

LUKÁCS E A DEFESA DO REALISMO

LUKÁCS AND THE DEFENSE OF REALISM

Celso Frederico*

RESUMO: Na extensa obra de Lukács, a defesa do realismo inicia-se somente na década de 30. O realismo é, então, entendido como um *método* para figurar artisticamente a realidade, uma *atitude* do escritor presente em toda a história, dos gregos aos dias de hoje, e não uma escola literária (como o naturalismo, expressionismo, etc.). Lukács, entretanto, muitas vezes apegou-se ao *modelo* de composição praticado no século XIX, o que acarretou dificuldades para interpretar as expressões artísticas que floresceram no século XX. Desse modo, a defesa do realismo permaneceu oscilando entre o *método* e o *modelo*.

Palavras-chave: literatura; realismo; marxismo; ontologia.

ABSTRACT: In the extensive work of Lukács, the defense of realism begins only in the 1930s. Realism is, therefore, understood as a method to artistically represent reality, an attitude of writers that is present all throughout history, from the Greeks to present day, and not a literary movement (such as naturalism, expressionism, etc.). Lukács, however, often stuck to the composition model practiced in the nineteenth century, leading to difficulties in interpreting the artistic expressions that flourished in the twentieth century. Thus, the defense of realism remained oscillating between the method and the model.

Keywords: literature; realism; Marxism; ontology.

* Professor Livre-docente da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. E-mail: celsof@usp.br O presente texto serviu de base para a aula inaugural do I Curso Livre György Lukács, promovido pela Editora Boitempo na PUC-SP em novembro de 2015.

Lucien Goldmann resumiu em poucas palavras o itinerário de Lukács: um autor que, em sua vasta obra, percorreu toda a filosofia clássica alemã. Ele foi kantiano no livro *A alma e as formas*; hegeliano, em *A teoria do romance* e, finalmente, marxista, em *História e consciência de classe* (*HCC*). Esta última fase, contudo, não foi linear. A partir de 1930, a leitura dos *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx fez com que Lukács rompesse com o embasamento teórico de *HCC* e, progressivamente, se aproximasse de uma interpretação ontológica do marxismo.

Estamos, portanto, diante de um autor plural. E cada fase por ele percorrida influenciou diversos autores. Citarei apenas dois.

O primeiro é Lucien Goldmann que construiu sua sociologia da literatura tendo como ponto de partida *A alma e as formas*. Durante a segunda guerra mundial, ele descobriu um exemplar do livro numa biblioteca. Ficou tão entusiasmado que copiou o livro a mão. O que interessou a Goldmann foi a “visão trágica” de um Lukács pessimista que assinalava a ruptura sem conciliação possível entre a interioridade do indivíduo e o mundo exterior. Outra referência básica para Goldmann é *HCC*, livro que trata, entre outros temas, das classes sociais e de suas possibilidades de conhecimento. Goldmann retomou essa discussão no interior de sua sociologia da literatura.

O segundo autor é Theodor Adorno. A teoria estética e a crítica da literatura e da cultura de Adorno apoiam-se em dois textos lukacsianos: *A teoria do romance* e *HCC*. Do primeiro livro, retirou a ideia segundo a qual o social na obra de arte é a *forma* e não o conteúdo. Do segundo livro, retirou e desenvolveu a *teoria da reificação*.

Os dois autores citados, como se pode perceber, ignoram tudo aquilo que Lukács escreveu a partir dos anos 30. O desinteresse explica-se justamente pela defesa lukacsiana do realismo e da concepção ontológica, ausentes nas obras juvenis

.....

Lukács, para desenvolver sua teoria, precisou deixar de lado as obras juvenis que tanto encantaram aqueles autores.

Um rápido olhar sobre *A alma e as formas* e *A teoria do romance* é suficiente para mostrar a inexistência do realismo. A “visão trágica” do autor procurava então entender a especificidade do romance burguês e, para tanto, contrastava-o com a antiga epopeia. Esta seria a expressão de uma sociedade harmoniosa, uma “totalidade espontânea” que tinha na figura do herói o seu representante, pois é ele quem encarna o destino da comunidade. Nesse mundo harmonioso, a vida era dotada de um transparente *sentido* retratado pela *forma* artística.

