

Roberto Schwarz e György Lukács: uma aproximação dialética

Henrique Coelho¹

Resumo:

O texto visa a mostrar, a partir das análises do Roberto Schwarz e György Lukács, como a análise de lastro marxista autêntico é divergente da leitura meramente sociológica, procurando superar a dualidade “esteticismo x sociologismo”, dois reducionismos antidialéticos. Em outros termos, trata-se de expor, dentro de nossos limites, como o autor brasileiro, ao buscar a inflexão realista de algumas obras, não deixa de debater problemas da especificidade estética, portanto, sem que a vida social explique absolutamente a arte, mas ao mesmo tempo, seja seu substrato indispensável. Para tanto, faremos uma primeira reflexão sobre o decurso em que György Lukács, referência importante para Schwarz, deslinda a arte através, primeiramente, de posições idealistas e, logo após, a partir da emergência e redescoberta gradual da ontologia marxiana e da valorização do realismo crítico.

Palavras-chave: dialética; forma estética; objetividade social; Lukács; Schwarz.

Roberto Schwarz and Gyorgy Lukacs: a dialectic approach

Abstract:

The text aims to show, from the analyzes of Roberto Schwarz and Gyorgy Lukacs, how the analysis of authentic Marxist ballast is divergent from the merely sociological reading, seeking to overcome the duality "aestheticism x sociologism", two anti-dialectical reductions. In other words, it is a matter of exposing, within our limits, how the Brazilian author in seeking the realistic inflection of some works does not stop debating problems of aesthetic specificity, therefore, without the social life explaining art absolutely, but at the same time, is its indispensable substrate. To do so, we will make a first reflection on the Lukacsian course (Gyorgy Lukacs) where the Marxist author, an important reference for Schwarz, breaks the art through, firstly, Idealist positions and then afterwards emergence and gradual rediscovery of Marxian ontology and appreciation of critical realism.

Keywords: dialectic; aesthetic form; social objectivity; Lukács; Schwarz.

¹ Sociólogo (UFMG), doutorando em Estudos Organizacionais, Trabalho e Sociedade, Programa de Pós-Graduação em Administração da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). *E-mail:* rickcoelho@hotmai.com. Revisão ortográfico-gramatical de Vânia Noeli Ferreira de Assunção.

I

O tema da autonomia da arte deve ser colocado e travejado pela querela acerca de sua inflexão absoluta ou sua inflexão relativa. Nesse sentido, seguindo a dicção e o decurso teórico lukacsiano, podemos observar esta dupla natureza de teorias. Em primeiro momento, a que apreendeu a arte de maneira absoluta e hermética – mesmo que não se empenhe, necessariamente, nas inflexões causais do “gênio” ou do “desinteresse” (SILVA, 2008) –, como também, mais adiante, em sua maturação teórica marxista, a inflexão que captura as determinações reflexivas entre a arte e as demais esferas da vida social. No último caso – referente à autonomia relativa –, não fica suspensa a especificidade da arte, quer dizer, sua lógica específica enquanto práxis e esfera social, mas impressa a demarcação ontológica da totalidade e da articulação (interrelação peculiar às entificações sociais), lineamento marxiano de primeira ordem filosófica.

Acerca do jovem Lukács, Arlenice Almeida da Silva diz que:

Se para os antigos a reflexão sobre a arte estava fundada, *grosso modo*, na pesquisa do bem e da verdade, em Lukács a estética é pensada nos quadros teóricos da modernidade, isto é, a partir de questões formais referentes à constituição interna da própria obra de arte, e na autonomia que a obra reivindica para si. Nestes estudos, em sua maioria fragmentados e redigidos na forma de ensaios, Lukács estabelece um diálogo não só com o cerne do idealismo alemão e com o romantismo (Kant, Fichte, Schelling, F. Schlegel, Novalis, Hegel), mas também com a fenomenologia de Husserl e o existencialismo de Kierkegaard, sem falar da presença latente de Nietzsche. (SILVA, 2008, p. 1)

Ou seja, tem-se uma primeira posição lukacsiana que não toma uma bem equacionada posição marxista. O travessão idealista (seja influenciado pelas filosofias da vida, seja, logo depois, influenciado por Hegel) dura, *com grande acentuação*, até os marcos de seu último livro travejado pela lente hegeliana, *História e consciência de classe* (1923). É possível, ainda, ver certa influência mais à frente, no que tange ao suposto *vínculo lógico* Hegel-Marx, como em *Introdução a uma estética marxista* (1957) e na própria *Estética* (1963), porém, aqui o materialismo já está mais demarcado (CHASIN, 2009). Na fase anterior, de tino idealista, depreende-se da arte um “automovimento” (referência ao seu hermetismo enquanto objeto e práxis), seja como faculdade estética *a priori*, seja como essência metafísica autoposta.

Neste momento, para o autor, há, como emblema da “modernidade” (expressão que será menos usada quando o marxismo passa a predominar em sua teoria; expressão típica das filosofias da subjetividade), uma “ruptura” (SILVA, 2008) desagregadora e fundamental entre indivíduo/arte e mundo. Por mundo, pelo viés anticapitalista romântico (“modernidade”) adstrito à época, entende-se a referência às entificações cotidianas reificadas, o

esvaziamento das relações humanas e a dominação “coisal” (dos objetos dos homens sobre os homens). Nesta contextura, a arte apareceria como forma universal posta pela faculdade estética da individualidade, momento concernente à sua elevação-suspensão (fugaz), destaca-se, em total rompimento e incomunicabilidade com a vida cotidiana reificada. Assim, nestas condições de análise da obra de arte, afirma Arlenice Almeida da Silva (2006), há uma ruptura insuperável entre indivíduo e mundo. Segundo nos explica a autora, também não se trata, para o jovem Lukács, de analisar a questão estética a partir do psicologismo, isto é, das qualidades intrínsecas à subjetividade do autor. Parte-se, antes de tudo, da própria obra de arte entificada, objetivada, “puro artefato”, manifestação (SILVA, 2008).

Para Hegel, a modernidade também impedia uma integração entre individualidade e sociedade. Isso, no entanto, era apreendido de forma positiva, uma vez que a perda dessa totalidade e a integração interioridade-objetividade se dava ao passo que 1) a totalidade já estava garantida pela realização do Espírito no estado; 2) o Espírito já se encontra na consciência de si mesmo, quer dizer, em seu paroxismo na própria subjetividade, denegando a necessidade de um ação do sujeito na vida exterior (COTRIM, 2009). Não se fazia demandante, dessa forma, a integração ética exemplar à Antiguidade, onde a individualidade grega se perfazia integrada à comunidade, isto é, inexistência de antagonismo entre subjetividade e estrutura social, integração ética que possibilitava a realização plena da plasmação estética, uma vez que a forma artística refletia a forma social em sua integração e totalidade indivíduo-sociedade (COTRIM, 2009). No caso da “modernidade”, termo típico das reflexões do “anticapitalismo romântico”, apresenta-se uma perda da totalidade dada a desintegração entre individualidade e sociedade, cisão que separa uma subjetividade elevada, um espírito alcandorado, mas em perdição, uma vez que a estrutura social apresenta-se como deletéria, decrépita e corrompida para ação dessa alma. Para o jovem Lukács, em termos dessa mesma concepção, não haveria, como em Hegel, uma instituição para assegurar a totalidade perdida (estado). A própria subjetividade se encontraria em conflito irresoluto com a objetividade social, reino do inautêntico. Destarte, se para Hegel o lirismo é uma positividade, uma vez que é uma subjetividade refletindo o “espírito consciente de si mesmo” na ambiência da própria subjetividade fechada em si absolutamente, o jovem Lukács verá o lirismo (como se dará no romance) como uma “irmandade da solidão”, isto é, subjetividades que comunicam sua falta de sentido no mundo (COTRIM, 2009).

