unesp **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara – SP

RAFAEL DA ROCHA MASSUIA

A RECEPÇÃO DAS IDEIAS ESTÉTICO-LITERÁRIAS DE LUKÁCS EM LEANDRO KONDER E CARLOS NELSON COUTINHO: análise de suas produções teórico-críticas

ARARAQUARA – S.P.
2013

RAFAEL DA ROCHA MASSUIA

A RECEPÇÃO DAS IDEIAS ESTÉTICO-LITERÁRIAS DE LUKÁCS EM LEANDRO KONDER E CARLOS NELSON COUTINHO: análise de suas produções teórico-críticas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras (FCL), Campus Araraquara, sob orientação do Prof. Dr. José Antonio Segatto, como requisito para obtenção do título de Mestre.

ARARAQUARA – S.P.
2013

RAFAEL DA ROCHA MASSUIA

A RECEPÇÃO DAS IDEIAS ESTÉTICO-LITERÁRIAS DE LUKÁCS EM LEANDRO KONDER E CARLOS NELSON COUTINHO: análise de suas produções teórico-críticas

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras (FCL), Campus Araraquara, sob orientação do Prof. Dr. José Antonio Segatto, como requisito para obtenção do título de Mestre.

Data da defesa: 28/02/2013

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: **Prof. Dr. José Antonio Segatto**
Universidade Estadual Paulista – UNESP/Araraquara

Membro Titular: **Profa. Dra. Maria Célia de Moraes Leonel**
Universidade Estadual Paulista – UNESP/Araraquara

Membro Titular: **Prof. Dr. Wilton José Marques**
Universidade Federal de São Carlos – UFSCar

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

À memória do meu avô, Argemiro Massuia,
à minha companheira, Carolina
e à vó Maria,
pelo incessante apoio,
inclusive a esta dissertação.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, José Antonio Segatto, pelo inestimável apoio, pela paciência e pela incalculável contribuição à minha formação intelectual.

Aos professores que gentilmente aceitaram o convite de participarem da banca de qualificação, Newton Duarte e Maria Célia Leonel, que souberam relevar meus muitos erros, fornecendo-me outras tantas dicas e soluções – também ao professor Wilton Marques, que tão solicitamente (e mesmo em cima da hora) aceitou o convite para participar da banca da defesa.

Aos meus pais, Argemiro e Simoni e ao meu irmão, com quem posso contar para todas as dificuldades, pretéritas e vindouras.

Aos meus avós, Argemiro (*in memoriam*), Maria, Edmílson e Valdomira, pela experiência comigo compartilhada, dos bons momentos e lembranças.

À tia Solange, pelo longínquo e incessante estímulo ao conhecimento e à tia Sinara por diminuir a distância entre os sebos internacionais e minha prateleira.

Às tias Conta (*in memoriam*) e Neta, pelo apoio sincero, que nenhum agradecimento jamais poderá fazer altura.

À minha companheira, Carolina, sem a qual a existência desta dissertação – literalmente – não seria possível.

Ao grande amigo André de Oliveira, pela paciência e atuação cirúrgica nos momentos de dificuldade e ao ausente, sempre-presente, Felipe Soares.

Aos colegas de graduação, Gustavo, Alexandre, Rodolfo, João Vicente, entre tantos outros e aos colegas de pós-graduação, em especial a Maurício Gonçalves, Leandro Oliveira e Alejandro Gonzáles por enriquecerem minha vivência universitária.

Aos meus antigos professores de graduação, Walter Praxedes, Pedro Jorge e Antonio Ozaí, entre outros, pelo estímulo e valiosas lições e aos novos professores de pós-graduação, com quem muito aprendi e aprenderei.

Também aos funcionários da Seção de Pós-Graduação, sempre solícitos e pacientes em relação às minhas tantas dúvidas.

A dissertação contou com o apoio da CAPES.

RESUMO

Esta pesquisa propõe a análise da recepção das ideias do filósofo marxista György Lukács no Brasil, tendo como foco a decisiva atuação teórica de dois pensadores que se dedicaram à dimensão estético-literária. Embasando suas atividades intelectuais diretamente na obra do filósofo húngaro, Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder oferecem grande contribuição à reflexão marxista local. Partindo da leitura dos seus textos, realizamos a investigação do potencial difusor do pensamento de Lukács no país. No entanto, constatou-se a sua riqueza como contributo criador, que se estabelece a partir do confrontamento do referencial lukacsiano com as características específicas de nossa sociedade. Nesse sentido, a produção teórica de Konder e Coutinho não pode ser resumida ao processo de difusão do pensamento de Lukács do país, devendo antes serem concebidas como produtoras de um conhecimento novo. Situados no período posterior à denúncia dos crimes do regime stalinista no XX Congresso do PCUS, de 1956, as obras dos dois pensadores configuram-se como peças-chave para a edificação de um pensamento marxista renovado.

Palavras-chave: Sociologia da cultura; Carlos Nelson Coutinho; Leandro Konder; György Lukács; estética; marxismo

ABSTRACT

This research purposes the analysis of the reception of the ideas of Marxist philosopher György Lukács in Brazil, focusing on the critical role of two thinkers who have dedicated themselves to the aesthetic-literary dimension. Basing their intellectual activities directly in the work of the Hungarian philosopher, Carlos Nelson Coutinho and Leandro Konder offer great contribution to local Marxist reflection. From the reading of his texts, we investigated the potential diffuser thought of Lukacs in the country. However, we found their richness as wealth creator as a rich contribute, established through the confrontation of lukácksean reference to the specific characteristics of our society. Regarding this point, the theoretical production of Konder and Coutinho can not be summed up to this diffusional process of the thinking of Lukács in the country, but should be conceived as producers of new knowledge. Situated in the period after the reporting of the crimes of the Stalinist regime in the XX Congress of the CPSU in 1956, the works of the two thinkers appear as key pieces for the building of a renewed Marxist thought.

Keywords: Sociology of culture; Carlos Nelson Coutinho; Leandro Konder; György Lukács; aesthetic; marxism

"Enquanto não realizares
esta indicação: "Morre e renasce",
serás apenas um triste hóspede
na obscura terra."

Johann Wolfgang von Goethe

SUMÁRIO

1 A RECEPÇÃO DE GYÖRGY LUKÁCS NO BRASIL 10
1.1 A renovação do marxismo 10
1.2 Marxismo e estética 13
1.3 Lukács no Brasil 18
2 LEANDRO KONDER 28
2.1 Arte e alienação 29
2.2 Estética(s) marxista(s) 42
2.3 O gênero lírico 61
2.4 40 anos depois 64
3 CARLOS NELSON COUTINHO 84
3.1 Fundamentos da crítica marxista 85
3.2 Pensando a literatura universal 94
3.2.1 O realismo no século XX – Parte I 94
3.2.2 Fiódor Dostoiévski 99
3.2.3 Jorge Semprún 107
3.2.4 Mikhail Sholokhov 111
3.2.5 Alexander Soljenítsin 115
3.2.6 J. D. Salinger 117
3.2.7 William Styron 119
3.3 Literatura e sociedade no Brasil 122
3.3.1 Lima Barreto 122
3.3.2 Graciliano Ramos 141
3.3.3 Jorge Amado 158
3.4 Reavaliação das Vanguardas 161
3.4.1 O realismo no século XX – Parte II 163
3.4.2 Marcel Proust 176
3.4.3 Franz Kafka 190
4 O SIGNIFICADO DA RECEPÇÃO 204
REFERÊNCIAS 214
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA 218

1. A RECEPÇÃO DE GYÖRGY LUKÁCS NO BRASIL

De meados do século XX em diante, sobretudo após a denúncia dos crimes do regime stalinista no XX Congresso do PCUS em 1956, a situação geral do socialismo global é de crise.[1] No Brasil, os movimentos de esquerda viram-se, na maioria das vezes (com algumas, porém notáveis exceções), sujeitos às inflexões globais, ou seja, orientações teórico-práticas de cunho altamente problemático. No entanto, após a referida denúncia, ocorre uma relativa abertura do PCB, o que também propiciou o surgimento de novos quadros, ligados a pensadores marxistas heterodoxos, antes vistos com desconfiança. Foi um movimento bastante positivo, sinalizando a possibilidade de uma profunda reformulação das bases da esquerda nacional. Nas palavras de José Antonio Segatto:

> Com as mudanças políticas e de concepções, o PCB a partir de 1958, não só atrairá, como formará uma "nova safra" de intelectuais, que teriam significativa incidência na vida cultural e política. […] [Esse movimento é] fruto do processo de renovação do pensamento marxista no Brasil, que ocorre em função do impacto do XX Congresso do PCUS e das mudanças levadas a cabo pelo PCB, além de outras transformações político-culturais que se processavam no país e no mundo naquele momento. (SEGATTO, 2005, p. 205)

Cabe acrescentar que, no período, o PCB passa a contar com amplo prestígio, sobretudo entre as camadas sociais medianas. Uma inserção mais intensa e extensa das ideias desses pensadores teve início nesse período, que foi extremamente favorável ao aparecimento de possibilidades teóricas mais abertas, que, no período anterior, eram tidas como demasiadamente heterodoxas (contrastando com a ortodoxia stalinista).