O romance burguês, contrariamente, é o resultado de uma totalidade cindida. Nela, ocorre a ruptura inconciliável entre a vida interior do personagem e o mundo exterior. Nesse mundo adverso, o herói se debate e fracassa na tentativa de afirmar valores numa realidade que é hostil a valores. A sua interioridade (subjetividade, “alma”) encontra-se em permanente oposição ao mundo exterior. Quem realiza uma conciliação fictícia entre essas duas esferas é o romance ao oferecer a “*realidade visionária do mundo que nos é adequado*”, graças à *forma* artística que reconstrói artificialmente a totalidade. O romance, portanto, não é um reflexo da realidade, não é realista. Arte é projeção imaginária, é *utopia*.

Mesmo num livro marxista, como *HCC*, a concepção de realidade é prejudicada pelo ultra hegelianismo que enformava os horizontes do autor e que tinha como eixo a identidade entre sujeito e objeto tal como concebida por Hegel. O mundo exterior, em Hegel, aparece como produto da consciência – a consciência que se aliena, mas que no final “recolhe” as alienações e, assim, põe fim a cisão sujeito-objeto.

Lukács segue de perto o movimento da filosofia hegeliana. Se nas obras pré-marxistas a totalidade, isto é, a realidade social, era inalcançável para os indivíduos, agora a possibilidade de alcançá-la depende do *ponto de vista* de classe. Após mostrar os limites da consciência de classe da burguesia e da pequena burguesia, Lukács vê o proletariado revolucionário como uma espécie de “pensador coletivo” capaz de agir e, assim, realizar a identidade entre o processo histórico e a subjetividade humana (ou, entre exterioridade e interioridade, para usarmos os termos das obras anteriores). Essa realização da identidade entre sujeito e objeto, contudo, implica, como em Hegel, o cancelamento da própria realidade objetiva, que deixa de ser exterior aos indivíduos.

A transposição da teodiceia hegeliana para a vida social só foi possível porque Lukács então considerava a natureza uma categoria diretamente social. Por isso, o seu marxismo não tinha nada de realismo e de ontologia materialista, aproximando-se mais de uma filosofia da consciência. De qualquer modo, a centralidade da consciência ocupa o lugar que pertencera à *forma* e à *alma*, e o mundo exterior, antes desprovido de sentido, agora é comandado pelo processo de reificação, obedecendo a uma lógica capaz de ser decifrada pela consciência e modificada pela ação revolucionária.

Como se sabe, as ideias messiânicas de *HCC* foram condenadas no V Congresso da Internacional Comunista. Lukács, então, para permanecer atuando na defesa do comunismo realizou a primeira de suas “autocríticas protocolares”. Não obstante ter renegado a obra, *HCC* tornou-se o livro de filosofia marxista mais influente do século XX.

Em 1930, Lukács, exilado em Moscou, teve acesso aos originais dos *Manuscritos econômico-filosóficos* de Marx e a diversas cartas inéditas em que Marx e Engels falavam sobre literatura. Os *Escritos de Moscou* marcam o início da nova etapa, aquela em que o autor progressivamente se aproxima da ontologia marxiana e passa a defender o realismo.

Entre a crítica literária da fase pré-marxista e da marxista não existe uma ruptura absoluta. Apesar das gritantes diferenças, Lukács, como todo grande pensador, perseguiu os mesmos temas a vida inteira. Não posso concordar, portanto, com aqueles estudiosos que glorificam as obras juvenis e ignoram a produção posterior a 1930 e, também, aos que contrariamente se fixam na fase marxista ignorando o fato de elas de elas atualizarem temas permanentes na reflexão do autor.

Impedido de fazer política após a condenação de *HCC*, Lukács voltou aos estudos literários, mas isso não significa um abandono da política, pois, através da literatura, ele vai se empenhar na defesa de uma determinada política cultural.

