomo II. Santo André: Estudos e edições Ad hominem, 1999.
- CLARK, K.; DOBRENKO, E. (eds.) *Soviet culture and power: a history in documents: 1917-1953*. New Haven; London: Yale University Press, 2007.
- DOBRENKO, E. *Aesthetics of alienation*. Reassessment of early soviet cultural theories. Tradução de Jesse M. Savage. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2005.
- ERMOLAEV, H. *Soviet literary theories, 1917-1934*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 1963.
- ILLÉS, L. “The Struggle for ‘Reconciliation’?: György Lukács’s Marxist Aesthetics in the 1930s”. In: ILLÉS, L. *et al.* (orgs.) *Hungarian Studies on György Lukács*, vol. 1. Trad. S. Bándy, J. Boris, M. Gulyás, G. Kálmán, J. Kovács, E. Rácz e I. Sellei. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993.
- KAMMLER, J. Ästhetizistische Lebensphilosophie. *Text + Kritik Zeitschrift für Literatur*, Heft 39-40, pp. 8-23, München: Richard Boorberg Verlag, out./1973.
- KELEMAN, J. “Art’s Struggle for Freedom: Lukács, the Literary Historian”. In: THOMPSON, M. J. (ed.) *Georg Lukács reconsidered*. London, New York: Continuum, 2011.
- KEBLER, P. “Standortsuche für eine historisch-materialistische Theorie des Romangenres”. In: *Disput über den Roman*. Berlin; Weimar: Aufbau, 1988.
- KONDER, L. “Plekhanov”. In: *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira,

- 1967.
- LIFSCHITZ, M. A. "Kritische Bemerkungen". Tradução de Helmut Barth. *In: Der dreißiger Jahre*. Ausgewählte Schriften. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1988.
- LUKÁCS, G. "Der Roman". *In: Moskauer Schriften*. Frankfurt am Main: Sandler Verlag, 1981a.
- _____. "Franz Mehring". *In: Probleme der Ästhetik* (Werke, Bd. 10). Neuwied, Berlin: Luchterhand. 1969.
- _____. "Historicidade e universalidade teórica" *In: Para uma ontologia do ser social I*. Trad. Coutinho, Duayer, Schneider. 2ª edição, São Paulo: Boitempo, 2018.
- _____. "Mein Weg zu Marx". *In: Marxismus und Stalinismus*. Politische Aufsätze. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1970a.
- _____. "Nachwort". *In: Probleme des Realismus I* (Werke, Bd. 4). Neuwied, Berlin: Luchterhand. 1971.
- _____. "Postscriptum 1957 zu: Mein Weg zu Marx". *In: Marxismus und Stalinismus*. Politische Aufsätze. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1970b.
- _____. "Prefácio à edição húngara de Arte e sociedade"; "A estética de Hegel"; "Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels"; "O romance como epopeia burguesa". *In: Arte e sociedade. Escritos estéticos 1932-1967*. Organização e tradução de Coutinho e Netto. 2ª edição, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011a.
- _____. "Prólogo". *In: La peculiaridad de lo estetico I*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona-México: Ediciones Grijalbo, 1966.
- _____. "Referat über den Roman". *In: Moskauer Schriften*. Frankfurt am Main: Sandler Verlag, 1981b.
- _____. "Trata-se do realismo". *In: MACHADO, C. Um capítulo da História da modernidade estética: Debate sobre o Expressionismo. Análise de documentos*. Trad. Carlos Eduardo Machado. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2016b.
- _____. "Zur Theorie der Literatur Geschichte". *In: Werke Band 1 (1902-1918)*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2017.
- _____. *Der historische Roman*. *In: Probleme des Realismus III* (Werke, Bd. 6). Neuwied, Berlin: Luchterhand. 1964.
- _____. *Gelebtes Denken*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2021.
- _____. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Trad. Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016a.
- _____. *O romance histórico*. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011b.
- OLDRINI, G. "Lukács crítico e historiador da literatura" e "A forma cultural da militância de Lukács". *In: György Lukács e os problemas do marxismo no século XX*. Tradução de Mariana Andrade. Maceió: Coletivo Veredas, 2017.
- SCHWARZ, R. *Seja como for*: entrevistas, retratos e documentos. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.
- SIEGEL, H. *Sowjetische Literaturtheorie*. Stuttgart: Metzler, 1981.
- STÄDTKE, K. "Georgi Walentinowitsch Plechanow (1856-1918)". *In: SCHLENSTEDT, D.; STÄDTKE, K. (orgs.) Positionsbestimmungen. Zur Geschichte marxistischer*

Theorie von Literatur und Kultur. Frankfurt am Main: Röderberg-Verlag, 1977.

STRADA, V. “Do ‘realismo socialista’ ao zhdanovismo”. *In: SOCHOR, L. et al. História do marxismo: o marxismo na época da terceira internacional: problemas da cultura e da ideologia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

SZIKLAI, L. *Georg Lukács und seine Zeit. 1930-1945*. Tradução de Ágnes Meller. Berlin, Weimar: Aufbau Verlag, 1990.

_____. *Zur Geschichte des Marxismus und der Kunst*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978.

TERTULIAN, N. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. Tradução de Renira Lisboa de M. Lima. São Paulo: UNESP, 2008.

TIHANOV, G. *The master and the slave*. New York: Oxford University Press, 2000.

WEGNER, M. *et al. (orgs.) Disput über den Roman*. Berlin; Weimar: Aufbau, 1988.

Como citar:

HESS, Elisabeth; ALVES, Paula. Partidarismo e crítica literária: alguns elementos para a compreensão da “estética comunista” de Georg Lukács; *Verinotio*, Rio das Ostras, v. 28, n. 2, pp. 71-107; jul-dez, 2023.