1.1. Renovação do marxismo

É nesse contexto específico, com marcada inserção no movimento renovador, que se dá a divulgação da obra desses autores marxistas, com centralidade para Antonio Gramsci e György Lukács (na época com a grafia usual da tradição editorial germânica, "Georg").[2] A

1 "Três anos após o falecimento de Stálin, em 1956, N. Kruschev leu, na abertura do XX Congresso do PCUS, um "relatório secreto" denunciando o culto à personalidade e fazendo diversas acusações (autoritarismo, rompimento da 'legalidade socialista', crimes e outras) do período stalinista." (SEGATTO, 2003, p. 126)

2 "Esse turbulento período que atravessava o movimento comunista, e em especial o PCB, forçou um repensar das dinâmicas políticas e teóricas do movimento, tornando possível a incorporação de pensadores que se empenhavam por uma renovação do marxismo; como é o caso de Lukács e Gramsci." (SEGATTO. 1998). Fora esses dois autores que, inegavelmente, ocupam o primeiro plano em nível de importância, poderiam ainda ser citados Jean-Paul Sartre, Karel Kosik, Lucien Goldmann, entre outros.

recepção da obra do pensador húngaro, deu-se nesse contexto geral, mas atendendo demandas locais específicas; inserindo-se nesse movimento que propunha renovação, mas não nele se encerrando (cabe lembrar que, fora os pensadores europeus, que se encontravam aqui radicados[3], data de fins dos anos 1950 e início dos anos 1960 as primeiras menções à obra lukacsiana, por uma série de outros pensadores, inseridos nos mais diversos grupos intelectuais).[4]

> É somente após o XX Congresso do PCUS (Partido Comunista da União Soviética), em 1956, quando se inicia, ainda que parcialmente, com o rompimento com a ortodoxia stalinista, que Lukács começa a ser conhecido pelo movimento comunista e, consequentemente, pela esquerda brasileira. (FREDERICO, 1995, p. 188)

A denúncia dos crimes do regime stalinista fez alastrar-se no cenário socialista global uma séria de incertezas. No Brasil, esse movimento foi parcialmente revertido pela *Declaração de Março* de 1958, que sinalizou um movimento de ruptura e afastamento das posições stalinistas[5]. Na prática, no entanto, um movimento de renovação já estava em andamento, mesmo no período anterior ao XX Congresso de 1956. As obras de autores como Luiz de Aguiar Costa Pinto, Nelson Werneck Sodré e, sobretudo, Caio Prado Jr., atestam o perigo da realização de uma *tabula rasa* entre o pré e o pós movimento renovador (ainda que algumas fragilidades de suas obras possam ser destacadas). No entanto, no contexto no qual se inseriu, a *Declaração* possuía inegáveis méritos, sendo o maior deles a recolocação da centralidade da questão democrática. Como afirma Celso Frederico:

> No plano internacional, iniciava-se um debate nos partidos comunistas ainda perplexos com o processo de desestalinização. Internamente, os

3 "A primeira observação a ser feita é a de que a recepção de Lukács deu-se basicamente pela jovem intelectualidade comunista e não através da universidade. Embora muitos intelectuais acadêmicos conhecessem a obra de Lukács desde a década de 40, bem como alguns imigrantes (Otto Maria Carpeaux, Anatol Rosenfeld, etc.), que aqui militavam no jornalismo cultural, quem de fato se empenhou abertamente na divulgação do pensador húngaro foram os intelectuais comunistas." (FREDERICO, 1995, p. 187-188)

4 "A descoberta de György Lukács no Brasil, simultaneamente com a de Ernst Bloch, começou por Guerreiro Ramos em 1955 no Instituto Superior de Estudos Brasileiros [ISEB] no Rio de Janeiro, em conferência intitulada "A Problemática da Realidade Brasileira", reunida, com outros textos de Guerreiro Ramos, no livro *O Problema Nacional do Brasil*. […] A obra lukácseana (sic) ali citada é a tradução italiana *Il marxismo e la critica letteraria* pela editora Einaudi de Turim, 1953. […] [Portanto,] a recepção de Lukács no Brasil principiou através da Itália." (CHACON, 1992, p. 416)

5 "Em 1956, o PCB é abalado de cima a baixo pelo XX Congresso do PCUS, que dá início à desestalinização. A isto juntam-se os problemas internos acumulados durante vários anos e vindos à tona nesse momento. Depois de uma certa perplexidade, abre-se um debate intenso, cujos desdobramentos terão como frutos uma mudança na política do partido, que já se manifestam na *Declaração e março de 1958* e num texto de Luís Carlos Prestes, onde o PCB faz sua autocrítica e começa a esboçar a definição de uma política diferente daquela seguida anteriormente." (SEGATTO, 1989, p.129)

> grupos renovadores já haviam obtido uma importante vitória política com a *Declaração de Março* de 1958, documento aprovado pela direção do PCB, que acena pela primeira vez para a centralidade da questão democrática na construção do socialismo, rompendo assim, com a estratégia insurrecionista e com o dogmatismo fomentado pela importação de modelos teóricos (no caso: o modelo de revolução para os países coloniais, elaborado pela Internacional Comunista de 1928 e, desde então, seguido pelo PCB). (FREDERICO, 1995, p. 190)[6]

O período que antecedeu o golpe militar de 1964 caracterizou-se pela intensificação desse processo de acumulação cultural, iniciado no período anterior, e pela constituição de um ambiente de efervescência cultural sem precedentes no nosso país. As condições econômicas favoráveis proporcionaram uma ampliação da classe média, o que impulsionou a criação de uma indústria cultural local – como aponta Frederico –, e promoveu o fortalecimento de movimentos editoriais mais à esquerda, chegando mesmo a garantir uma relativa hegemonia cultural que, inclusive, sobreviveria ao golpe.[7] Outras formas de protesto também surgiram, configurando um momento único na história brasileira mais recente:

> Uma mudança estrutural se passava em nossa estrutura de classes, sem que na época se pudesse perceber com clareza. Trata-se da formação de um vasto contingente de produtores e consumidores de cultura, uma numerosa pequena burguesia intelectualizada, geradora das condições para a criação de um mercado e de uma indústria de bens culturais no Brasil. Esse setor era o campo principal para as ideias de esquerda e o núcleo da resistência ao regime militar. A publicação das primeiras traduções de Lukács vai se dar nesse ambiente de radicalização política. (FREDERICO, 1995, p. 193)[8]

Com a deflagração do golpe militar, contraditoriamente – mas não sem uma explicação razoável – o interesse pela obra de Lukács aumentaria gradativamente. Com o fechamento das "portas da participação política institucional, o golpe militar de 1964 fez da

---

6 Coutinho, de acordo com essa visão, escreve as seguintes linhas: "Na esteira do XX Congresso e da consequente renovação do PCB, teve lugar entre nós uma abertura do marxismo, uma quebra do monopólio quase exclusivo dos manuais soviéticos de 'marxismo-leninismo'." (COUTINHO, 2009, p. 12)

7 "Em 1964 instalou-se no Brasil o regime militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo. […] Entretanto, para a surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. **Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país**." (SCHWARZ, 2008, p. 71)

8 "A ascensão do movimento de massas no pré-1964 repercutiu diretamente na produção cultural. As harmonias sofisticadas da bossa nova ou as ingênuas canções de protesto; o teatro realista do Arena ou o teatro político levado às ruas pelo CPC; a explosão do Cinema Novo, trazendo para o primeiro plano a questão agrária etc., são manifestações diferenciadas de um único processo de tomada de consciência, de "conscientização" como se dizia na época." (FREDERICO, 2007: 340)

resistência cultural um polo de aglutinação dos opositores do regime." (FREDERICO, 1995, p. 192). Em decorrência desse fenômeno, o engajamento crescia com a expansão do nível cultural geral, o que culminou na formação de um verdadeiro *front* anti-ditatorial. Como nos resume José Paulo Netto:

> O golpe de 1º de abril de 1964 não interrompeu o acúmulo ídeo-cultural que vinha dos anos precedentes, anos de precipitação democrática; ao contrário, dinamizou-o, aglutinando o melhor da intelectualidade brasileira no campo da democracia e dos projetos revolucionários – sabe-se que raros foram os intelectuais de peso que aderiram de forma aberta à ditadura. Realmente, na segunda metade dos anos 1960 condensou-se um caldo de cultura progressista que, entre os segmentos intelectuais mais jovens, tinha um claro sentido revolucionário." (NETTO, 2009, p. 13-14)

A tese defendida por Netto ganha eco nas posições de Frederico – que também havia sido defendida, guardadas algumas divergências, por Roberto Schwarz –, assinalando a contraditória manutenção dos influxos pré-1964 no cenário cultural brasileiro, que ocasionou na ainda mais contraditória intensificação pelo interesse das ideias de Lukács, que passariam a atender a esses interesses estratégicos.

1.2 Marxismo e estética

A referência central do marxismo no campo da cultura, do final do século XIX ao início do XX, foi Georgi Plekhanov, autor de *A arte e a vida social*. A posição teórica do pensador russo era típica de um marxismo vulgar, que não permite a exploração da rica dialética entre base e estrutura; o que significa, naturalmente, um empobrecimento em suas análises sobre a arte e a literatura. Outro autor que procurou se inserir nessa problemática teórica, também sem alcançar grandes resultados, foi o alemão Franz Mehring. Ambos os pensadores possuem em comum um marxismo simplificador, que os impossibilitava objetivamente de procederem com pesquisas férteis no campo artístico.