A frente popular na literatura

A defesa do realismo inicia-se no conturbado contexto político dos anos 30 e de seus reflexos no campo cultural. Na República de Weimar, os intelectuais de esquerda retomaram as discussões estéticas ocorridas na Rússia. Lá, durante o processo revolucionário, diversos

grupos se debatiam em torno da questão: qual é a arte adequada à nova realidade – o socialismo implantado na Rússia.

1. Havia um grupo de artistas que se automeavam *Produtivistas* e, depois, passaram a se chamar *Construtivistas*. Liderados por Rodchenko, eles pregavam a integração entre arte e vida, a união entre arte, produção e técnica. A nova arte, a serviço da revolução, deveria de ser uma esfera em separado, deveria perder a sua autonomia, fruto da divisão entre trabalho manual e trabalho intelectual, e tornar-se uma atividade útil. Esse grupo, futuramente, serviu de inspiração a Bauhaus e ao advento do *design*. Importa reter aqui que a arte, enquanto tal, deve passar por um processo de autossupressão e tornar-se uma atividade útil.

2. Outro grupo é a *Proletkult*, que entendia a arte como expressão dos interesses de classe e, portanto, virou as costas à velha arte da burguesia para tentar criar uma arte proletária.

3. O terceiro grupo é formado pelos *Futuristas*, tendo como expressão maior o poeta Maiakóvski. A proposta estética dos futuristas era a inovação das formas poéticas. Tal proposta pode ser resumida na frase: “*sem forma revolucionária não há arte revolucionária*”. Tratava-se, portanto, de se criar uma nova linguagem para substituir as velhas formas do passado.

Tempos depois, *Construtivistas e Futuristas* se uniram na LEF (Frente de Esquerda das Artes) que criticava duramente a *Proletkult*, julgando que tal corrente era formada por pseudo-revolucionários que lançavam mão das velhas e surradas formas da arte burguesa, pretendendo introduzir nelas conteúdos revolucionários.

Já os defensores da *Proletkult* consideravam o pessoal da LEF como pequeno-burgueses estranhos ao movimento operário que produziam uma arte elitista “incompreensível para as massas” (título de um poema de Maiakóvski que argumentava: se minha arte é incompreensível para as massas, devemos elevar o nível cultural das massas e não rebaixar a arte. Tal proposta inspirou Oswald de Andrade quando falou no “biscoito fino” que ele fabricava e que um dia a massa saberia apreciar).

Esse rico debate teórico não era, evidentemente, “inocente”. O que todos pleiteavam era o reconhecimento estatal de representantes da arte na nova sociedade. Durante os primeiros anos, o Estado comandado por Lênin garantiu plena liberdade a todas essas correntes, embora a política cultural do regime privilegiasse o realismo e, conseqüentemente, considerava a cultura burguesa como um patrimônio da humanidade, uma herança que a classe operária não deve abrir mão.

O debate estético dos primeiros anos da revolução foi interrompido com a ascensão de Stalin. Em 1934, o Primeiro Congresso dos Escritores Soviéticos irá impor a todos o *realismo socialista* como a estética oficial do regime. Começa aí a repressão aos artistas dissidentes e o definhamento da produção cultural.

Todo esse debate cultural se reproduziu na República de Weimar e, depois, entre os artistas alemães exilados. O ponto alto das discussões foi o famoso “debate sobre o expressionismo”. Lukács participa ativamente do debate, envolvendo-se, a partir de então, em diversas polêmicas na defesa do realismo e na crítica às concepções não realistas, como o expressionismo, a *Proletkult*, o naturalismo etc.

As questões políticas influenciavam diretamente o debate estético. Tratava-se, em poucas palavras, da oposição entre duas estratégias revolucionárias: a política da “frente

popular” contra o nazi-fascismo, defendida por Lukács, ou a de “classe contra classe”, encampada pela LEF.