A arte, para este jovem Lukács, atua, neste momento, como apanágio de um mundo em que subjetividade e objetividade estão rompidas, propondo-se à busca de uma totalidade perdida. A arte, entretanto, remontando à nuance pessimista, só pode ser uma falsa panaceia, já que alça o mundo sem sentido,

aborda a perda da totalidade, sem, contudo, poder dar uma resolução objetiva ao problema, quer dizer, posta-se como uma lírica do impossível que denota as “fragmentariedades do mundo” (LUKÁCS *apud* COTRIM, 2009). No mundo em que a vida empírica está apartada da essencialidade, configuração objetiva da “modernidade”, a epopeia tem de dar lugar ao romance, de modo tal que o romance aparece como uma atitude estética desesperada e de fracasso em busca da essência e totalidade perdida, dada a cisão pungente entre individualidade e objetividade (COTRIM, 2009).

Segundo este jovem Lukács, eivado pelo idealismo (do subjetivo, primeiramente, ao objetivo, por fim), o herói do romance (assim como o artista) segue em uma “busca infeliz”, porquanto só em sua alma, em sua interioridade, poderia mover-se para a essência, contudo, essa essência mesma se escapa, é inalcançável, configurando a busca do indivíduo problemático (COTRIM, 2009), da alma inquieta, diante da assustadora plethora do inautêntico que está objetivada na exterioridade moderna, isto é, um insurgente – fracassado – contra a mendacidade e perfidez da efetividade. Ao passo que evidencia a problemática do mundo, é dação de tom e corolário da sua própria problemática, já que, diante da puerilidade e ardil da exterioridade, resta-lhe o autoisolamento da “busca infeliz”. Trata-se de uma desintegração pujante da ética, da integração entre individualidade e comunidade que plasmariam uma totalidade em harmonia, em plenitude canora. O tom pessimista está posto em sua nuance clara, já que o herói dá-se como fracassado, como quem procura e não acha, o ser ausente de comunidade, uma vez que é perene e instada a “inessencialidade” insuperável da vida. No prumo dessa busca, atinge um mero “vislumbre”, como parca aproximação da totalidade e integração, pseudorealização, já que cativo de seu solipsismo forçado, dada a hostilidade do mundo moderno. Permanece no romance, segundo o jovem húngaro, a “intenção ética”, uma espécie de evocação da comunidade perdida, acompanhada de certo desolamento e insubordinação.

O imanentismo da obra de arte deságua na incomunicabilidade tanto com o autor quanto com o receptor, ainda que o produtor, ao ser seu portador e via, esteja em estado de “suspensão fugaz” em relação à vida cotidiana. A arte não serve, portanto, para o jovem Lukács, para reconciliar indivíduo e mundo, não tem esse poder. Vejamos, desta forma, que há para ele uma divisão rigorosa entre subjetividade e objetividade, tendo na segunda (a objetividade enquanto “modernidade”) o reino da perdição e embrutecimento contra o qual as personalidades se defrontam. Neste instante, a dialética materialista entre objetividade e subjetividade não é sequer suspeitada, assim como as determinações reflexivas entre as esferas sociais.

Para o jovem Lukács, portanto, há uma *dissonância* na produção estética, já que entre indivíduo e mundo há um terreno do incomunicável: arte

que fica à deriva, torna-se um “mal-entendido”, no sentido e diapasão de seu hermetismo contra o mundo. Nesse sentido, segundo Silva (2008), para o jovem húngaro, a forma estética produz “signos inadequados”, ou seja, sem relação com os possíveis impulsos advindos da *realidade vivida*. Assim, “A dissonância é a compreensão da realidade na perspectiva do *non sense* afirmado na forma” (SILVA, 2008, p. 4). Quanto ao problema histórico, vejamos a resolução dada:

A obra de arte manifesta esse caráter paradoxal, é ao mesmo tempo temporal e atemporal, uma duplicidade que é o resultado de uma produção circunscrita e enraizada em um tempo e a um espaço, mas portadora de validez e efeitos universais. Ela possui ao mesmo tempo um caráter histórico e artístico, mas também há algo de irracional em sua manifestação, um “mal-entendido” que lhe é constituinte; a arte fala e constitui-se, em suma, a partir de uma distância, de um “Hiatus” [*Abstand*]. A obra é temporal segundo sua gênese e atemporal pelo efeito que produz no sujeito receptor; um efeito independente do transcorrer do tempo. (SILVA, 2008, p. 4)

Ademais:

A relação entre historicidade e atemporalidade na obra de arte é o tema que marcará toda a produção do jovem Lukács, bem como boa parte de seus escritos de maturidade, e é, por outro lado, o que singulariza sua reflexão diante da estética dita, *grosso modo*, romântica. Para Lukács, Schelling percebeu com profundidade, mais do que todos os românticos, que “toda obra é a eternização de um momento histórico determinado” – “que a obra sai do tempo e para ele retorna”: “ela arranca um instante do fluxo temporal, lhe conferindo a perenidade do tempo” (SILVA, 2008, p. 220). Mas, enquanto os românticos ainda permanecem ligados a uma teoria platônica da arte, Lukács procura tirar outras consequências do procedimento formal da obra, de sua incontornável materialidade. Não só toda obra suscita um mundo novo, abrindo um campo vasto de possibilidades, como ativa um campo de negatividade, o “mal-entendido” na relação do eu com o mundo. (SILVA, 2008, p. 5)

A “face de Janus” da arte seria sua ambiguidade, nascer dentro de um tempo histórico, mas não ser sua expressão, mas uma forma que se afirma na sua materialidade e imanência, distante, travejada pela “opacidade”, já que não explicita a realidade vivida; daí o caráter paradoxal dessa práxis social (SILVA, 2008). Nesse sentido, a obra não é singularismo, expressão psicologizada e psicologizante do produtor, do artista em-si-mesmo, nem mesmo é reflexo mecânico da objetividade, mas o único “escape” da vida cotidiana dilacerada pela reificação da “modernidade”, restando ao artista o solipsismo, arte como “mal-entendido” e deslocamento da realidade.

É preciso assentar, porém, que o trato hegeliano é posterior a 1910, quando a inflexão ao autor alemão e, por isso, ao idealismo objetivo, começam a despontar. Tal destino se completará em *A teoria do romance* (1915-6),

marco objetivado da transição entre o idealismo subjetivo ao idealismo objetivo, como o próprio autor húngaro infere. Prevalecerá aqui uma concepção sujeito-objeto de tipo hegeliano, preservando também suas categorias estéticas, embora Lukács também se diferencie do autor alemão clássico, como vimos (COTRIM, 2009).

Como admite Silva, até *A alma e as formas* (1911) há a síntese de um estruturalismo com traços fenomenológicos husserlianos (também, do existencialismo de Kierkegaard e do tragicismo de Nietzsche), além de uma influência do kantismo na tônica da execução de uma “teoria do conhecimento”, portanto, da querela central acerca do entendimento. Em *A alma e as formas*,

o que possibilita o surgimento de uma nova lírica é o isolamento, o afastamento da “cultura espiritual” de sua época, provocado pela reação diante de “um tempo que não é favorável à poesia”; é a impossibilidade de uma “cultura pública”, de “uma alma e uma voz nacionais”, no sentido antigo, ou seja, a solidão do “homem arrancado de todos os laços sociais”, mas que não cessa de desejar alguma forma de pertencimento (SILVA, 2009, p. 100).