Segundo Oldrini[9] e Tertulian[10], ambos os autores não viam a possibilidade da

9 "Plekhanov, os pseudomarxistas em geral da Segunda Internacional recaem, segundo Lukács, num ecletismo incoerente. Céticos acerca da capacidade do marxismo de resolver, no seu bojo os problemas da imanência estética da obra de arte, pretendem de fora completá-lo em estética, com Kant, como faz Mehring, ou com o positivismo." (OLDRINI, 1999, p. 76)

10 "Podemos fazer as mesmas considerações, *mutatis mutandis*, a propósito de seus escritos estéticos e de crítica literária. Ele criticava, por exemplo, a Mehing e sobretudo a Plékhanov, uma aproximação demasiadamente retilínea das relações entre a base econômica e a ideológica, e por consequência entre as concepções filosóficas dos escritores e a estrutura de suas obras. Mesmo demonstrando uma grande estima pelo marxista alemão Mehring por sua corajosa atividade, Lukács achava que na análise das obras de Lessing, Hebbel ou Nietzsche, ele estabelecia correlações muito diretas. [Escapam] a ele as mediações mais

edificação de uma teoria da arte marxista e em função disso recorriam a outras correntes teóricas, visando suprir essa falha teórica que julgavam encontrar. Enquanto Mehring teria proposto uma incorporação das concepções estéticas kantianas (via, sobretudo, a *Crítica do julgamento*), Plekhanov teria insistido na referida simplificação da teoria de Marx, cujo escopo teórico posteriormente ficaria conhecido, de forma depreciativa, como sociologismo, ao buscar adequar mecanicamente o fenômeno literário às manifestações econômico-políticas. Lukács, em texto autobiográfico, tratando dessa questão, faz as seguintes considerações:

> Plekhanov e Mehring achavam que era necessário completar Marx quando eram debatidas questões diversas das econômico-sociais. [Como consequência] […] Mehring insere a estética kantiana na teoria de Marx, e Pelkhanov, uma estética em substância positivista. […] Logo, devia haver uma estética marxiana própria, que o marxismo não tomava nem de Kant, nem de nenhum outro. Essas ideias foram elaboradas por Lifschitz e por mim. Naquele tempo eu trabalhava com ele no Instituto Marx-Engels. Com a elaboração dessas ideias teve início todo o nosso desenvolvimento subsequente. A constatação não é comum hoje na história da filosofia, no entanto o fato é que fomos os primeiros a falar de uma estética marxiana específica, e não desta ou daquela estética que completasse o sistema de Marx. (LUKÁCS, 1999, p. 87-88)

Concordando com a originalidade e a importância da obra de Lukács, o pensador português Adolfo Casais Monteiro, no texto "A crítica sociológica da literatura", realiza uma breve síntese das posições teóricas anteriores ao período de atuação teórica do pensador húngaro. Para Monteiro, Lukács é o primeiro teórico interessado pela dimensão sócio-histórica (em oposição aos esteticistas) que, efetivamente, consegue conceber, no plano da teoria, o fenômeno literário em sua especificidade, conjugando harmonicamente as dimensões estética e sócio-histórica (sem cair num determinismo de tipo plekhanoviano).

Num contexto de hegemonia de um marxismo empobrecido e empobrecedor, seja através de Mehring ou Plekhanov, a obra de Lukács significou um grande avanço no sentido da apreensão da literatura por uma posição teórica calcada no marxismo. Contudo, tendo em vista as dificuldades políticas encetadas pelo esforço do regime stalinista de – sob a égide cultural de Jdanov – estabelecer uma orientação artístico-cultural oficial, os problemas que

---

sutis da expressão ideológica: a dialética interna das obras não era suficientemente posta em relevo, sua especificidade estética ou filosófica negligenciada em favor da expressão ideológica direta, a complexidade das relações entre posição sócio-histórica e sublimação literária ou filosófica, por vezes sacrificada (no caso de Hebbel, por exemplo)." (TERTULIAN, 2007, p. 19)

pensadores que ousassem desafiar os fundamentos do "realismo socialista" encontraram, por vezes os submetiam à situações indesejadas.[11]

> Desde 1930, ou seja: desde que Lukács iniciou uma obra a todos os títulos notável, tendo em vista formular uma interpretação realmente marxista da literatura... Porque este é, na verdade, o único testemunho válido duma teoria e duma crítica, não só de inspiração marxista, mas que atende à básica exigência de não se confundir literatura e fatores sociais – ou antes, de não se afirmar a dependência daquele em relação a estes, mas sim a interdependência respectiva, num plano que até então tinham evitado quantos manifestarem idênticas ambições. […] A surpresa de quem aborda os trabalhos de Lukács de teoria e crítica literárias é encontrar uma linguagem inteiramente diversa de que exemplificamos com os textos de Plékhanov. **Pela primeira vez em toda a história do marxismo, Lukács aborda a literatura como literatura**. (MONTEIRO, 1963, p. 44-45, grifo nosso)

Se no plano teórico havia a predominância de uma certa corrente marxista de extração positivista, no que diz respeito à política cultural a situação era ainda mais problemática. Seguindo as determinações gerais jdavonistas, os partidos comunistas de todo o mundo encabeçavam uma campanha que tinha como consequências o empobrecimento das correntes artísticas em nome de uma suposta defesa da "cultura proletária"; aqueles que não se adequassem às exigências eram imediatamente tidos como traidores de classe.

Como esperado, o Partido Comunista Brasileiro não conseguiria ficar imune a essa política cultural oficial. Porém, como aponta Antônio Rubim a aplicação tal projeto no país, felizmente, não pode ser considerada como plenamente realizada:

> O restante da cultura produzida, especialmente situada no campo da literatura e da arte, quase se reduz em sua plenitude aos anos 1950-1960, quando o PC intenta produzir no Brasil, sob a cativante égide de Stálin e Zdanov e de deliberada maneira, uma cultura modelada em literatura e arte pelas exigências férreas de um realismo socialista extremado. Só marginalmente essa rota foi trilhada. (RUBIM, 2007, p. 378)

No período posterior, em função dos desdobramentos ocorridos nos anos 1950, quando finalmente começam a aparecer espaços para o surgimento de correntes interessadas em refletir seriamente sobre as questões artísticas e literárias, essas tendências vão sendo gradativamente abandonadas e os movimentos emergentes passam logo a

11 "Na ausência duma doutrina que fosse, ao menos, apreensível, suscetível de ser analisada, o jdanovismo limitou-se a impor noções vagas, e muito concretas excomunhões. Nada tem a ver com qualquer posição crítica, marxista ou não. Por isso mesmo um Lukács nem sempre teve a possibilidade de exprimir as duas ideias, e o exprimi-las valeu-lhe séries riscos, por mais que uma vez." (MONTEIRO, 1963, p. 45)

desempenhar funções de relativa hegemonia, no campo da esquerda brasileira (e não é exagero dizer que passaram a exercer relevância no cenário cultural mais geral).

Se no que diz respeito ao campo da teoria da arte o quadro era de empobrecimento teórico, não se pode dizer que apresentava uma situação tão catastrófica quanto no político. Até o início dos anos 1960 a influência estética era predominantemente a de Plekhanov, o que significou o mencionado empobrecimento da reflexão, mas que produziu alguns pensadores que têm como principal mérito a colocação de reflexões inovadoras no campo artístico-cultural brasileiro. Importantes pensadores do período, como Astrojildo Pereira[12] e Nelson Werneck Sodré[13] tinham como principal referência, no campo estético-literário, o pensador russo, mas o trabalho crítico de Astrojildo sobre Machado de Assis, assim como a vasta obra de história e crítica literárias de Sodré, não podem ser desprezados (ainda que devam ser compreendidas em seus contextos específicos).

É claro que, concomitantemente, surgia no âmbito universitário, sobretudo ao redor da figura de Antonio Candido, uma corrente de interpretação literária crítica de grande relêvo. Apesar de uma clara inclinação marxista do autor, e mesmo da existência, na obra do crítico e historiador da literatura, de um diálogo com as concepções do pensador húngaro, o que se constata por menções em "[…] salas de aula e em algumas breves referências" (FREDERICO, 0000, p. 218), em textos e palestras do fim da década de 1950 e início do período seguinte, a incorporação das ideias de Lukács permaneceriam periféricas, o que se deveu, ao fato de que Candido

> […] já havia desenvolvido uma teoria sobre as relações entre literatura e sociedade a partr da sociologia funcionalista, do *new criticism* etc. Por isso, a influência tardia de Lukács, mediada por toda essa formação, far-se-á sentir sobretudo nos discípulos de Antonio Candido. (FREDERICO, 0000, p. 218)

Essa influência, referida pelo autor, seria mais perceptível na obra dos discípulos de Candido, mas é Roberto Schwarz, talvez aquele que melhor soube se valer dos avanços teóricos realizados por Candido, que ganha destaque nesse quesito. Partindo da interpretação

12 "Parece-me essencialmente correto o juízo de Konder […] sobre os fundamentos teóricos da crítica literária de Astrojildo. Segundo esse analista, Astrojildo tendia a pensar a crítica conforme os parâmetros de uma sociologia da literatura […]. Com efeito, o quadro teórico de Astrojildo era pobre: basicamente, ele não ultrapassou nunca as colocações típicas de Plekhanov." (NETTO, 2004, p. 173)

13 "Não obstante as declarações de princípio apoiadas em Lukács, as quais sinalizam o desejo de ultrapassar o marxismo vulgar, o trabalho de Sodré permanece limitado ao estudo paralelístico ou ao ângulo externo da sociologia da literatura, tanto na *História* quanto no livro sobre *O Naturalismo no Brasil*, editado em 1965." (OSTUKA, 2009, p. 109)

do desenvolvimento da literatura brasileira formulada originalmente por Candido em *Formação da literatura brasileira*, Schwarz põe à prova a tese de que a literatura nacional só experimentaria um acabamento efetivo na obra literária de Machado de Assis, noção proposta e sistematizada em seu estudo, em dois volumes, dedicados ao escritor carioca: *Ao vencedor as batatas* [1977] e *Um mestre na periferia do capitalismo. Machado de Assis* [1990]. Com a leitura da obra schwarziana, fica claro que suas referências no campo teórico se devem em grande medida a outros teóricos marxistas, como Theodor W. Adorno e Walter Benjamin, mas a referência a Lukács também se faz presente.[14]

Cabe ainda mencionar, acompanhando aqui Frederico, os esforços de Alfredo Bosi de pensar a literatura brasileira valendo-se de algumas ideias de Lukács, mas também do seu discípulo francês Lucien Goldmann, como se atesta em *História concisa da literatura brasileira*. No entanto, essas formulações teóricas aqui referidas se realizaram na Universidade, o que foge a delimitação estabelecida por esse estudo.

No entanto, é inegável que a inserção posterior das concepções estético-literárias de Lukács significou um grande avanço, tanto para as discussões locais quanto para o cenário mais geral.[15] O quadro de referências teóricas do debate internacional era basicamente o mesmo, de modo que a recepção de Lukács fez surtir grande impacto nas discussões sobre a cultura e a arte. Porém, assim como no estrangeiro, a recepção das ideias de Lukács viu-se imediatamente inserida em amplas discussões, de cunho mais político do que teórico, tendo por vezes descido ao nível de acusações pessoais.[16] É nesse contexto que têm surgimento as ideias de Lukács no Brasil, que serviram de base para a fundamentação, por parte de um grupo de jovens pensadores, de uma política cultural socialista plural:

> A recepção das ideias de Lukács foi também marcada pelas inúmeras polêmicas em que se envolveu durante sua produtiva vida intelectual. Sob este ponto de vista, não há muita novidade: sua recepção no Brasil reproduz em linhas gerais a diversidade de posições existentes na Europa frente a sua obra. O que há de específico na recepção brasileira é o contexto histórico- político em que se deu, bem como as utilizações de

14 A discussão sobre a importante obra de Roberto Schwarz será matéria de um outro estudo, ainda em estado de elaboração, que pretendemos realizar.