Contra a posição classista na política e seus reflexos na vida literária, Lukács defendeu a política de “frente popular” no interior das artes. A classe operária, aqui, não é vista como a portadora de uma nova cultura, mas como herdeira da melhor tradição cultural da humanidade. Por isso, a literatura “burguesa” deixa de ser hostilizada: toda obra que defenda a integridade do ser humano contra as degradações impostas pela sociedade converge para a causa da emancipação humana. O humanismo cobra aqui os seus direitos: a revolução socialista não visa a emancipar somente a classe operária, mas, com ela, o conjunto da humanidade.

O ponto de vista classista, assim, cede lugar à estratégia da “frente popular”. A política, segundo essa estratégia, deve procurar tirar a classe operária de seu isolamento, através de alianças destinadas a cumprir etapas necessárias no interior de uma sociedade entendida como uma totalidade complexa; na literatura, devem-se valorizar os escritores burgueses humanistas e democratas que não aderiram à barbárie nazista.

Para complicar as coisas, Lukács precisava diferenciar sua concepção estética do realismo socialista, mas sem se incompatibilizar com a Internacional. A saída que ele encontrou foi a de utilizar “citações protocolares” de Stalin para recobrir suas ideias dissidentes apresentando-as como reiteração da ortodoxia. Mas, principalmente, ele vai se apoiar da autoridade de Lênin para, através das referências aos *Cadernos Filosóficos* trazer para o marxismo as categorias da lógica hegeliana.

A obra de Lukács, da década de 30 até a *Ontologia do ser social*, será tensionada pela afirmação do *procedimento ontológico* (a entrega ao objeto) e o *logicismo hegeliano* (que deriva o real do Conceito).

Essa tensão se fará presente também na própria concepção de realismo. Lukács afirmou que o realismo não é uma escola literária (como o naturalismo, expressionismo etc.), mas um *método* de reprodução da realidade. O realismo, portanto, pressupõe uma *atitude* perante o real que acompanha toda a história da arte, dos gregos aos dias atuais. Entretanto, o próprio Lukács ora toma como *modelo* de realismo a literatura do século XIX, ora defende a visão mais matizada que enfatiza a *atitude* perante uma realidade que se modifica constantemente.

Realidade e realismo

Se o realismo é o método adequado para a reprodução artística fiel da realidade cabe, inicialmente, saber o que se entende por realidade.

Para o positivismo e sua expressão literária, o naturalismo, diz Lukács, a realidade é a positividade do mundo tal como aparece em nossa senso-percepção. Por isso, os naturalistas se empenharam em descrever com minúcias a realidade, mas fixando-se na sua imediatez.

A dialética, contrariamente, não quer permanecer na epiderme do real, mas entender o movimento da realidade, ir além da evidência empírica.

Marx, ao estudar o fetichismo da mercadoria, mostrou que a realidade no mundo capitalista aparece de forma invertida, sugerindo que o sujeito da vida social é a mercadoria e não os homens que a fizeram. Diante desse contexto desumanizado, diz Lukács, a literatura

que retrata o mundo dos homens precisa romper com o fetichismo e conferir centralidade à ação dos homens. Estamos aqui numa visão claramente humanista.

Outro ponto central diz respeito à caracterização da obra de arte. Lukács apoia-se na definição hegeliana da obra de arte como uma manifestação sensível em que *aparência e essência, forma e conteúdo* coincidem, sendo que o conteúdo é o determinante (e não mais a forma, como se pode ler nas obras juvenis).

Lukács, apoiando-se na identidade forma-conteúdo, critica as correntes estéticas que enfatizam unilateralmente a forma (o naturalismo, por exemplo) ou o conteúdo (o expressionismo).

O culto à forma, no naturalismo, leva o escritor à descrição minuciosa da aparência imediata. A ênfase no conteúdo, por sua vez, produz uma deformação intencional da aparência para, assim, tornar visível o conteúdo. É o caso do expressionismo, a expressão literária do idealismo filosófico.

Para esclarecer esses dois procedimentos, lançarei mão de exemplos familiares.