Nesse sentido, concebidas exterioridade e interioridade como transpassadas pela distância e incomunicabilidade, é que nascerá a nova lírica. Nesse tempo de uma “busca infeliz”, o salto para a interioridade aparece como destino inerente e pejorativo, distanciamento da vida. O novo lirismo, do início do século XX, que “dissimula seus tons confessionais”, ou seja, interioridade como retorno a um âmagio angustiado e, fundamentalmente, sem “comunhão com o leitor”, sem desejo de exteriorização da vida (SILVA, 2009). Esse lirismo moderno, longe de angariar posição como cântico coletivo (como lirismo antigo que poderia ser uma expressão simbólica nacional), é solitário enigma possibilitado pela “cultura da época”, o esvaziamento dos laços sociais. O novo lirismo é a forma significativa de almas significativas abaladas. Assim, não há mais “uma experiência vivida a ser cantada” (SILVA, 2009). A nova poesia lírica é, assim, integração entre “silêncio e narrativa”, o murmúrio da individualidade desolada posto em forma artística (SILVA, 2009). Em outras palavras, “denúncia da realidade aniquilada”, ainda que de maneira oblíqua e não direta.

II

Em contraste com o desenvolvido até aqui, em *Meu caminho para Marx* (1933), vemos a autoconstatação definidora de um engate teórico que revela a preza pela “leitura imanente” (CHASIN, 2009) da obra de Karl Marx, modificando o padrão de investigação de György Lukács. Se a matriz idealista (existencialista, fenomenológica, kantiana-hegeliana etc.) prevaleceu nas

visadas passadas, será na segunda metade da década de XX a incipiente jornada ao Marx como fulcro teórico principal, inclusive, para a nova apreensão do estético. Matriz que precisa ser baliza e parametração para todo pensador, segundo este Lukács de 1933, que tenha como escopo a elucidação radical do complexo categórico da realidade efetiva. Marx, em seu composto filosófico e científico, aparecerá como “pedra de toque”, momento de crivo avançado sobre a representação da realidade. É nesse sentido que Lukács escreve sobre a necessidade da explicitação de cada pensador em relação ao conteúdo social da obra marxiana, quer dizer, afirmação de “seu lugar nela e seu próprio posicionamento em relação a ela”, uma vez que tal obra anatomiza os próprios conflitos da história humana. Não obstante a seriedade de cada intelectual, para Lukács, tornam-se consequentes a seriedade e profundidade teóricas que se posicionam frente às lutas histórico-sociais, tendo por caminho, por conseguinte, o tracejamento ontológico-científico de Karl Marx, rompante intelectual, obra imanentemente colada ao desvelamento profundo da sociabilidade (do conjunto dos complexos sociais, entre eles, a arte) e de suas contradições.

A relação com Marx é a verdadeira pedra de toque para todo intelectual que leva a sério a elucidação da sua própria concepção de mundo, o desenvolvimento social, em particular a situação atual, o seu próprio lugar nela e o seu próprio posicionamento em relação a ela. A seriedade, o escrúpulo e a profundidade com que ele se dedica a esta problemática nos indica em que medida ele quer, consciente ou inconscientemente, esquivar-se de um claro posicionamento com relação às lutas da história atual. Os esboços biográficos que tratam da relação com Marx, da luta espiritual com o marxismo, dão-nos, por vezes, um quadro que, enquanto contribuição à história da luta social dos intelectuais no período imperialista, possui um interesse geral, mesmo quando, como no meu caso, a biografia em si não tenha nenhuma pretensão de interessar ao público. (LUKÁCS, 1983, p. 1)

Segundo o autor, revendo criticamente sua posição de classe [*Standpunkt*] anterior:

A tese neokantiana da “imanência da consciência” ajustava-se perfeitamente à minha posição de classe na época; não a submetia a qualquer exame crítico, mas a aceitava passivamente como ponto de partida de toda e qualquer colocação do problema gnosiológico. (LUKÁCS, 1983, p. 1)

A propositura de Lukács, bastante modificada e com autocrítica retrospectiva, traz outro ponto importante para entendermos a fundamentação marxiana por vezes deturpada nas várias formas do marxismo vulgar. A ausente distinção entre os materialismos dialético e não dialético é a síntese confusa que substanciou (não só, mas também) a gama teórica formante da irrealização revolucionária do século XX: teoria marxista levada à

vulgarização ideológica positivista e/ou economicista, fundamentação falseada, que não atina para a realidade do ser-em-si, dando as costas ao materialismo humanista enquanto lineamento ontológico fundamental de Marx. Sem isto, o entendimento da determinação recíproca entre a esfera da subjetividade e a da objetividade (aqui, um corte fundamental com o Lukács anterior), a totalidade e a articulação das esferas sociais, fica impedido, imputando um esquema formalista como centro gravitacional da processualidade social. Nesse sentido, trata-se da complexa recuperação do humanismo do materialismo marxista (e de suas outras componentes ontológicas), isto é, a práxis social como peça fundamental da virada marxiana, em oposição ao “destronamento do homem” ocasionado pelo materialismo mecanicista/empirista/intuitivo, reposicionado sob o manto pseudomarxiano, em especial, pelo positivismo marxista dos fins do século XIX (II Internacional).

Adiante, no mesmo texto, o autor também nos trará outro apontamento de profunda discussão teórica. Lukács questiona, dessa vez, o idealismo subjetivo (que lhe serviu de base no tempo passado), indo ao ponto nodal da discussão:

Na verdade, mantinha uma constante suspeita frente ao extremado idealismo subjetivo (tanto o da escola neokantiana de Marburgo quanto o da teoria de Mach), uma vez que não conseguia compreender como era que o problema da realidade podia ser definido, considerando-a simplesmente uma categoria imanente da consciência. (LUKÁCS, (1983, p. 1)

Lukács trará, ainda na forma da autocrítica, o troço do ecletismo como solução para uma radicalidade teórica. Sua mudança para a Alemanha, no início década de 1910, período de ganho de proximidade com o idealismo subjetivo – influência de origem alemã de autores como Max Weber e Simmel –, conduziram-no a um entendimento da sociabilidade atravessado pela filosofia irracionalista (que já ocorria desde a década passada, mas agora, misturada às posições hegelianas apresentadas por Ernst Bloch), trepidando o conhecimento da totalidade objetiva social de Karl Marx em um sociologismo sem concretude material. Durante largo tempo, Marx foi, para o jovem Lukács, simples novelo científico que tangencia e alvorece os problemas da esfera cultural como momento preponderante e fundante da ordem social, deixando a esfera econômica marginalizada enquanto objeto da ciência sociológica. Por fim, é dessa forma que o autor húngaro marxista assola seu irracionalismo e idealismo anterior que lhe compuseram uma “sociologia da literatura”:

Mas, embora isso não me tenha conduzido a conclusões materialistas, acabou levando-me muito mais a uma aproximação com aquelas escolas filosóficas que queriam resolver este problema de forma irracionalista e relativista e, até muitas vezes, mística (Windelband-Rickert, Simmel, Dilthey). A influência de Simmel, de

quem fui discípulo direto, deu-me ainda a possibilidade de “inserir” numa tal concepção de mundo tudo o que havia assimilado de Marx nesse período. A filosofia do dinheiro de Simmel e os escritos sobre o protestantismo de Max Weber foram os meus modelos para uma “sociologia da literatura”, na qual os elementos derivados de Marx estavam mais uma vez presentes, mas tão diluídos e empalidecidos que eram quase irreconhecíveis. Seguindo o exemplo de Simmel, eu, de um lado, separava o quanto possível a “sociologia” do fundamento econômico, concebido de modo bastante abstrato, e, de outro lado, via na análise “sociológica” apenas o estágio inicial da verdadeira e real pesquisa científica no campo da estética (*História da evolução do drama moderno*, 1909; *Metodologia da história literária*, 1910, ambas em húngaro). Os meus ensaios publicados entre 1907 e 1911 oscilavam entre este método e um subjetivismo místico. (LUKÁCS, 1983, p. 2)

Vemos, no Lukács já marxista da década de 1930, o resultado tácito da superação do ordenamento teórico tragicista e idealista anterior. Trata-se, como muito se destaca em *Narrar ou descrever?*, de averiguar os componentes da obra de arte tendo em conta sua comunicabilidade com o solo social, sua tarefa mais ou menos desveladora das “texturas sociais” e, portanto, ascendência da arte realista. A arte como “mal-entendido”, para o Lukács em maturação marxista, só pode ser entendida como debilidade, de modo tal que nenhum virtuosismo técnico (hermetismo/formalismo) pode sozinho perfazer uma grande arte.