15 Não é, portanto, por acaso que Candido afirme que, "[…] com Lukács ela [a análise literária] assumematizes novos, que abrem para outras perspectivas, sobretudo porque ele se interessava não apenas pela transposição do fato em tema, mas pela função deste processo na estruturação da obra. Neste caso, o elemento social se torna fator de constituição da estrutura, não modelo do conteúdo, e o paralelismo se atenua até eventualmente desaparecer." (CANDIDO. 2002, p. 53)

16 O tom dogmático das críticas de pensadores como Lichtheim (1970), não chegam a chocar o leitor. É, no entanto, lastimável que um teórico do quilate de Adorno (2002) tenha se envolvido numa discussão de tal nível, que constantemente abandona completamente a análise da obra lukacsiana para simplesmente realizar ataques de ordem pessoal.

> suas ideias para a formação de um projeto de política cultural desenvolvido por um grupo de intelectuais ligados ao Partido Comunista Brasileiro. (FREDERICO, 1995, p. 197)

1.3. Lukács no Brasil

A função da apropriação do referencial teórico lukasciano pelos comunistas era bastante clara: a proposta de criação de uma política cultural democrática, visando romper, de uma vez por todas, com o sectarismo jdanovista.[17] A ligação entre marxismo e estreitamento artístico era inevitável, sobretudo em função da intensividade policialesca com que se dava a política cultural "oficial". Seria uma das principais tarefas desse grupo liquidar com esse passado recente desanimador para aqueles que se inseriam no campo da cultura e da arte e buscavam refletir essas questões a partir da ótica de um marxismo não empobrecedor.

A peculiaridade e a importância da obra de Lukács foi acentuada não só pelo sectarismo dos seus predecessores, mas também em função do caráter revolucionário e polemista que assumiu naquele contexto. No cenário internacional, Lukács apareceu como um dos principais representantes de uma tentativa de "renovação" do marxismo, propondo, para isso, um retorno aos escritos de Marx e Engels. Com isso não queremos dizer que não haja elementos novos na obra do pensador húngaro – muito pelo contrário, tendo em vista que seus predecessores afirmavam a impossibilidade de erigir uma teoria da arte a partir dos escritos marx-engelsianos –, mas somente sublinhar que a sua proposta de retomar os escritos originais dos pensadores alemães, naquele momento, coincidiu perfeitamente com a tentativa de apagar as influências stalinistas do pensamento marxista, sinalizando um recomeço.

Em Lukács, como nos teóricos influenciados por uma abordagem marxista não-vulgar da literatura, a análise teórica não se esgota nos aspectos sócio-históricos da obra de arte; buscando uma compreensão mais ampla da literatura, a investigação estética também faz-se necessária. A novidade da posição lukacsiana, porém, reside na proposta de uma **necessária vinculação entre os dois polos**.[18] Não como uma exigência de caráter externo,

17 Frederico, ilustrando essa faceta da abordagem lukasciana, fornece o seguinte exemplo: "A polêmica de Lênin contra a *proletkult*, retomada e desenvolvida por Lukács na década de 1930, em seus comentários aos 'romances proletários' de E. Ottwualt e W. Bredel, forneceu uma sólida referência teórica para os comunistas contrastarem sua inspiração a uma literatura verdadeiramente realista com o velho naturalismo travestido com roupagens operárias." (FREDERICO, 2007, p. 358-359)

18 Nesse sentido que Costa Lima afirma: "[…] [O] ideal será conjugar a informação sociológica sobre o contexto histórico com um conhecimento preciso do estatuto do discurso analisado, para que assim se escape

mas como proveniente da natureza específica da obra de arte, que por si demanda que uma correta análise leve em conta esses dois fatores concomitantemente.

Na esteira dos pensadores alemães, Lukács tenta fundamentar, em bases materialistas, uma teoria estética marxista autônoma. Já em 1931 – que só ganharia publicação em 1933 – Lukács escreve o texto "O debate sobre o 'Sickingen' de Lassalle" (LUKÁCS. 1979), lugar em que o filósofo húngaro indica a existência de uma estética *in nuce* nos escritos de Marx e Engels. Nesse artigo, Lukács reconstrói a discussão sobre a tragédia *Franz von Sickingen* de Ferdinand Lassalle, sublinhando as críticas marx-engelsianas à obra lassalleana, sempre ancoradas numa perspectiva histórico-estética, preocupada, com a dimensão sócio-histórica dos indivíduos figurados e, simultaneamente, com as características artísticas da própria figuração.

Uma questão central para a compreensão da concepção lukacsiana da arte funda-se na retomada de uma formulação marxiana, que nos força a fazer um breve parêntesis, visando o esclarecimento da posição de Marx sobre a questão do desenvolvimento desigual da superestrutura ideal em relação à materialidade, social através do exemplo da arte grega por ele tomado. Nas palavras de Marx:

> Na arte, é sabido que determinadas épocas de florescimento não guardam nenhuma relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, portanto, com o da base material, que é, por assim dizer, a ossatura de sua organização. […] Se esse é o caso na relação dos diferentes gêneros artísticos no domínio da arte, não surpreende que seja também o caso na relação do domínio da arte como um todo com o desenvolvimento geral da sociedade. A dificuldade consiste simplesmente na compreensão geral dessas contradições. Tão logo são especificadas, são explicadas. (MARX, 2011, p. 62)

Dito isto, Marx formula uma importante questão, que norteará toda formulação lukacsiana sobre a arte. O pensador alemão formula uma falsa questão, ao sugerir que a resposta para o enigma artístico está na compreensão da formação social sob a qual surgem as expressões artísticas correspondentes; se encerrasse aqui, a busca pelo "equivalente sociológico" de cada obra de arte coincidiria com sua análise artística ou crítica, mas Marx vai além, indagando-nos sobre a causa da perdurabilidade do deleite e fruição que as grandes obras suscitam-nos:

---

quer da tendência de ver a obra como 'ilustração' de certa força social, quer da tendência estetizante oposta, na qual vigora um hiato hierarquizante entre o contexto, elemento de ambiência da obra, e o texto, a ser imanentemente indagado." (LIMA, 2002, p. 662).

> Mas a dificuldade não está em compreender que a arte e o epos gregos estão ligados a certas formas de desenvolvimento social. A dificuldade é que ainda nos proporcionam prazer artístico e, em certo sentido, valem como norma e modelo inalcançável. (MARX, 2011, p. 64)

Esses importantes escritos de Marx – um dos mais expressivos, daqueles que tratam diretamente sobre arte e literatura –, defendem que a abordagem histórica não deve escamotear os aspectos estéticos, o que endossou em Lukács a compreensão da autonomia relativa da arte em relação à sociedade. A partir das indicações de Marx, torna-se fundamentada, por um lado, a crítica às concepções da arte como produto mecânico da sociedade; por outro, das concepções idealistas da arte, que a veem como produto de uma dialética própria, sem relação com as demais esferas.[19]

Outras indicações de extrema valiosidade foram as deixadas por Engels, sobretudo em sua correspondência, sobre a questão do realismo – usando o exemplo do escritor francês Honoré de Balzac, que Marx confessaria ser o seu romancista favorito. Em carta endereçada à miss Harkness, diz Engels sobre o escritor francês:

> O fato de Balzac ter sido forçado a ir contra as próprias simpatias de classe e contra seus preconceitos políticos, o fato de ter **visto** o fim inelutável de seus tão estimados aristocratas e de os ter descrito como não merecendo melhor sorte, o fato de ter **visto** os verdadeiros homens do futuro no único local onde, na época, podiam ser encontrados – tudo isso eu considero como um dos maiores triunfos do realismo e uma das características mais notáveis do velho Balzac. (ENGELS. apud LUKÁCS. 2009, p. 119.)

A evolução da concepção do fenômeno literário, a dialética entre o literário e suas implicações histórico-sociais, inicia-se nos textos lukacsianos de juventude. Passando pela modificação de perspectiva, resultantes da adoção do marxismo como fonte teórica, inicia nos anos de 1930, que tem um de seus pontos mais elevados na redação do livro *O romance histórico*, em 1937. A obra tardia do pensador húngaro terá como maior marco a publicação de *A especificidade do estético,* em 1963 – ainda que outros textos importantes, como os dedicados ao escritor russo Alexander Soljenítsin, tenham sido escritos posteriormente.

Em relação a *O romance histórico,* Tertulian (2008, p. 178) chega a afirmar, para

19 Como Lukács formulou posteriormente: "É imprescindível determinar o lugar do comportamento estética na totalidade das atividades humanas, das relações humanas ao mundo externo, assim como a relação entre as formações estéticas que daí surgem, sua estrutura categorial (forma, etc) e outros modos de reação à realidade objetiva." (LUKÁCS, 1982, p.11)

situar-nos em relação ao trato lukacsiana da estética que, na época de sua redação, os "[...] seus conhecimentos literários e suas experiências estética já eram imensos. O que o marxismo traz de novo em sua concepção se manifesta pelo rigor que preside à elucidação das relações entre a gênese sócio-histórica das obras literárias e sua **substância** estética. O julgamento do valor estético e o julgamento da existência sócio-histórica se comunicam de modo orgânico". No prólogo da sua *magnum opus* estética, podemos observar um forte traço de continuidade em relação a obra de 1937. Lukács resume como deve ser realizada a análise estética:

> Se trata, antes de mais nada, de estudar o problema do desenvolvimento desigual na gênese, no ser estético, nas obras e no seu efeito nas artes. Mas isso significa, ao mesmo tempo, uma ruptura com toda vulgarização "sociológica" acerca da origem e da ação das artes […], uma análise sócio- histórica que não simplifique as coisas é impossível se ela não se valer dos resultados das investigações sobre a construção categorial, a estrutura e a natureza específica de cada obra de arte; resultados que devem ser aplicados constantemente para se conhecer o caráter histórico das obras. (LUKÁCS, 1982, p. 14)[20]

O caráter social da obra de arte, como já se pode afirmar a essa altura, provém da necessidade de esta ser entendida como "reflexo" da sociedade na qual está inserida.[21] Nesse sentido, Lukács retoma o conceito aristotélico de *mimesis* e retoma, igualmente, a repulsa do filósofo grego à identificação do procedimento mimético com a noção de cópia mecânica do real.