Na literatura brasileira, temos um exemplo clássico de naturalismo, o livro *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo. Como todo naturalista, o autor compartilha a visão cientificista que vê o homem como resultado, seja do meio ambiente, seja da raça. Não por acaso, o romance foi batizado de cortiço: nele, o meio ambiente irá determinar o caráter dos indivíduos e os seus destinos. A sociedade, assim, virou uma segunda natureza, submetida ao determinismo cego das leis naturais. Uma vez nivelado o ser humano à natureza, o autor se entrega ao descritivismo minucioso e homogeneizador que iguala os seres humanos às coisas: os personagens do cortiço são retratados como seres animais entregues a impulsos primitivos.

Outro exemplo que me ocorre é o comentário que Patrícia Galvão (Pagu) fez de um romance de Jorge Amado. Numa passagem, ele descreve um cenário baiano: o mar, um coqueiro e uma linda prostituta. Pagu, indignada, diz que o coqueiro nasceu para ser coqueiro, mas nenhuma mulher nasceu para ser prostituta. Caberia ao romancista mostrar os processos sociais e individuais que arrastaram a mulher à prostituição, e não nivelá-la aos objetos naturais numa estetização indiferente aos infortúnios do ser humano.

Quanto ao expressionismo, lembro uma pintura de Portinari em que ele retrata um camponês com imensos pés, descalços, sobre a terra batida. Há uma desproporção gritante entre o tamanho pequeno do corpo humano e o gigantismo dos pés: nenhum ser humano tem pés daquele tamanho. Portinari violentou a forma para expressar um conteúdo: a pobreza do homem que não tem sapatos, sua ligação com a terra etc.

Concebendo a obra de arte como uma unidade sensível de forma e conteúdo, Lukács vai dizer que em literatura o realismo é um procedimento estético que se apoia em dois pilares: o recurso à *tipicidade* e no *método narrativo*.

O romance realista trabalha com personagens típicos em situações típicas. O personagem típico é uma construção que permite ao autor superar a singularidade, o meramente individual e, também, a abstratividade do universal.

Ele não é, portanto, a pura singularidade, aquela retratada pela caricatura. Lembro um cartunista que desenhava um enorme nariz para retratar o governador Geraldo Alckmin. Desse modo, o personagem era reduzido a um traço singular característico que substituía a figura integral.

O personagem também não é uma universalidade abstrata, o porta-voz de um povo ou de uma classe social.

Para retratar o homem como um ser social, o romancista deve trabalhar com os personagens típicos, indivíduos que têm uma singularidade apresentada com perfeição e que são, ao mesmo tempo, expressões das tendências gerais que perpassam a sociedade. Lukács se refere a um personagem de Balzac, o Père Goriot. Esse indivíduo é apresentado com detalhes precisos que fazem dele um personagem que não se confunde com nenhum outro. Além da maneira de se vestir, falar etc., o Père Goriot tinha uma característica que o distinguia dos demais: era um tremendo sovina. Em sua vida profissional, ele se dedicava à usura. Balzac, assim, construiu um personagem típico: uma singularidade inconfundível na qual se cruzam uma determinada classe social e as tendências gerais do processo histórico. Esse e outros personagens típicos nos apresentam um painel completo da sociedade francesa naquele preciso momento histórico. Assim, o destino dos personagens aparece entrelaçado às forças motrizes que impulsionam o processo histórico. Para que isso ocorra, o autor cria situações típicas: momentos dramáticos em que a realidade surge concentrada, depurada de contingências, para que os personagens possam se desenvolver e se revelarem.

O segundo elemento definidor do realismo é o *método narrativo*. Se o romance é *a epopeia do mundo burguês*, ele tem como traço essencial o relato dos fatos passados. Isso permite que o romancista tenha um distanciamento temporal e, portanto, possa acompanhar o destino dos personagens separando o que é essencial do que é acidental, apelando a este último apenas quando é relevante para o curso dos acontecimentos.