O tratamento autenticamente marxista da arte não a indica, dessa vez, como “busca infeliz” de uma essência metafisicamente tomada e igualmente perdida. O estatuto da grande arte aparece ligado à sua função, forma e método, reflexo de um desvelamento crítico da urdidura social. A reviravolta se vale, antes de tudo, da premissa de que os nexos e relações da sociabilidade sejam inteligíveis e representáveis (em um conjunto variável de objetivações). Dessa forma, não se trata nem de uma “busca infeliz” recheada de metafísica, nem, ao certo, de uma descrição paisagística-naturalista da realidade, um “realismo ingênuo” sem acepção da dialética movente dos fatos, isto é, uma congregação inóspita de casualidades e acontecimentos acidentais.

Cheguemos mais a fundo ao quadro e aspecto debilitantes do naturalismo que o autor denuncia no seminal texto *Narrar ou descrever?*, em que se tornará clara, também, sua nova apreciação da arte e do realismo crítico como arte autêntica. Sobretudo, no naturalismo, a conexão social dos fatos é vigorosamente obscurecida por este método, de modo que os fatores sociais aparecem de maneira abstraída, isolada e sequencial, isto é, ao modo de uma figuração arbitrária. A dialética entre os cenários humanos e suas ações só pode ser alvorecida quando os objetos sociais e as relações sociais são apresentados com o tônus humanista particular e adequado, que revela propriamente a vida humana como ação circunstanciada por outras

objetivações históricas, e não como encadeamento de “coisas mortas”. Isto é, dialeticamente, não se resolve a objetivação da arte como um “inventário” descritivo (que homogeneíza e faz tudo equivaler), por mais nuança e talento técnicos imprimidos, quanto antes, subsumindo a descrição à narração de realidades efetivas, onde o drama é substanciado pela reciprocidade das ações humanas, e a sociabilidade aparece, por excelência, como “mundo humanamente configurado”. Em suma:

O contraste entre o participar e observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprego de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo. (LUKÁCS, 1965, p. 50)

No Lukács maduro e marxista, não se trata tanto da hipóstase e hipertrofia da subjetividade, como se tem abundantemente marcado no seu idealismo primeiro, nem mesmo tem-se a tônica de um materialismo mecanicista no qual a arte é reflexo sem meandros, fotográfico, da realidade objetiva. De um lado, no reflexo fotográfico, tem-se uma acepção que revela apenas a aparência/imediatidade, ao passo que no idealismo tem-se a negação da essência na realidade objetiva, o que implica a multiplicidade da “impossibilidade” na averiguação do conteúdo essencial da realidade efetiva (COTRIM, 2009). No próprio Lukács juvenil, vemos a distância apreensiva e existencial entre subjetividade e objetividade, portanto, a tônica do idealismo sobredito. Pesavam, ainda, sobre o jovem húngaro as admitidas influências do existencialismo de Kierkegaard desde a primeira década do século, assim como do anticapitalismo romântico de Sorel, com “seu antiestatismo radical” (COTRIM, 2009), para não falarmos do próprio Simmel, outra grande influência da mesma década supracitada, como da subsequente. Lukács expressará, de forma cintilante e clara, sobre uma “kierkegaardização da dialética histórica de Hegel”, porém com um traço próprio de insubordinação romântica, esperança acabrunhada, uma “intenção ética” subjetivista. Para o Lukács maduro e árduo na defesa do realismo como instauração da grande arte, a *figuração* da objetividade como consciência dos problemas universais, histórico-sociais, é fundamental, ainda que isso não se opere por feito mecânico, mas de maneira antropomórfica e criativa, tendo, porém, a própria obra de arte como fulcro determinativo, congruente ou não – a obra – com a posição do autor (COTRIM, 2009).

Definitivamente, neste Lukács em maturação no suor da recuperação da instauração ontológica marxiana, temos a acepção realista da arte como aquela que se põe de maneira desveladora e desfeticizadora. Isso quer dizer: arte que se objetiva não como torneio subjetivista, nem plasma fotográfico, mas apreensão da imediatidade e concreticidade da realidade, sem prender-se à aparência/imediatidade, nem sinonimizar realidade a esta (COTRIM, 2009).

Essência e aparência são polos da mesma realidade efetiva que se determinam, a primeira é plataforma da edificação da segunda, que pode mesmo ser uma apresentação invertida da primeira. Sabe-se, assumidamente pelo próprio autor, que há uma “guinada marxista e ontológica” em seu pensamento quando, a partir de 1930-1, no Instituto Marx-Engels, em Moscou, tem contato com os *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx, com os *Cadernos filosóficos* de Lênin e com as cartas entre Marx e Engels debatendo arte e literatura. A primazia da objetividade enforma a renovação de seu pensamento filosófico e científico, dando azo à correção da influência idealista-hegeliana da relação sujeito-objeto. Além disso, circunscreve a esse próprio movimento recuperativo marxiano a distinção paulatina dos lineamentos filosóficos fundamentais de Marx, como exemplo nuclear, a diferenciação entre alienação e objetivação (COTRIM, 2009), embora o gradiente estético tenha mais relevância que o filosófico na década recuperativa de 1930.

Aprofundando na revitalização lukacsiana dos termos filosóficos próprios do autor de Trier, pode-se inclusive tecer uma ligação entre as suas posições política e estética maturadas (COTRIM, 2009). Se em *Teoria do romance* ele ensejou uma passagem ao idealismo objetivo de Hegel, ainda com a inflexão do subjetivismo como aporte, a faceta hegeliana só encontrará toda sua expressão em *História e consciência de classe*, em que o proletariado encorpará o sujeito-objeto idêntico, em seu movimento de reconciliação consigo mesmo. Ademais, nesse texto, o próprio Lukács desconsiderará as instâncias ontológicas do ser inorgânico e do ser orgânico, eixo fundamental para o entendimento da práxis social em seu sentido modelar, do trabalho como práxis social fundante e das questões materiais donde a reprodução ampliada funda a base. A superação da “lente hegeliana” (LUKÁCS, 1983) e a inserção na obra marxiana mesma tem grande marco nas *Teses de Blum*, nas quais o autor repreende qualquer posição idealista sectarista de ultraesquerda, avançando pela primazia do concreto e de seu conjunto determinativo, para a resolução tático-estratégica da posição socialista (COTRIM, 2009). Se, nesse caso, o bastião tático impôs-se favorável à consecução da ampla frente democrática contra o fascismo, posição que Lukács, posteriormente, nem dirá de tanto valor histórico, terá bastante relevância, por outro lado, seu apreço materialista pela cadeia determinativa do real, configuração diversificada, encadeada e prioritária do concreto. Segundo o próprio húngaro, o grande ganho de *Teses* é o giro, a passagem de Lukács ao verdadeiro norte materialista, em que o humanismo não plaina desimpedido e absoluto nos ares do idealismo, mas faz contas com a realidade efetivamente existente (COTRIM, 2009).

As posições lukacsianas estéticas da década de 1930, em feitiço análogo, considerarão, além da voraz crítica ao romantismo-vanguardismo subjetivista (irracionalismo) e ao naturalismo (“realismo ingênuo”), uma crítica ao

“realismo soviético”. Trata-se de forma estética propagandística em que o trabalhador e a revolução despistam e desdenham a configuração real da sociabilidade, apresentando-se não como figuração do concreto, como demanda e enfatiza Lukács sobre a grande obra realista (COTRIM, 2009), mas como projeção subjetiva da volição individual dos autores ou grupos intencionados (“arte de tendência”), engatados na objetivação de uma arte inóspita e pejorativamente didática, distante do delineamento das questões do concreto mundo edificado, mantendo-se, pois, na barca idealista e abstrativante.