> Aristóteles deu ao desenvolvimento da estética um impulso duradouramente salutar, na medida em que, por um lado, colocou no centro da estética o reflexo da realidade objetiva e não o reflexo das ideias, como no neoplatonismo; por outro lado, porém, e ao mesmo tempo, este reflexo foi por ele energicamente diferenciado da cópia puramente mecânica da realidade. (LUKÁCS, 1968, p. 127)

Outro pensador que ganha centralidade na sistematização lukacsiana é Hegel. Lukács vale-se de alguns dos importantes avanços teóricos obtidos pelo esforço intelectual do

20 Nesse sentido, segundo Nicolas Tertulian, Lukács recusa "[...] as tendências "genetistas" do gênero da teoria de Plekhanov: a missão do crítico é descobrir "o equivalente sociológico" na obra literária. Estigmatiza essas tendências – desde os anos 1930-1940 – como pertencentes à "sociologia vulgar". (TERTULIAN. 2008, p. 229)

21 "O imenso poder social da literatura consiste precisamente em que nela o homem surge sem mediação, em toda riqueza de sua vida interior e exterior; e isto num nível de concretude que não pode ser encontrado em nenhuma outra modalidade do reflexo da realidade objetiva." (LUKÁCS. 2010, p. 80) É nesse sentido que Edward Said afirmaria: "Em outras palavras, Lukács foi capaz de sistematizar os processos pelos quais a realidade **entra** na arte e é **refletida** por ela." (SAID. 2003, p. 17).

filósofo alemão. O pensador húngaro sublinha repetidas vezes a importância da descoberta hegeliana do caráter histórico-concreto da obra literária, utilizado em suas análises das obras individuais, possibilitando-o a compreensão da literatura em sua especificidade, um notável avanço em relação aos seus predecessores. Lukács resume a influência hegeliana da seguinte forma:

> Contudo, para Hegel, a concreção histórica do conteúdo não equivale nunca a um relativismo histórico. Ao contrário: de acordo com a estética hegeliana, somente uma tal concreção do conteúdo pode dar lugar a uma determinação dos critérios estéticos. Isto se aplica, antes de mais nada, à avaliação estética das obras de arte, à definição do critério da grande obra, na medida em que esta expressa com amplitude, profundidade e de modo intuitivo […] toda a inesgotável riqueza de cada conteúdo particular. É o conteúdo, ademais, que oferece o critério para avaliar em que medida o artista se expressa numa forma viva ou morta (ou seja, neste caso, de modo formalista, como epígono) em cada gênero artístico: isto é, o critério para avaliar a correção da escolha do gênero é também o conteúdo histórico de cada caso. As formas dos gêneros artísticos não são arbitrárias. Surgem, ao contrário, da concreta determinação de cada estado social e histórico (estado do mundo). Seu caráter e peculiaridade são determinados pela sua capacidade de expressar os traços essenciais da fase histórico-social dada. (LUKÁCS, 2009, p. 55)

Hegel não só consegue romper com a falsa dicotomia entre historicismo e esteticismo, como oferece um referencial que dá conta de precisar a natureza específica do fenômeno artístico. Avança, ainda, no sentido de estabelecer as peculiaridades de cada gênero e obra singular, sempre vinculando-as ao processo histórico mais geral. Processando em suas análises a dialética entre conteúdo social e forma estética, Hegel possibilita uma compreensão do processo dialético existente também no interior da obra literária.

> Em sua estética, Hegel progride mais do que nas determinações abstratas da lógica; com frequência, vê claramente que, em todo fenômeno estético, o conteúdo concreto determina a forma estética concreta – e aplica esta visão em suas análises. Na história da estética, esta é uma conquista cuja importância é ainda maior na medida em que Hegel concebe o conteúdo sempre de modo histórico, ou seja, como conteúdo necessário de um determinado período histórico ou de uma determinada fase de desenvolvimento., Aliás, Hegel oferece mais de uma exposição na qual o caráter social dessa historicidade aparece mais ou menos nitidamente, de modo que, em numerosas análises da sua estética, podemos encontrar a dialética concreta entre conteúdo social e forma estética. (LUKÁCS, 2009, p. 60)

Lukács retoma esses avanços teóricos realizados por Hegel, sobretudo a questão do

conteúdo histórico-social, que as obras de arte necessariamente expressam (quando realmente grandiosas), vinculando-o às constelações estéticas que emergem do solo social – ainda que essa questão, não possa ser resumida de maneira simplista e esquemática, tratando-se de complicado processo analítico. A obra de arte, agora pensada numa dimensão mais ampla, encerra em si uma substância humana latente, conformada historicamente. Para Lukács

> […] o que há de humano na base de uma obra de arte, a atitude que ela plasma como possível, como típica ou exemplar, é o que decide em última instância – se bem que somente em última instância – sobre como se apresentam o conteúdo e a forma da obra em questão, sobre o que ela representa na história da arte e na história da humanidade. No método da crítica, isto tem como consequência o seguinte dilema: esta questão última do conteúdo – do conteúdo humano e, secundariamente, portanto, do conteúdo histórico-social e estético – constitui o elemento preponderante da análise e do julgamento, ou, pelo contrário, esta preponderância cabe à inovação técnica em questão?" (LUKÁCS, 2010, p. 16)

Somente através de uma harmoniosa relação entre conteúdo e forma que se torna possível ao artista atingir a essência universal da processualidade histórica do seu tempo, figurada por meio de indivíduos concretos interagindo concretamente entre si e o meio, plasmados na e através da particularidade, que é a zona de domínio da arte. Na literatura esse recurso se expressa através do **típico** (LUKÁCS. 1968, p. 235).[22]

> A realidade mesma é histórica em função de sua essência objetiva; das determinações históricas, conteudísticas e formais, que aparecem nos diferentes reflexos são, como que, aproximações mais ou menos adequadas a esse aspecto da realidade objetiva. Mas uma autêntica historicidade não pode consistir em uma mera alteração de conteúdos em formas imutáveis[…] Justamente o devir dos conteúdos tem que influir, necessariamente, nas formas, modificando-as […] (LUKÁCS. 1982, p. 23)

Com isso, o filósofo húngaro equaciona a relação entre literatura e sociedade num nível superior e mais complexo. Reforçando a sua relativa autonomia, Lukács lembra-nos que nem "[…] a ciência, nem os seus diversos ramos, nem a arte, possuem uma história

22 O que não exclui, em nenhum momento, a questão da objetividade da forma artística: "A estética marxista não pode partir senão do conceito da objetividade dialética da forma artística em sua concreção histórica. Isso significa que tem que rechaçar toda tentativa de se relativizar sociologicamente as formas artísticas, de transformar a dialética em sofisma […] No entanto, com a mesma resolução deve-se rechaçar a tentativa de dar às formas artística uma pseudo-objetividade abstrata, construindo a forma artística, a diferença das configurações formais, de um modo abstrato, independente do processo histórico." (LUKÁCS. 1977, p. 225)

autônoma, imanente, que resulte exclusivamente de sua dialética interior." (LUKÁCS, 2009, p. 88). Portanto, ainda que não reduzindo a arte ao solo social no qual insere-se, estipula-o como condicionante ineliminável, integrando dialeticamente, fundindo os elementos artísticos aos sociais, o que nos traz novamente à afirmação do caráter social da literatura.[23] Nas palavras de Lukács:

> Portanto, a existência e a essência, a gênese e a eficácia da literatura só podem ser compreendidas e explicadas no quadro histórico geral de todo o sistema. A gênese e o desenvolvimento da literatura são parte do processo histórico geral da sociedade. A essência e o valor estético das obras litrárias, bem como a influência exercida por elas, constituem parte daquele processo social geral e unitário mediante o qual o homem se apropria do mundo por meio de sua consciência. (LUKÁCS. 2009, p. 89)[24]

Calcado no "concreto", na vida cotidiana, que se funda o edifício teórico lukacsiano. É a partir do cotidiano que Lukács propõe pensarmos os problemas do fenômeno artístico, e os eventuais desdobramentos dele decorrentes.[25] Porém, ainda que as formas de reflexo da realidade ofereçam-nos possibilidades de conhecimento diferenciadas – da ciência e seu conhecimento desantropomorfizador à arte e sua ineliminável antropomorfização –, devemos conceber a realidade em sua unidade indissolúvel. Como afirma Lukács (1982, p. 21): "Uma das ideias, básicas mas decisivas dessa obra é a tese de que toda as formas de reflexo – das que observamos antes de tudo na vida cotidiana, da ciência e da arte – reproduzem sempre a mesma realidade objetiva."