O método narrativo opõe-se ao método descritivo que coloca a descrição das coisas em pé de igualdade com a atividade humana. Com isso, esvazia-se o sentido humano da vida social, perde-se a centralidade da ação. A narração, ao contrário, exige que o autor faça um ordenamento hierárquico do enredo, depurando-o de incidentes desnecessários e descrições supérfluas. Caso contrário, interrompe-se o desenvolvimento da ação e quebra-se a unidade da obra. Incidentes e detalhes só ganham importância quando ajudam a criar o cenário favorável ao desenvolvimento das ações dos personagens, do nó dramático que não pode ser interrompido por “manchas” (as descrições irrelevantes, os enfeites desnecessários).

Seguindo esse procedimento – tipicidade e narração – o romance nos oferece uma reapresentação depurada da realidade que supera a representação caótica do cotidiano. Cria-se, assim, um *meio homogêneo* diferente da representação fragmentada do cotidiano para que nele as ações humanas se desenvolvam em condições favoráveis. O romancista, assim, nos oferece uma representação estruturada da realidade, uma *segunda imediatividade* em que o real deixa transparecer o núcleo humano que conduz a trama.

Mas os personagens se debatem com um mundo adverso que impede as suas possibilidades de plena realização. Perante esse estado de coisas, diz Lukács, o romancista empenhado em figurar a existência dos seres humanos, não pode ficar indiferente. De uma forma ou de outra, ele acaba tomando partido da humanidade contra as forças da reificação, contra a sociedade desumanizada. Lukács chegou a dizer que toda poesia é partidária. Perante a sua musa, o poeta toma partido: a poesia pode ser de louvor, mas também pode ser satírica ou expressar mágoa e ressentimento.

A arte realista, segundo Lukács, é partidária, mas não deve ser tendenciosa. A tomada de partido se faz em função das possibilidades objetivas presentes na realidade. Já a literatura

de tendência introduz as preferências subjetivas do autor, domesticando a realidade e interferindo na vida própria dos personagens.

Um exemplo brasileiro: há um filme de Tizuka Yamasaki, *Gaijin. Os caminhos da liberdade* que conta a história da imigração japonesa em São Paulo. O filme parte de uma proposta realista ao documentar o drama dos imigrantes chegando ao nosso campo, o choque cultural vivido, a difícil adaptação etc. No momento final, uma moça abandona o núcleo familiar, vai sozinha para a cidade, e lá encontra, num comício do Partido Comunista, um ex-capataz em plena militância revolucionária. Esse encontro amoroso possibilita um final feliz para o filme. Mas, essa possibilidade de uma moça japonesa sair do núcleo familiar tradicional e ir sozinha para a cidade nada tem de realista. A cineasta, mulher moderna, feminista e de esquerda, quis salvar a personagem de seu destino inexorável e, assim fazendo, rompeu com o realismo.

Bem diferente é a posição de um Balzac, autor que simpatizava com a pequena-nobreza. Mas esta é uma classe parasitária condenada a desaparecer com o desenvolvimento da sociedade francesa. Balzac, atento ao movimento real da sociedade, mostra-nos o parasitismo e a mediocridade dos personagens oriundos da pequena-nobreza. A entrega do autor à realidade a ser retratada fez com que esta se impusesse às suas preferências subjetivas. Engels, a propósito, usou a expressão “vitória do realismo” para relevar essa característica do método realista que obriga o autor a se entregar ao movimento necessário da realidade, mesmo que isso contrarie seus valores.

Essa é uma das razões que levaram Lukács a criticar Brecht. As situações criadas pelo teatro de Brecht visavam despertar a consciência social da plateia. Nas peças didáticas, o público era convocado para discutir e modificar o desfecho. Lukács diz que o teatro de Brecht é um teatro da consciência e não do ser social. A consciência das pessoas, na vida real, não muda assim tão facilmente, pois ela é determinada pelas condições materiais de existência. Brecht, segundo Lukács, teria cedido ao voluntarismo, afastando-se, assim, da representação realista.