Faz-se necessário, ainda, expressar que a volumosa e monumental qualidade da atividade estética lukacsiana crava bases na teoria marxiana. Mesmo que de modo disperso, sem incorrer na exegese, na anatomia de exaustão, a práxis social artística é circunscrita por Marx em análises de tino materialista não adstringido, isto é, abarcando sua especificidade e autonomia relativa, como sua relação reflexiva com os demais complexos sociais. Em Marx, a defesa do realismo também toma aporte, em contraste com a arte propagandista e didatista, rebotalho artístico que se expressa, por exemplo, na discussão que Engels e Max fazem, por carta, sobre o *Sickingen* com seu autor, Lassalle. Na esfera da criação artística, não basta a posição intencionada do autor (“arte de tendência”). A plasmação da arte consigna um objeto social que deve ser analisado na sua substância figurativa própria em relação com a história (COTRIM, 2009). Destarte, a criação literária pretensamente emancipatória, por exemplo, pode reforçar arrimos e alicerces da decadência ideológica burguesa (COTRIM, 2009). Consoante ao que Lukács dissertou sobre o “realismo soviético”, a literatura advinda de um autor posicionado anticapitalisticamente pode ferir de morte todo espírito humanista na realização da grande arte (realista). Contrafação da ideação revolucionária e realista que consigna a miséria de uma arte abstrativante rebaixada a depoimento moralista, invólucro de ideias sem trama figurativa, hipóstase subjetivista da sintomática dos estranhamentos sociais do capital e correlatos. Arte que pretende humanismo sem ater-se ao núcleo da concreticidade como trama, ação e tipicidade (COTRIM, 2009), e que, portanto, vira mero estertor, isto é, pulsão solipsista, quando muito, elaborada com alguma lavra técnica.

Assim, a posição realista defendida por Lukács, a partir de 1930, como consignação da grande arte, deita bases em Marx e Engels e, dessa forma, também a captação do feitiço ideológico do objeto social artístico em sua peculiaridade desveladora ou obnubiladora da dialética social. Doravante, marca-se que a senda nuclear do realismo é condensar as forças motrizes articuladas que geram a reificação da vida (e, inclusive, a derrogação tendencial da grande arte) por meio da representativa relação orgânica entre *ação* e *tipicidade* (COTRIM, 2009). Com isso, refere-se a uma trama figurada em que os destinos individuais evidenciam a essência ou concreticidade das

lutas histórico-sociais, a processualidade social. O refinamento da captação da especificidade do artístico, pelo autor magiar, ganha elementos na década de 1930 (majoritariamente, em sua estada em Moscou, mas, também, entre 1931-3, em Berlim), donde se pode apreciar a descoberta do apanágio antropomórfico (termo utilizado nas últimas décadas de sua vida) da arte, de sua plena vivacidade ao demonstrar o concreto por meio da vida orgânica entificada na imediatidade, e também o acabamento ou fechamento da obra de arte que desfetichiza uma totalidade intensiva (COTRIM, 2009), assim, sem precisar se abrir a constantes aperfeiçoamentos e acréscimos. Por outro lado, até a metade da década de 1930, Lukács mantém a postura do vínculo lógico Marx-Hegel (manterá, em grande monta, até sua obra madura *Estética*, segundo Chasin), assim como sua apreensão do lineamento ontológico da práxis social não é completa, o que acarreta, no diapasão gradativo em captar a centralidade da ação e da tipicidade, questões que lhe vão sendo cada vez mais caras na segunda metade da década de 1930 (COTRIM, 2009).

III

Roberto Schwarz (2000), em *Um mestre na periferia do capitalismo*, reconhece, a partir das pegadas machadianas, o valor e o peso da historicidade no fazer estético. Nesse sentido, trata-se, em outros termos, de superar um certo contato tacanho e rebaixado com a cultura e a história, qual seja, aquele “pitoresco e patriotista”, em que a história aparece mais como plano singular irrepetível, imagem exótica e inconfundível, do que como complexo social observado e narrado: contextura efetiva na/da totalidade da história humana.

Com larga astúcia, Veríssimo referia-se ao talento universalista de Machado como tônica que reposicionava o nacional na generidade humana (SCHWARZ, 2000), dando-lhe figuração concreta de sociabilidade típica do capital periférico. Nesse intuito, as marcas de uma imaginação idealista e romântica estariam dispensadas da dialética machadiana, vez que o perfazer figurativo instaura, sobretudo, as marcas preponderantes da realidade, de um escritor “imbuído de seu tempo e país”. A astúcia machadiana (largamente valorizada por Schwarz), sua inflexão realista na consignação da ação e do típico brasileiros, denota imponência tanto ao demonstrar a preponderância do conteúdo social quanto ao negatizar a fórmula do descritivismo naturalista. Em outras linhas, a resolução metodológica do romance e a dimensão técnica servem como deslinde de rigor em que fica “apurado um jogo de pontos de vista produzido pelo funcionamento mesmo da sociedade brasileira” (SCHWARZ, 2000, p. 9).

Trata-se, outrossim, de dramatizar o país por meio de um complexo literário no qual a particularidade não desemboca em particularismo, quanto

antes, demonstra na peculiaridade brasileira uma singularidade atrelada aos elementos universais da configuração global do capitalismo, isto é:

Ao transpor para o estilo as relações sociais que observava, ou seja, ao interiorizar o país e o tempo, Machado compunha uma expressão da sociedade real, sociedade horrendamente dividida, em situação muito particular, em parte inconfessável, nos antípodas da pátria romântica. O homem de seu tempo e de seu país deixava de ser um ideal e fazia figura de um problema. (SCHWARZ, 2000, p. 9)

Se há em Machado “lucidez social”, há também, segundo o crítico brasileiro, “insolência e despistamento” (SCHWARZ, 2000). Quanto a isso cabe dizer, peremptoriamente, que o autor realista toma a vida social como solo indispensável, ao mesmo tempo em que edifica no campo da peculiaridade estética seu viés, sua marca, sua técnica, que até hoje “obnubila leitores” e nos permite depreciar qualquer “sociologismo”. Machado encontra nas personas (das classes) dominantes o fulcro, a fonte que pode, por meio de uma voz legitimada e arcaica, expor, pela narrativa, o esqueleto do conservadorismo brasileiro, fazer sangrar com vivacidade o efeito das presas afiadas de uma classe dominante congenitamente decadente; presas, estas, tão bem inseridas e efetivadas que a “obnubilação dos leitores”, técnica machadiana, é aspecto probatório da força das ideologias dominantes: o leitor mediano trata os protagonistas narradores com plena compaixão, quando não reconhecimento.

A dedicatória de Brás Cubas, “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver” nos faz saborear a insolência do estilo. Insolência esta que “compromete” obrigatória e intencionalmente o texto como forma, isto é, delineamento estético que, para Schwarz, é essencial para colorir e esquadriñar o conteúdo social. O comportamento típico da classe dominante “à brasileira”, terra de uma burguesia nada heroica, isto é, composição de estilo que aglutina – na própria forma e na própria trama – mandonismo, arbitrariedade, imponência, falsa sabedoria. Unidade de fatores estéticos que se fundem em um só segredo: alinhar a natureza da tenaz e desigual estrutura social brasileira.

Com vigor e posição, Cordeiro e Siffert (2016), em *Origem do realismo na teoria estética marxista do entreguerras*, presentificam, também, as questões que nos têm sido bastante pertinentes. Na medida em que há uma “identidade da não-identidade”, temos um contorno bastante candente da nossa questão. Isto quer dizer que mesmo na representação realista pode-se entrever multifacetado composto figurativo. Em suma, trata-se da variedade estética plasmadora (no campo da própria arte) da “diferença específica da coisa específica”, como posto na dicção marxiana. Faz-se valer, entretanto, pelo critério substancial da “identidade da não-identidade”, que a obra realista autêntica – em sua variedade figurativa – aglutina em uma só linha de força: desvelar a “síntese de múltiplas determinações” do tecido social.