E isso não significa a redução ou empobrecimento da complexidade da vida social. Ao contrário, somente concebendo a totalidade da vida social como um complexo de complexos, totalidades intensivas constituintes da totalidade extensiva (porque dinâmica, em eterno devir) que é o real, que se torna possível conceber a real dimensão da riqueza humana. O reflexo artístico, frente essa gama de possibilidades, seleciona aspectos do real que

23 Ideia que é reforçada na afirmação de Roberto Schwarz: "No âmbito do marxismo, a ligação entre literatura e sociedade não é uma audácia, é uma obrigação." (SCHWARZ. 2006, p. 146)

24 Nessa mesma direção, afirma Ianni: "Em razão da relação evidente ou implícita, real ou imaginária, transparente ou esquizofrênica, com a "realidade", a sociologia e a literatura revelam-se formas de autoconsciência." (IANNI. 1999, p. 39) E prossegue: "Nesse sentido é que algumas obra de literatura, assim como de sociologia, podem ser e têm sido tomadas como síntese de visões do mundo prevalecentes na época." (*ibidem,* p. 41*)*

25 Lukács, em uma entrevista, propõe essa questão da seguinte maneira: "Existe aqui uma tendência unificadora que relaciona a realidade total com o desenvolvimento do homem ou, como digo na *Estética*, com a autoconsciência do homem. Por isso direi que a arte, no sentido ontológico, é que a reprodução do processo mediante o qual o homem compreende a própria vida, na sociedade e na natureza, como vida que se refere a ele mesmo, com todos os problemas e com todos os princípios vantajosos e todos os obstáculos, etc., que a determinam. Por isso, a arte – e isso é de extraordinária importância para a ontologia – não está separada da sua gênese em sentido desantropomorfizador." (ABENDROTH, 1969, p. 29)

pretende realçar para uma finalidade artística específica. Nas palavras de Lukács (1982, p. 21-22): "A infinitude intensiva e extensiva do mundo objetivo impõe, a todos os seres vivos, e antes de mais nada ao homem, uma adaptação, uma seleção inconsciente no reflexo".[26]

O realismo, longe de ser uma exigência de adequação direta da arte à sociedade, é, na verdade, o critério para a constatação dos mais valiosos frutos artísticos surgidos ao longo da rica e complexa história humana. A arte, entendida como reprodução (artística), ou refiguração da realidade, gera um "mundo próprio", que extrapola a mera subjetividade criadora alcançando, nas grandes obras, uma objetividade latente – a particularidade.[27] É justamente a profundidade do *tua res agitur*, operada na síntese do individual com o universal, que confere caráter único a cada obra artística.

Dessa forma, a grande obra de arte fornece-nos um quadro geral e dinâmico da essência histórica do período em que foi concebida, se nos apresentando como "autoconsciência da humanidade" (LUKÁCS, 1968, p. 287). O conhecimento profundo que arte fornece é o conhecimento do próprio homem, tanto na sua dimensão subjetiva como na objetiva. Ao contrário do que muitos afirmam, a teoria da arte não pressupõe uma necessária vinculação ao transcendente, mas explica-se pela sua própria riqueza imanente. Nesse sentido, afirma Lukács que:

> O imenso poder social da literatura consiste precisamente em que, nela o homem surge sem mediação, em toda riqueza de sua vida interior e exterior; e isto num nível de concretude que não pode ser encontrado em nenhuma outra modalidade do reflexo da realidade objetiva. […] Na medida em que for verdadeiramente profunda e realista, ela pode fornecer, mesmo ao mais profundo conhecedor das relações sociais, experiências vividas e noções inteiramente novas, inesperadas e importantíssimas. Sobre essa possibilidade, Marx insistiu repetidamente a propósito de Balzac e Shakespeare, e Lenin, de Tolstoi e Gorki. (LUKÁCS, 2010, p. 80)

Nessa altura fica evidente a incompatibilidade das ideias estético-literárias de Lukács, tanto com finalidades partidárias meramente propagandísticas, não raro desconsiderando quase completamente o valor estético das obras, quanto com as teorias, prioritariamente

26 E ainda afirma que: "[…] o que para nós no mundo é, por assim dizer, inapreensível na sua trama infinita, na obra de arte aparece compreendido e trazido a nós numa estreita ligação sintética." (ABENDROTH, 1969, p. 25)

27 "[…] [O] reflexo estético quer compreender, descobrir e reproduzir, com seus meios específicos, a totalidade da realidade em sua explicitada riqueza de conteúdos e formas. Modificando decisivamente […] o processo subjetivo, ele provoca modificações qualitativas na imagem reflexa do mundo. A particularidade é sob tal forma fixada que não pode mais ser superada: sobre ela se funda o mundo formal da obra de arte." (LUKÁCS. 1968, p. 161)

acadêmicas – mas não exclusivamente – que tendem a inflar o fenômeno estético (chegando em alguns casos a desconsiderar o caráter social da literatura), pensando o fenômeno artístico e literário como possuidor de legalidade autotélica (idealista).

Nesse sentido, solidificou-se entre nós uma tradição essencialmente lukacsiana, voltada principalmente à análise da literatura brasileira. Esse grupo, vinculado ao PCB, representado por Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Suas posições teóricas exerceram grande influência também no campo da política cultural, em função do peso das posições teóricas do Partido – que se intensificou com a articulação do mencionado *front* anti-ditatorial.[28]

A atividade desse grupo de intelectuais, com o notável protagonismo de Konder e Coutinho, resultou também na tradução de diversos livros, de Lukács e outros pensadores, a partir dos anos 1960. Cabe mencionar a importância que tiveram as traduções das obras do pensador húngaro para idiomas mais acessíveis ao público brasileiro (sobretudo as traduções espanholas, francesas e italianas).[29] Netto, sublinhando a importância da atividade crítica de Konder e de Coutinho, lamenta-se ainda do obscurecimento que as obras desse período sofreram, assim como do seu esquecimento no debate contemporâneo – o que, esperamos, essa pesquisa possa ajudar a remediar. Nas palavras de Netto:

> De um ponto de vista histórico, parece inteiramente consensual que devemos a Leandro Konder e Carlos Nelson o trabalho sistemático, nos anos 1960, de trazer a referência lukasciana à cultura brasileira – na verdade é impossível estudar a recepção das ideias de Lukács em nosso país sem levar em conta o protagonismo de Leandro Konder e Carlos Nelson. No entanto, não tem a mesma evidência o trabalho crítico – literário e filosófico – realizado por Carlos Nelson, de meados dos anos 1960 à primeira metade da década de 1970, sob a direta influência de Lukács. (NETTO, 2010, p. 237)

Na contra-corrente do sectarismo artístico instaurado no período stalinista, hegemônico no movimento comunista internacional, esses jovens queriam sobretudo expurgar essas influências retrógradas (ligadas às correntes de extração stalinista) do PCB e

28 "Em consequência com o ânimo daqueles anos, em que, nas palavras de Schwarz, 'o país estava irreconhecivelmente inteligente', eram alguns críticos jovens que tentariam impulsionar a crítica dialética e a discussão da arte, inspirando-se no marxismo. No mesmo ano de 1965 em que Antonio Candido publicava *Literatura e sociedade*, saíram *A sereia e o desconfiado*, de Roberto Schwarz; *Razão do poema*, de José Guilherme Merquior; e a segunda edição (a primeira fora destruída pelos militares) de *Cultura posta em questão*, de Ferreira Gullar. Pouco depois, em 1967, apareceriam *Literatura e humanismo*, de Carlos Nelson Coutinho; e *Os marxistas e a arte* de Leandro Konder." (OTSUKA. 2009, p. 110)

29 Que à época constituíam a gama de idiomas conhecidos por Konder e Coutinho. Posteriormente, como é sabido, Konder adquiriria conhecimento do idioma alemão, que ganhara maior refinamento na circunstância de sua estadia na Alemanha, somente no início da década de 1970.

para isso se valeram das ideias lukascianas de maneira inteligente e agregadora. De tal forma que, nas palavras de Frederico:

> O destino de Lukács esteve inicialmente vinculado, como vimos, ao projeto de um pequeno grupo de intelectuais comunistas não ligados profissionalmente à vida acadêmica. Os ventos da renovação do movimento comunista internacional e a situação específica da esquerda brasileira, derrotada, frustrada e inquieta com os rumos do regime militar, favoreceram a aproximação e a adesão às ideias lukascianas, que haviam […] começado a ser digeridas ainda no pré-64." (FREDERICO, 1995, p. 193)

Com isso, a recepção de Lukács recebeu uma verdadeira impulsão. Setores do PCB, sobretudo entre os jovens comunistas, viam no filósofo húngaro a possibilidade da edificação de uma política cultural abrangente que serviria para a articulação do referido *front* anti-ditatorial.[30]

No entanto, e essa é a hipótese que queremos aqui provar, as obras e ideias levadas a cabo por Konder e Coutinho construíram um panorama de complexidade teórico-crítica que visivelmente não só extrapolaram os limites de uma reprodução das ideias de Lukács no Brasil, mas também se projetaram para além de uma utilização politicista desse arcabouço teórico para fazer oposição ao regime autoritário que se instaurava, ou mesmo para fundamentar e fortalecer um movimento que propunha a mudança de eixos da orientação política mais geral do PCB.

A obra dos pensadores, como pretendemos mostrar ao longo do presente estudo, avultam como importantes tentativas de (re)pensarem o marxismo, nas duas múltiplas manifestações teóricas, as questões da cultura e da arte e mesmo as questões e implicações do pensamento social brasileiro; questões essas que orientaram, desde o início do século XX, grande parte das importantes discussões no âmbito da esquerda.

30 O que não passaria sem deixar sequelas, como relata Frederico: "Os discípulos e divulgadores do pensamento de Lukács que se empenharam na luta por uma política cultural calcada nas ideias do mestre enfrentaram o difícil contexto de uma ditadura repressiva pagando, alguns deles, com a cadeia e o exílio sua militância". (FREDERICO, 1995, p. 202). E acrescenta, num outro texto: "No imediato pós-1964, os artistas e intelectuais ligados ao PCB deram inicialmente o tom na produção artística. A preocupação com o caráter nacional e popular da arte, entretanto, fez-se acompanhar da urgência da mobilização coletiva, da política de unidade no *front* cultural, tendo em vista a necessidade de lutar pela democratização do país." (*Idem*, 2007, p. 344)

2. LEANDRO KONDER

Sete anos mais velho que Carlos Nelson Coutinho, Leandro Konder foi o primeiro dos dois a aventurar-se pelo mundo científico. No entanto, foram os livros *Marxismo e alienação* e *Os marxistas e a arte*, de 1965 e 1967, respectivamente, que adquiriram maior nível de sistematização, dentro da temática e, consequentemente, ocupam papel central em nossa pesquisa. Apesar das ressalvas, feitas por Konder, aos seus próprios escritos do final dos anos 1950 e, mesmo daqueles do início dos anos 1960, Coutinho aponta diversos méritos nos textos em questão:

> As primeiras produções teóricas de Leandro Konder vieram à luz no início dos anos 60. Dentre elas, as mais significativas foram publicadas, entre 1960 e 1963, na revista *Estudos Sociais* […]. Leandro publicou nessa revista cinco ensaios […] [que tratavam] de Rousseau e de Sartre, de Fernando Pessoa e da estética marxista, da necessidade de um diálogo entre marxistas e cristãos. Os temas não eram causais: é fácil perceber que esses ensaios juvenis de Leandro já definem de certo modo as escolhas temáticas que ele iria desenvolver ao longo de sua atividade intelectual sucessiva, nos quase quarenta anos que nos separam do início dos anos 60. (COUTINHO, 2002, p. 19)

Dos textos de Konder dos anos 1950, podemos mencionar, sempre dentro da temática proposta pela pesquisa, daqueles não citados por Coutinho: "Um médico chamado Tchecov" (1960a), "Lição de Mário de Andrade"(1960b), "Paul Éluard" (19--). Apesar de indicarem o interesse de Konder no tema, eles pouco contribuem para a construção de uma análise sólida, enquadrando-se na categoria de textos jornalísticos pontuais, motivo pelo qual optamos por somente indicá-los.