Em linhas muito gerais, são esses os argumentos de Lukács para defender uma estética realista. As primeiras incursões do autor, como vimos, foram feitas num contexto político conturbado. Lukács se empenhava em defender uma determinada política cultural e, a partir dela, travou acirrados combates. E, como sempre acontece, no calor da discussão as posições se radicalizam e cometem-se exageros e injustiças. Mais tarde, quando Lukács escreveu a sua monumental *Estética*, voltou a defender o realismo, mas com argumentos mais sólidos e nuançados.

Para finalizar, gostaria de apontar uma questão problemática que subjaz nas polêmicas que Lukács travou em defesa do realismo. Trata-se de um tema presente em Marx e Engels: a decadência ideológica da burguesia.

A decadência ideológica e o realismo

O romance burguês foi a primeira manifestação histórica de uma arte sociológica. Na antiga epopeia, os heróis representavam a comunidade e os deuses. No romance, ao contrário, os personagens são produtos da sociedade em que vivem.

O romance acompanhou passo a passo a consolidação do mundo burguês. Em sua fase inicial, quando a burguesia lutava contra o feudalismo, ela estava empenhada em

conhecer a realidade. Nesse momento progressista, nasceu também a economia política clássica, empenhada em entender o funcionamento da sociedade capitalista e o compromisso com a democracia, a participação popular.

Segundo Marx e Engels, esse compromisso com a verdade durou até 1848, quando a classe operária se insurgiu contra o mundo capitalista. O futuro, então, tornou-se uma ameaça e, por isso, foi excluído dos horizontes. “*Houve história, agora não há mais*”. Desse modo, o pensamento burguês perdeu a dimensão progressista e tornou-se manipulador.

A sociedade foi assim equiparada a uma segunda natureza. Essa equiparação, na literatura, propiciou a passagem do realismo para o naturalismo. Acompanhando essa mudança histórica, a economia clássica transformou-se em economia vulgar, voltada não para o conhecimento da totalidade em movimento, mas para a manipulação. Finalmente, a democracia cedeu lugar ao liberalismo.

Marx e Engels chamaram esse processo de “decadência ideológica”, com a convicção de que um ciclo da história havia sido fechado em 1848 e um novo ciclo – aquele da revolução operária – estava se iniciando. Tempos depois, com a estabilização do capitalismo, a capacidade de iniciativa política e cultural da burguesia foi, enfim, por eles admitida.

De qualquer modo, as duas visões permaneceram nas obras daqueles autores.

No período imperialista, a tese da decadência ideológica acabou prevalecendo. Lênin, por exemplo, escreveu sobre a “putrefação” e o “parasitismo” da classe burguesa. Depois da crise de 1929, diversos economistas desenvolveram teorias sobre o iminente “colapso do capitalismo”. Gramsci foi talvez o único marxista a negar essa tese catastrofista através de sua concepção de “revolução passiva”, que chamava a atenção para as possibilidades de reação da burguesia. É exemplar, a propósito, o ensaio “Americanismo e fordismo”.

Quanto a Lukács, ele, contrariamente a Gramsci, aderiu à teoria da decadência ideológica e aplicou-a a crítica literária (em 1938, no ensaio “Marx e o problema da decadência ideológica”) e, também nos debates teóricos (o livro *A destruição da razão*, de 1954).

Uma questão de fundo então se impôs a Lukács: ainda é possível o “triunfo do realismo” no período da decadência?

Lukács insiste que o novo período histórico é particularmente hostil à arte: agora, o escritor oriundo da burguesia está sozinho em seu empenho de rerepresentar a realidade. “*Nadando contra a corrente*”, ele depara-se com a mistificação crescente que penetra a consciência de todos, impedindo-os de ver os nexos reais que compõem a vida social. De um lado, vigoram visões objetivistas presas à aparência do real que sucumbem ao conformismo ao “*retratar os resultados finais da deformação capitalista do homem*”; de outro, o refúgio na subjetividade (“alma”) autonomizada, que “*oferece à vida interior, em sua superficialidade, uma esfera de liberdade que nada pode limitar ou criticar*”.