Assim, embora desenvolvido como linguagem e mantendo uma inegável especificidade estética, o realismo pode ser visto como um conjunto de técnicas que sempre possui sua razão de ser, em última instância, na realidade histórico-social, que lhe é prévia, mas que o realismo assimila formalmente e ajuda a compreender. Com isso, estimula-se a emancipação da consciência humana mediante o crivo crítico, algo crucial para a superação dos entraves da própria realidade. (CORDEIRO; SIFFERT, 2016, p. 23)

Um entrave Lukács-Schwarz deve ser apontado como nota que nos desvencilhe de uma harmonia integral entre os autores, sem que possamos, no entanto, entrar nos detalhes da questão. Trata-se, de modo sumário, da apreensão das vanguardas. A feição antirrealista dessas tendências faz coro na apreensão estética lukacsiana, porém, segundo o próprio húngaro, não se trata unilateralmente de uma divisa técnica, já que assim sendo “obscurecem-se as questões mais essenciais que dizem respeito à verdadeira forma” (LUKÁCS, 1969, p. 32). Colocada a questão no crivo isolado da técnica, obnubilam-se as formas de transição, assim como se tergiversa o verdadeiro “princípio” da oposição. A utilização da técnica, por si só, não garante o juízo da obra, o que levaria a uma análise de superfície. Assim como nos detivemos sobre o caso da técnica descritiva integrada ou não ao diapasão da narrativa, trata-se de entender, para o autor marxista húngaro, se a técnica agrega-se ao novelo do objeto artístico para desvelar criticamente a forma social, ou se é empregada como “realidade última”. Revela-se pertinente, por conseguinte, como cada autor comunica a realidade no objeto artístico, doravante, o juízo da obra perpassa o conjunto mimético elaborado – independentemente da posição pessoal do autor. Em outras palavras, a decorrência da forma estética tem estreita relação com a inquirição “o que é o homem?”, aportando o enraizamento da figuração na realidade efetiva, na obstinação da reflexão artística autêntica do concreto historicamente determinado. Para Lukács, porém:

Completamente oposto é o objetivo intencional pelo qual os comandantes da vanguarda literária determinam a essência humana de seus personagens. Podemos dizer, em suma, que eles não consideram mais do que “o” homem, o indivíduo que existe desde sempre, essencialmente solitário, desligado de todas as relações e, *a fortiori*, social, ontologicamente independente. (LUKÁCS, 1969, p. 37)

Em Schwarz, por sua vez, o desagrado (quando existente) com as vanguardas não toma um tom belicoso. É possível constatar, por vezes, até certo apeço do autor em relação ao modernismo brasileiro, algo que pode se explicitar, por exemplo, na medida em que o autor considera Oswald de Andrade mais do que um inovador, ou um replicador daquilo já patente na vanguarda internacional. Em Oswald de Andrade, vale, segundo o marxista

brasileiro, averiguar a matéria tratada: sua aglutinação geral entre Brasil capitalista e pré-capitalista, ao modo estético de sua poesia, granjeia méritos. Em poemas como *Postes da Light*, o acotovelamento entre o brasil-presente e o brasil-passado se sintetiza no bonde e nas carroças, nos advogados do bonde e no carroceiro, o oxímoro reluzente da modernização conservadora e subordinada que transpassa algum realismo (SCHWARZ, 1987). Fica manifesto, em outro texto do esteta, certo incômodo com a rivalidade edificada entre as experiências de vanguarda e os socialistas. O próprio autor admite que a problemática insigne transcende o stalinismo, pois o precede, antes de tudo. Em que medida se deveria, de outra forma, conturbar de maneira mais acordada o levante anticapitalista das vanguardas e da arte socialista? É algo que Schwarz não responde de pronto, embora nos diga com certo ar de espanto (algo que não se repete em Lukács): "socialismo e vanguardismo viam como caducas as formas do mundo burguês e quiseram apressar seu fim"; e arremata: "Por isso mesmo espanta que não tenha sido maior a sua associação e, sobretudo, que no interior da esquerda tenha havido tanta hostilidade ao espírito experimental a ponto de se formar um desencontro histórico." (SCHWARZ, 1987, p. 87) Em *A Santa Joana dos Matadouros*, o próprio autor brasileiro, a respeito da referida obra de Brecht, certifica que o teor generalista de certos enredos brechtianos tem uma função "preciosa" na arte que se pretende revolucionária, "o que pareceu formalismo a Lukács" (SCHWARZ, 1987, p. 89).

Duas questões, contudo, ficam bem delineadas para os dois autores: a) a prioridade ontológica do real, portanto, a negação de uma "imanência da consciência" kantiana, como remetido pelo próprio Lukács em *Meu caminho para Marx*, já abordado; b) a averiguação do escrutínio artístico em seu terreno próprio que, mesmo em reciprocidade com os momentos da realidade efetiva, não pode ser tomado como predicado ou derivativo simplório. Em alto relevo, acaba-se, em uma só tacada, erigindo as vigas fortes da apreensão dialética e da valorização do realismo crítico: a recusa da empulhação de uma arte hipostasiada, juntamente ao solapar das noções de "gênio" e sobrevalorização da subjetividade. Ademais, ficam canceladas as estreitas visões sociologistas, nas quais o curso estético pode ser explicado por simples analogias com complexos sociais que lhes são distintos, desativando o papel concreto das mediações e determinações reflexivas ao modo rigoroso concebido/apreendido pela ontologia marxiana.

Entre a fatura artística e a complexa ordem de questões que exerce sobre ela seu poder de configuração (questões que derivam da realidade concreta), existe um campo de mediações cuja lógica é incorporada e estilizada na obra de arte. Tais mediações são sintetizadas e se manifestam na forma, que, aqui, portanto, não é entendida como resultado arbitrário da criação individual ou subjetiva, nem como técnica de experimentação, mas como um

substrato objetivo que é indissociável do conteúdo que precede e condiciona o trabalho artístico e a fatura artística propriamente dita. (CORDEIRO; SIFFERT, 2016, p. 23)

Concerne salientar, seguindo a mesma linha, que a formalização estética, ao condensar o conteúdo social e, por isso, afirmar a precedência da realidade efetiva, remonta também ao realismo e à apreensão dialética como uma *posição* do autor objetivada na obra de arte. Por essa via, podemos retornar ao *Narrar ou descrever?*, de György Lukács, em que o autor húngaro, maturando sua teoria, afirma que a posição naturalista é antes de tudo uma posição política, qual seja, aquela que ativa pressupostos conservadores, fazendo papel anti-humanista ao produzir uma síntese confusa entre dialética da natureza e dialética do ser social, instâncias ontológicas dotadas de peculiaridades (ainda que isso não cancele a interrelação entre as duas formas de ser). Em outro viés, do qual não poderemos aqui tratar com o cuidado devido, trata-se de se precaver das posições irracionistas, que desaguaram no vigorar do pós-1848 (marco da divisa entre as lutas proletárias e burguesas) em ideologias reacionárias de tipo “nostalgista”, pessimista e/ou solipsista, com as quais Lukács se imiscuiu em sua juventude. Em termos lukacsianos, rebaixamento do reflexo social à posição reacionária, “inconformismo conformado”, ou mesmo emolduração de um atrativo e perigoso anticapitalismo romântico.