Desde cedo Konder demonstrou grande versatilidade, tratando de temas variados como filosofia, teoria política e literatura (área em que estaremos mais interessados). Como aponta Coutinho, esses textos inaugurais de Konder anteciparam um dos meios de abordagem favoritos do pensador carioca: a produção monográfica, focada na obra de algum teórico ou artista de expresão. Os textos mais sistemáticos, de inspiração marxista, com demarcado interesse pela reflexão estética, anteciparam outra seara que Konder explorou de forma fecunda.

> O (sic) ensaios sobre Sartre, Rousseau e Fernando Pessoa antecipavam um dos eixos da produção teórica de Leandro, ou seja, a abordagem monográfica de alguns importantes pensadores (como Hegel, Fourier,

> Lukács e Benjamin) e também de significativos artistas (como Kafka e Brecht). O texto sobre a estética marxista – transcrição de uma conferência pronunciada no ISEB, na qual, de resto, podemos encontrar uma das primeiras menções a Gramsci feitas no Brasil – antecipa, por sua vez, outra linha da atividade Leandro, ou seja a reflexão sobre a teoria marxista, sobre a filosofia e a estética marxistas […]. (COUTINHO, 2002, p.19)

No ano de 1965 as coisas tomaram um grande impulso. Nesse ano é publicada a primeira coletânea de escritos de Lukács em língua portuguesa, preparada por Konder e com tradução coletiva, mas também é o ano de publicação do primeiro livro do nosso autor, *Marxismo e alienação*. Seria incorreto se reduzíssemos a obra de Konder à introdução do pensamento de autores estrangeiros ao Brasil, como pretendemos demonstrar ao longo do capítulo. Pensador original, desde os primeiros escritos soube valer-se das teorias dos mais importantes teóricos, com atenção especial em relação a Lukács, sem com isso se ver preso aos seus alegados problemas internos (como, igualmente, trataremos ao longo da exposição).

2.1 Arte e alienação

No seu livro inaugural – *Marxismo e alienação*, de 1965 –, Konder dedica um capítulo para desenvolver uma reflexão sobre os impactos da alienação no campo da arte. Partindo do eixo central do livro, a reflexão sobre a alienação, Konder postula a existência de um espaço de relativa espontaneidade que teria persistido na esfera artística, em função de seu distanciamento – o que se torna cada vez mais forçoso dizer, em função do desenvolvimento ulterior da chamada indústria cultural, cada vez mais submetendo a cultura e a arte aos ditames do lucro – da dimensão utilitarista da vida social.

> Tanto o baixo nível de desenvolvimento das forças sociais produtivas como as condições de divisão do trabalho e de exploração do homem pelo homem deram ao trabalho humano uma feição áspera, um caráter doloroso, coercitivo. Um aspecto do trabalho e da atividade humana, entretanto, por ser menos importante do ponto de vista da economia da sociedade, por ser menos diretamente útil à produção de riquezas materiais, pôde resguardar certa espontaneidade: a atividade de criação artística. (KONDER, 2009a, p. 157)

Antes, no entanto, de ver-se refém do sistema capitalista, a arte debateu-se por séculos contra um outro inimigo: a religião. Não é de maneira causal que grande parte das importantes pinturas medievais sejam dedicadas direta ou indiretamente à temas religiosos e,

em alguns casos, encomendadas diretamente pelos emissários de Roma (pensemos, p. e., nas importantes obras de Michelangelo e Rafael). A dimensão mítico-regiliosa do objeto artístico perdurou por séculos a fio. Somente com a superação dessa influência é que pudemos alcançar a real significação da arte, como Lukács defende primeiros capítulos da *Estética*. Nos dizeres de Konder:

> A **fetichização** da arte – ligada ao fato de que, ao longo da história da humanidade, a arte tenha sido comumente obrigada a trilhar os caminhos preestabelecidos pela religião – tem tido como resultado a subestimação de um dos aspectos mais importantes e mais desvirtuados da atividade de criação artística, que é o aspecto relativo ao papel da arte como face e dimensão do conhecimento humano. (KONDER, 2009a, p. 159)

Contra as tendências que consideram a arte um simples jogo, que teria evoluído a partir do tempo de ócio, Lukács mostra como esta teria surgido antes no seio da vida social, vinculada de início à atividade mágica, mas ativa numa longa luta para fazer prevalecer sua peculiaridade. Também diferencia e demarca as características do tipo específico de conhecimento proporcionado pela arte, rechaçando as visões que tendem a concebê-la como uma entidade pura, que não toma partido nas questões sociais e políticas. Konder resume essas concepções equivocadas:

> Por um lado, imaginou-se que a arte seria uma forma de conhecimento **puro**, da qual estivessem sempre banidas quaisquer deformações ideológicas: fez-se abstração do uso social da produção artística (considerando-se este uso algo inteiramente **exterior** ao fenômeno artístico), ignorou-se o papel desempenhado pela arte na história como participante de lutas políticas e não se levou em conta a influência exercida pela arte no desenvolvimento e na derrubada dos mitos (o que implicaria em admitir uma natureza política da arte). Por outro lado, negou-se à criação artística qualquer vinculação estrutural com a questões relativas ao conhecimento humano: a arte foi figurada como um mero jogo gratuito, como uma função destinada a atender às necessidades lúdicas inerentes a um **eterno** espírito humano, isto é, à **essência** do Homem. […] Em qualquer dos dois caminhos, chegou-se a separar, de fato, completamente, a história da arte da história da humanidade, fazendo com que as relações entre o processo de uma e o processo da outra aparecessem apenas como relações contingenciais. (KONDER, 2009a, p. 159)

O resultado prático dessas duas posições sobre os indivíduos criadores são os mais diversos. Seja submetido a uma visão ou a outra, o sujeito criador pode sempre, a despeito de uma visão reducionista da arte, criar obras-primas capazes de marcar a humanidade por

séculos. O sucesso de determinada obra depende menos – argumenta Konder (2009, p. 160) – de sua disposição subjetiva do que das "condições objetivas da criação e do consumo"; o resultado objetivo, a obra acabada, que determinará a sua grandeza, e não as predisposições subjetivas, que podem variar desde a concepção da arte como "um jogo gratuito e sem compromisso" até ao ponto de estarem "desempenhando uma missão sagrada", crendo que "no belo está sempre o divino".

Mas o que, então, indaga Konder, explica o fato de serem algumas obras de arte grandes obras, e outras formas de menor expressão? Qual a determinante por trás da criação artística?

> Na criação artística, manifestam-se íntima e indestrutivelmente mesclados elementos de raízes psicológicas e elementos de raízes sociais, mesmo porque não existe uma psicologia individual em que não estejam presentes fatores sociais e não existe um *status* social ao qual não corresponda um estado de espírito, um determinado quadro psicológico próprio. Impossível, portanto, cogitar seriamente uma abordagem do fenômeno artístico que ignorasse qualquer das suas espécies de elementos. (KONDER, 2009a, p. 161)

A solução para o aparente dilema está na dimensão dialética, tanto da realidade quanto da teoria, que busca apreender o real em toda sua complexidade. Uma abordagem teórica da questão implica, que se leve em conta as duas dimensões da criação artística, a psiquê criadora e as condições sociais que influenciam, direta ou indiretamente, o artista, assim como as efetivas interações, que se condensam e resultam na forma objetiva do objeto artístico.

Sem esgotar-se no passado ou no presente, a arte, sensível às modificações do tempo, comporta em si projetos e visões em relação a possibilidades. Não há um compromisso apriorístico do escritor com a verdade documental (ou científica). Como nos lembra Aristóteles (2008, p. 115):

> Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem verso ou prosa […] – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder.

Nesse espírito prossegue Konder em seu texto, apontando o caráter de

autoconhecimento da arte, que revela, sempre de um prisma ineliminavelmente humano, a realidade social, dando ao homem a possibilidade de melhor conhecer tanto sua realidade exterior, quanto a interior, pois não há nenhuma ponte inalcançável, entre indivíduo e mundo, que a arte não possa contornar. Prossegue Konder:

> A arte, como autoconhecimento da humanidade, não poderia, por conseguinte, se limitar ao inventário do que já existe de fato: cabe-lhe iluminar o que está por existir, isto é, cabe-lhe iluminar os sonhos do homem e ajudar a **concretizar** tais sonhos. […] Por isso, a arte nos aparece como uma atividade ao mesmo tempo **autorreveladora** e **autoplasmadora do homem**. O trabalho de criação artística dá ao homem uma visão das suas potencialidades. A arte educa a sensibilidade do homem, desenvolve-lhe as riquezas especificamente **humanas** dos seus órgãos dos sentidos. (KONDER. 2009a, p. 162)

Como nos lembra Konder, invocando uma célebre frase de Marx, extraída dos *Manuscritos econômico-filosóficos,* **"**A educação dos cinco sentidos é obra de toda a história universal até os nossos dias." (MARX apud KONDER, 2009a, p. 162) Nas artes plásticas e na música, p. e., é mais aparente e óbvio, pela relação mais ou menos direta com o sentido a que essas formas – nos casos exemplificados, visão e audição, respectivamente – artísticas se endereçam; o que torna o caso da literatura um pouco mais complicado, pela mescla de elementos sensíveis e conceituais, como aponta Konder no trecho abaixo:

> Na literatura, os elementos sensíveis e apresentam mais permeados de elementos intelectuais e conceituais, mas o fenômeno é o mesmo: cada grande escritor, cada grande livro acrescenta alguma coisa ao autoconhecimento do homem e permite à humanidade avançar um pouco mais no sentido da **humanização** do mundo. (KONDER, 2009a, p. 162)

Konder retoma uma distinção essencial, e repetida à exaustão por Lukács: aquela entre arte e ciência, em relação às suas especificidades. Ambas as formas de conhecimento são mediadas pelo homem, mas, no caso da arte, o que está em jogo é a própria visão da realidade a que se pretende revelar a partir do olhar humano. Recorrendo a uma citação do Lukács da *Introdução a uma estética marxista* (1968), Konder (2009a, p. 163) busca apoiar-se, de uma vez por todas, na teoria lukacsiana da arte.