Diante desse quadro, Lukács afirma a necessidade de se retomar o realismo, mas na literatura moderna encontra apenas poucos representantes dessa corrente, o que o levou a criticar duramente os escritores que não se enquadram no realismo.

Momento radical e equivocado da crítica terá lugar no livro *Realismo crítico, hoje*, publicado em 1957. Nesta obra, ele se volta contra o recurso à alegoria utilizado pelos escritores da vanguarda. Partindo de um pressuposto arbitrário – a falta de sentido da existência humana – esses escritores nos apresentam um mundo caótico em que os homens estão entregues à angústia, ao desespero e à loucura. Essa visão pessimista, diz Lukács, apenas

reproduz a aparência fetichizada do mundo burguês e, o que é pior, não acredita mais nas possibilidades de autotransformação do homem.

Quem seriam esses autores? Proust, Kafka, Musil, Camus, Joyce, Beckett, Ionesco.

Comentaristas simpáticos a Lukács, como Adolfo Casais Monteiro e Carlos Nelson Coutinho observaram que, nessa crítica intolerante, Lukács desobedece a seu próprio método. Isto é: a obra de arte deveria ser considerada em sua existência objetiva e não como mera expressão de uma determinada visão de mundo. É essa concepção metodológica que permite compreender a “vitória do realismo”. Mas Lukács, sem analisar nenhuma obra, fez uma crítica generalizante baseada somente nas opiniões daqueles autores expressas em entrevistas. E essas opiniões reproduziam uma visão do mundo niilista. Portanto, sem fazer uma análise *imane*nte do texto literário e sem atentar para o novo período histórico que se abria, Lukács foi dogmático e injusto em sua crítica à vanguarda. A sociedade capitalista engendrou novas formas de alienação e é nesse contexto que a obra de Kafka, por exemplo, deveria ser analisada.

Em outros momentos, a fidelidade ao método apresenta resultados surpreendentes, como no livro dedicado aos escritores realistas da Alemanha. Ao contrário da França e da Inglaterra, a Alemanha era um país em que o capitalismo retardatário convivía com estruturas feudais. Desse modo, as forças motrizes da sociedade não eram visíveis, pois coexistiam ainda com as relações pessoais herdadas do feudalismo. Nesse contexto, não temos a ação aberta das classes sociais. Como retratar essa realidade e o destino de seus personagens? Como construir personagens típicos? Como utilizar o método narrativo? Lukács, então, depara-se com Hoffmann, autor de contos e novelas consideradas fantásticas, e faz uma afirmação surpreendente: Hoffmann é realista, pois o seu *realismo fantástico* é o modo apropriado de retratar aquela sociedade.

Essa afirmação nos interessa de perto, pois na América Latina tivemos uma forma própria de realismo – o *realismo fantástico*. E nos interessa também porque o nosso maior escritor realista, Machado de Assis, vivia numa sociedade provinciana, pré-capitalista, às voltas com escravos e ex-escravos. As relações humanas entre os chamados “homens livres”, no Rio de Janeiro de fins do século XIX, eram mediadas pelo *favor* e não pelo automatismo impessoal da economia burguesa. Machado, para ser realista, não poderia escrever como Balzac e Dickens, os modelos de Lukács. Por isso, ele reinventou o realismo, criando uma nova *forma* em que inexistem o narrador onisciente e os personagens típicos.

Lukács, como vimos, considerava o realismo não uma escola literária, mas um método. Em sua vasta obra, contudo, ele oscilou entre uma concepção que tinha como principal modelo Balzac, o grande representante daquela escola literária, e o apego ao método, à atitude do escritor perante a realidade a ser trabalhada.

Nas obras maduras – a *Estética* e a *Ontologia do ser social* – predomina a visão ontológica, para a qual o método não é um conjunto de preceitos definidos *a priori*, mas uma entrega ao automovimento da realidade.