Voltemos, agora, ao encaço de Schwarz para dar mais clareza e análise, por meio de suas próprias referências, ao que nos parece demonstrar uma posição plenamente atinente ao Lukács maduro, vislumbrando sua já admitida influência de Marx e Lukács, explicitada em *Um mestre na periferia do capitalismo*. Notadamente, trata-se de remeter ao solo social como substrato indispensável da arte sem, contudo, dá-la por simples e mecânico epifenômeno (superação da dicotomia antidialética esteticismo *versus* sociologismo). Em Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem e em A poesia envenenada de *Dom Casmurro* há, desde o mais incipiente dos textos, a persistência na relação entre forma artística e processualidade social. Vejamos.

Pelo que remete Schwarz (1987), há na análise marxista mais do que um “método”. Se por método entende-se a via de chegada, o trajeto a ser percorrido para o conhecimento, não se pode admitir que o “método marxista” seja um modelo subjetivista extrínseco à sociabilidade. O método (marxiano) é, antes de tudo, um enfrentamento da própria realidade, e não uma armação discursiva, uma arquitetura mental a imputar procedimentos protocolares de análise (CHASIN, 2009). Schwarz afirma que no texto de Antonio Candido, Dialética da malandragem, que abarca *Memórias de um sargento de milícias* (de Manuel Antônio de Almeida), a análise marxista é, ainda que não nomeada, a inspiração central.

Roberto Schwarz afirma que a consonância entre o aspecto formal e a localização da obra é o tino de Candido, dando a entender que esta análise dialética configura concomitantemente uma anatomia acerca dos “altos e baixos” (a técnica de construção da narrativa), mas também a correta assimilação da historicidade concreta esteticamente representada, em que os complexos sociais estão objetivados de maneira particular. É por isso também, em determinada medida, o sucesso do livro (de Manuel Antônio de Almeida), já que haveria com efetividade, no escrutínio das classes médias brasileiras, uma representação levada às raias do simbólico da nossa situação de classe. Há um “programa dialético”, portanto, e não um conjunto de “rituais” formalísticos a ser seguido.

O que concerne bastante seriedade ao texto *Dialética da malandragem*, de Candido, com toda concordância de Schwarz (1987), é justamente a análise da trama centrada na “ação”, como já notávamos na dicção de György Lukács. Não se trata, portanto, de uma descrição fotográfica da “paisagem brasileira”, quer dizer, de uma síntese confusa entre dialética da natureza e dialética do ser social. O processo realista constatado na obra literária em questão (*Memórias*) busca afirmar a práxis social como fulcro significativo, em que as teleologias individuais, ou seja, a forma de representar o mundo, associar, refletir e planejar a ação, demonstrem determinado pertencimento social, seu vínculo inexorável com a posição ocupada na reprodução da sociabilidade (ainda que seja um vínculo meandrado, não direto).

Assim, como marca György Lukács em *Narrar ou descrever*:

Esta constatação é necessária a fim de colocarmos concretamente o nosso problema. Tal como ocorre nos demais campos da vida, na literatura não nos deparamos com “fenômenos puros”. Engels recorda que o “puro” feudalismo só existiu na constituição do efêmero reino de Jerusalém. No entanto, é evidente que o feudalismo constitui uma realidade histórica e pode, logicamente, ser objeto de uma indagação. Ora, é certo que não existe qualquer escritor que renuncie completamente a descrever. E também seria pouco lícito afirmar que os grandes representantes do realismo posterior a 1848, Flaubert e Zola, tenham renunciado de todo a narrar. O que nos importa são os princípios da estrutura da composição e não o fantasma de um “narrar” ou “descrever” que constituam um “fenômeno puro”. O que nos importa é saber como e por que a descrição – que originalmente era um entre os muitos meios empregados na criação artística (e, por certo, um meio subalterno) – chegou a se tornar o princípio fundamental da composição. Pois, deste modo, o caráter e a função da descrição na composição épica chegaram a sofrer uma mudança radical. (LUKÁCS, 1965, p. 50)

Vejamos como Schwarz se utiliza, de outro modo, das mesmas tintas:

Entretanto, não se trata de opor estético a social. Pelo contrário, pois a forma é considerada como síntese profunda do movimento

histórico, em oposição à relativa superficialidade da reprodução documentária. Neste sentido, note-se que a *ênfase* no valor mimético da composição, em detrimento do valor de retrato das partes, chama uma consideração mais complexa também do real, que não pode estar visado em seus eventos brutos. Uma composição só é imitação se for de algo organizado... o que aliás indica, seja dito de passagem, que a leitura estética tem mais afinidade com a interpretação social abrangente do que as leituras presas à autenticidade do pormenor. Leitura estética e globalização histórica são parentes. (SCHWARZ, 1987, p. 135)

O que Schwarz (reforçando a análise de Candido) descreve como uma “intuição profunda do movimento da sociedade brasileira” é justamente a capacidade realista de *Memórias*, na medida em que supera e aglutina o aspecto documental (já que, segundo Schwarz, seria imperdoável se predominasse o aspecto documental-naturalista, a exclusão das classes dirigentes e da classe dominada), tendo no “malandro” a condensação da dinâmica social típica. Avançando: a composição artística inovadora do livro permite justamente a representação da particularidade da sociedade de classes brasileira – “representação crítica”, nas palavras de Candido –, pois consegue, por meio do recorte, figurar as ações e “dinâmicas profundas” de uma situação de classes não exatamente clássica (decadência genética da concreticidade brasileira também bastante valorizada na figuração do real em Machado de Assis), e que por isso transita, na “circulação dos personagens”, entre a ordem e a desordem (SCHWARZ, 1987).

Vejamos como Lukács comenta o problema da representação e a semelhança das posições:

O espírito pequeno-burguês só pode ser intimamente superado por uma verdadeira compreensão dos grandes conflitos e das crises do desenvolvimento social. O pequeno-burguês jamais compreende estes conflitos, mesmo quando é implicado por eles, mesmo se neles mergulha com paixão. Para a atividade do escritor, isto significa – se recordarmos que a tarefa central da literatura, como a definimos anteriormente, é a figuração do homem real – que ele deve distinguir o verdadeiro do falso, o objetivo do subjetivo, o importante do não importante, o grande do pequeno, o humano do inumano, o trágico do ridículo. (LUKÁCS, 1968, p.99)

A redução estrutural do romance é, portanto, a intensificação dos traços da realidade social não por meio de uma totalizante descrição documental, mas uma utilização da técnica descritiva subordinada ao aspecto narrativo, à concentração significativa no sentido das ações, dos planos, das interrelações entre os personagens, da conformação das particularidades subjetivas em consonância com uma configuração social específica; algo que se pode ver em Schwarz e Lukács. Ou seja, pode-se, por meio de uma composição que retira de campo as duas classes essenciais da sociedade (*Memórias*) e apresenta a

classe de transição em primeiro plano, entrever o ser-precisamente-assim da morfologia social destacada. Trata-se, sobretudo, de marcar a origem dos parasitismos, a mescla entre o mais antigo, o mais arcaico, e do novo, por meio de uma modernização conservadora, localização realista e dialética da particularidade na universalidade. A inspeção do “privilégio, da herança, do prestígio” (SCHWARZ, 1987), da reiteração do antigo como caudatário do novo, ou do novo como caudatário do antigo, não se sabe.

O problema não para por aí, como já advertíamos. A dialética da ordem e da desordem cria a inteligibilidade da obra, é o recurso de intensificação ou recuo (os “altos e baixos”) donde surge a integração da criação estética com a condensação (estética) do conteúdo social. Mas, percebe-se, é uma peculiaridade do ficcional, jamais uma transposição documental direta do real ao representativo (SCHWARZ, 1987), mas uma forma antropomórfica de criação literária, em que ação e tipicidade, sensibilidade e sagacidade do autor se imprimem (ou seja, a utilização da classe de transição como trama desveladora por Manuel de Almeida). Nessa estilização, os aspectos “folclóricos” são utilizados; a rigor, a malandragem como símbolo, que transita do particular ao desvelo do universal, expondo essa espécie de forma de sobrevivência – a malandragem – em que se aglutinam dois pontos fundamentais: a (falsa) suspensão da tensão de classes e o embrutecimento da subjetividade que é vilipendiada pelo *modus operandi* da individualidade pequeno-burguesa da periferia do capitalismo (SCHWARZ, 1987).

Em A poesia envenenada de *Dom Casmurro* (1991), de Schwarz, por sua vez e por correspondência, é preciso analisar a consonância entre o arcabouço técnico dos “passos obscuros”, das “ênfases desconcertantes” (a “insolência estilística e formal” de Machado de Assis, já alertada) e a forma realista que deslinda uma das elites “mais queridas” pela “ideologia brasileira” (SCHWARZ, 1991). Para o autor, é tão clara a vinculação entre obra e sociedade, ainda que não seja direta, que a figura de Bento Santiago, percebida criticamente depois de 60 anos pela crítica literária americana, é tomada de maneira condescendente pela “leitura brasileira”, quando não personagem que inspira compaixão.

A ênfase, o falso psicologismo, a técnica de condução dos fatos por Casmurro, explicitam a capacidade de Machado de Assis de fazer o leitor trilhar o âmagô da amargura de Bentinho. Nesse trajeto, o destino final é comprovação suposta do calculismo e da dissimulação da menina Capitu. É por isso que Schwarz (1991) afirma que a colocação técnica, para o leitor ingênuo em assimilação e sensibilidade social, incorre em uma armadilha prontamente demonstradora do caráter de classe das subjetividades receptoras, nada mais, como em Marx, que a ideologia dominante de uma época como ideologia da classe dominante.

O que parece descrever a situação de classe da recepção é que, para Roberto Schwarz, a pena machadiana, em sua arrumação técnica da condensação realista, também dá todo suporte para a desconfiança acerca de Bentinho. A personagem desenha e redesenha seu caráter de classe dominante nos traços particulares da personalidade e na reação quanto ao fato fulcral da trama. Como alfineta:

Aliás, como recusar simpatia a um cavalheiro distinto e sentimental, admiravelmente bem-falante, um pouco desajeitado em questões práticas, sobretudo de dinheiro, sempre perdido em recordações da infância, da casa onde cresceu, do quintal, do poço, dos brinquedos e pregões antigos, venerador lacrimoso da mãe, além de obcecado pela primeira namorada? (SCHWARZ, 1991, p. 86)

A adesão ao ponto de vista questionado é cruel e recorrente. Capitu vira quase alegoria do perverso, do assentimental, da manipulação, de modo que o questionamento de Bentinho visa a descobrir, de maneira retrospectiva, e esta sim manipulatória, se na Capitu amorosa já existia a Capitu adúltera (SCHWARZ, 1991). Se a técnica de deixar Bentinho conduzir-se ao ridículo não funciona, mesmo em sua insidiosa interpretação enciumada e lacunar, classista e patriarcal, possuidora e paternalista, é porque a “convulsão da sociedade patriarcal em crise” ainda é representação enigmática de um modo de ser arcaico e arraigado (SCHWARZ, 1991).

O ponto nevrálgico aqui, desta forma, é o conflito de classes entre uma classe dominante de atributos decadentes e a tenacidade da “energia” espantosa de Capitu. O horizonte antropomorfizado que se abre é o horizonte social da objetividade em que cada ação particular não se revigora de singularismo/particularismo, mas de condensação dos elementos mais universais da dominação de classe, diga-se de passagem, travejados pelo liame colonial. Nesse sentido, de maneira magistral e pioneira, o ato, a vontade, a direção da personagem não aparecem como consciência de si pura, como transvaloração subjetiva, mas como determinação social, ou subjetividade como conformação ontologicamente articulada às configurações objetivas da sociabilidade.

Ao adotar um narrador unilateral, fazendo dele o eixo da forma literária, Machado se inscrevia entre os romancistas inovadores, além de convergir com os espíritos adiantados da Europa, que sabiam que toda *representação* comporta um elemento de *vontade* ou *interesse*, o dado oculto a examinar, o *indício da crise da civilização burguesa*. (SCHWARZ, 1991, p. 87)

O requinte e a sofisticação de Bento Santiago, na apresentação conflitiva de sua narração, demonstram uma sagaz contradição que se compõe ao mesmo tempo da sagacidade técnica e da condensação realista para representar o “indício da crise da civilização burguesa”. Por um lado, o rapaz é cheio de “credenciais”, é esposo e bom partido, bom filho e herdeiro, “arrimo da

parentela”, proprietário e católico, no mesmo instante que se mostra sentimentalmente desabrigado de humanismo (“indício da crise da civilização burguesa”) quando supõe que sua honra – o que significa remeter à “honra”? – foi destroçada e que o peso disso valeria a extinção de uma vida.

A mesma ratoeira expositiva se repete na frase seguinte, agora com apoio bíblico. Bento lembra o bom conselho de Jesus, filho de Sirach, que manda não ceder ao ciúme para que a mulher "não se meta a enganar-te com a malícia que aprender de ti". Ainda aqui a disposição para a incerteza serve de manto ao direito do mais forte, à incriminação sem espaço para resposta: tudo se resume em saber se a infidelidade de Capitu – subtraída portanto a eventuais objeções – foi efeito das constantes desconfianças do marido, ou se já estava lá, na menina, "como a fruta dentro da casca". (SCHWARZ, 1991, p. 89)

Vejamos que a inflexão religiosa-moral cristã aparece como traço protagonista dessa classe dominante. De maneira correspondente, abrolha na narrativa a imagem da mulher perfeita, dócil e controlada, em contraste com a mulher corrompida pela malícia, pela autonomia, por um erro inato. Toda inadequação do comportamento de Capitu, as lágrimas poucas jorradadas, a imagem de semelhança do filho e de Escobar, são pretextos, vias, contextos em que o travessão mandonista, impositivo e opressivo da classe dominante decadente dará o ar da graça. Não é por acaso que a precipitação conclusiva do narrador, em vez de o ridicularizar, comove sem espanto e contradição.

Referências bibliográficas

- CHASIN, J. *Marx: estatuto ontológico e resolução metodológica*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.
- CORDEIRO, (Marcos) Rogério. História e literatura: questões para um método crítico. *Revista de Ciências Humanas*, v. 7, 2007.
- _____. A forma objetiva na poesia de Augusto dos Anjos. *O Eixo e a Roda*, v. 23, 2014.
- _____; SIFFERT, A. Q. Origem do realismo na teoria estética marxista do entreguerras. *Scripta*, v. 2, 2016.
- COTRIM, Ana. *O realismo nos escritos de György Lukács dos anos 30: a centralidade da ação*. Zouk: São Paulo, 2009.
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever? In: *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. Marx e o problema da decadência ideológica. In: *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada Editora, 1969.
- _____. *Meu caminho para Marx*. In: CHASIN, J. (Org.) *Marx hoje*. São Paulo: Ensaio, 1983.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de Dialética da malandragem. In: *Que horas são?* São Paulo: Cia das Letras, 1987.

_____. A poesia envenenada de *Dom Casmurro*. *Novos Estudos*, n. 29, 1991.

_____. *Ao vencedor as batatas*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2000a.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Editora 34, 2000b.

SILVA, Arlenice Almeida da. O símbolo esvaziado: *A teoria do romance do jovem György Lukács*. *Transformação*, Marília, v. 29, n. 1, 2006.

_____. A autonomia da obra de arte no jovem Lukács. *Extensão e Cultura*, UFG, v. X, 2008.

_____. O lirismo em György Lukács. *Kriterion*, Belo Horizonte, v. 119, 2009.

Como citar:

COELHO, Henrique. Roberto Schwarz e György Lukács: uma aproximação dialética. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 278-300, jan./jun. 2020.

Data do envio: 1 jun. 2019

Data do aceite: 14 set. 2019