> O conhecimento científico, ainda segundo Lukács, se realiza através de uma observação de coisas e fenômenos singulares e da formulação de leis e princípios universais: lida, portanto, com o singular e o universal. Sua categoria básica tem de ser a da **universalidade**. Já a categoria central do

> conhecimento artístico, para o filósofo húngaro, tem de ser a categoria da **particularidade**, isto é, a representação simbólica do singular e do universal organicamente unidos e sintetizados. (KONDER, 2009a, p. 163)

O filósofo carioca, uma vez tendo feito a diferenciação entre as características singulares das formas de conhecimento artístico e científico, aventura-se a desbravar o funcionamento da segunda. Os grandes artistas, através de uma elevação da consciência individual a um nível de consciência artística ampla e abrangente, conseguem superar eventuais limitações ideológicas que, se não sanadas, criam empecilhos à sua realização positiva.

Os teóricos marxistas do início do século XX que trataram teoricamente da arte, tendiam a conceber a dimensão política como determinante da grandeza de dado autor. Essa posição, naturalmente, causava-lhes grandes dificuldades, pois como é possível dizer que o legitimista Balzac era um mau escritor? Como condenar Goethe por ser um homem de seu tempo? Buscando responder essas e outras questões, argumenta Konder:

> A **consciência artística** presente nas grandes obras da história da arte permite ao artista superar, no seu trabalho livre e criador, preconceitos e limitações ideológicas pessoais: permite-lhe saltar obstáculos opostos ao desenvolvimento do seu conhecimento por uma visão política mal formada, por uma perspectiva filosófica alienada. (KONDER, 2009a, p.170)

O conservadorismo de Balzac já não havia impedido Marx de admirá-lo como escritor. Assim como é sabido que Engels disse ter compreendido mais da sociedade francesa da primeira metade do século XIX com Balzac, do que com todos os historiadores, economistas, e estatísticos da época, juntos. Relatos indicam Marx teria manifestado o desejo de dedicar um estudo à obra balzaquiana, fato que acabou não se concretizando; a admiração de Marx pelo escritor francês, no entanto, é reforçada por essa informação. Como fica claro no trecho de Paul Lafargue, genro de Marx, retomado por Konder:

> Balzac foi não só o historiador da sociedade do seu tempo, mas igualmente o criador profético de figuras que, sob Luís Felipe, ainda se achavam em estado embrionário, figuras que só alcançaram a seu completo desenvolvimento após a morte do autor, sob Napoleão III (LAFARGUE apud KONDER, 2009a, p. 170)

Na sequência, Konder aponta que esse mesmo potencial profético visto por Marx em Balzac, foi notado em Kafka por Brecht e Nathalie Sarraute. Dotado de grande

percepção e sensibilidade, o escritor tcheco conseguiu captar no ar o estado geral de espírito europeu, com uma Europa arrasada pelo pós-guerra, e teria intuído algo muito próximo ao que viriam a ser os campos de concentração da Alemanha de Hitler.

Essa capacidade, de revelar elementos até então ocultos da realidade social, retraduzidos pelos meios de expressão artísticos, contribui mesmo em nossos dias para ampliar o conhecimento sobre determinado período. No entanto, se remontarmos à Antiguidade, ou mesmo à Idade Média, nos deparamos com uma escassez de teorias sobre a sociedade – para não mencionar a dificuldade de circulação de conhecimento, taxa elevada de analfabetismo etc. –, o que faz com que o conhecimento artístico seja ainda mais reconhecido, posto o contraste existente. Konder resume o fenômeno referido da seguinte forma:

> O mesmo dom da consciência artística se manifesta no fato de que muito antes do aparecimento da moderna economia política, da sociologia, do materialismo histórico e da teoria marxista da **alienação**, grandes artistas e escritores do passado tenham podido chegar a apreender e comunicar problemas que só posteriormente puderam vir a ser equacionados em termos científicos e abordados na esfera da clareza conceitual." (KONDER, 2009a, p. 171)

Para exemplificar esse fenômeno, Konder faz uma referência a Menandro, citado originalmente por Aníbal Ponce, em que o poeta grego consegue intuir as consequências do comércio que ainda vivia um estágio ainda pouco desenvolvido, enxergando no ouro a raiz dos males da sociedade.

> Já na Antiguidade, por exemplo, ante um surto de desenvolvimento das atividades comerciais, e constatando algumas das trágicas consequências da transformação do poderia social em força privada pelo dinheiro, o poeta Menandro invectivou o ouro, dizendo dele que o mesmo "torna servo os homens livres" e "abre as portas do inferno aos homens" [...]. (KONDER, 2009a, p. 171)

Com o desenvolvimento da sociedade e a expansão e generalização das relações mercantis, vai tornando-se cada vez mais visível a ação que esse movimento econômico passa a exercer na vida dos homens, o que os escritores que se situam no marco da modernidade – ainda que alguns, como é o caso de Shakespeare, tenham vivido num período anterior – passariam a ver com mais clareza, e a tratar diretamente em suas obras.

> Posteriormente, na fase de implantação do capitalismo, a ação deformadora do ouro sobre as consciências e os efeitos da mercantilização social foram registrados por diversos escritores, entre os quais Shakespeare, Goethe, Cervantes, Balzac e Stendhal. Shakespeare e Goethe, de resto, estão citados nos *Manuscritos de 1844* pelo próprio Marx. (KONDER, 2009a, p. 171)

Konder prossegue, citando os trechos Shakespeare e Goethe resgatados por Marx nos *Manuscritos de 1844*. O pensador alemão cita os dois mestres da literatura universal, mostrando como eles percebiam que, com o crescimento das relações mercantis, cada vez menos os homens eram considerados pelo que eram de fato, cada vez mais pelo que possuíam.

> Shakespeare, no *Timon de Atenas*, refere-se ao ouro com as seguintes palavras: "Com ele, o negro se torna branco, o feio se torna belo, o meu bom, o velho jovem […]. Oh, deidade visível que unes e irmanas o impossível, fazendo com que se abracem e se beijem os mais inconciliáveis inimigos!". E Goethe, no *Fausto*, pela boca de Mefistóteles, glosa a usurpação dos domínios do ser pelos valores do ter: "Se tens seis cavalos, as forças deles não são acaso tuas? Tu os cavalgas e – homem comum – eis-te como se tivesse 24 pernas!". Ao comentário destes dois textos, Marx dedica algumas das melhores páginas dos *Manuscritos*. Marx mostra que, dada a crescente força do dinheiro (tal como a observaram Shakespeare e Goethe), as qualidades **naturais** são substituídas por qualidades artificiais, isto é, por qualidades geradas pela propriedade particular do outro, de modo que o feio, sendo rico, pode comprar a beleza e passar por bonito etc. (KONDER, 2009a, p. 172)

Em seguida invoca ainda o imortal Cavaleiro da Triste Figura que, preso em suas ilusões nostálgicas, chega a evocar uma suposta idade de ouro, lamentando-se por nela não ter podido viver, fadado à mesquinhez da vida moderna, que ainda estava por desabrochar plenamente.

> Em Cervantes a **alienação** inerente ao sistema da propriedade privada faz com que d. Quixote sinta saudades de uma mítica idade de ouro: "Feliz época e felizes séculos aqueles a que os antigos chamaram de ouro, não porque neles o ouro (que nesta nossa idade de ferro tanto se estima) fosse obtido sem qualquer fadiga e sim porque os que viviam aqueles tempos venturosos ignoravam estas duas palavras **teu** e **meu**, sendo naquela santa idade todas as coisas comuns" (*D. Quixote*). (KONDER, 2009a, p. 172)

Em relação a Balzac, o filósofo carioca menciona a retratação do efeito negativo do ouro nas personagens Gobseck e Grandet, realizada por Vladimir Grib, num estudo presente na edição da tradução brasileira d'*A Comédia humana*. Em seguida faz uma análise

própria de um episódio correlato, passado no romance *Ilusões perdidas*, aludindo ao potencial destrutivo do dinheiro interferindo de forma direta numa relação entre pai e filho, que chega a beirar o absurdo, como aponta Konder.

> Poderíamos lembrar igualmente a narração balzaqueana do encontro entre o velho Séchard e seu filho David Séchard, no princípio das *Ilusões perdidas*. O velho Séchard é impressor, possui uma tipografia na província. Manda o filho estudar em Paris e justifica a cupidez com que dirige o negócio sob a alegação de que está trabalhando, afinal, para garantir o futuro do filho. Quando David volta de Paris, entretanto, o velho Séchard muda de ideia e resolve vender-lhe a tipografia. Já que se trata de uma venda, por outro lado, não há por que deixar de tentar obter um bom preço O pai lança-se ao ataque: procura **amolecer** o filho-comprador com um bom almoço, generosamente regado a vinho. Por fim faz-lhe a proposta. David hesita, acha caro. E é então que a narração de Balzac atinge o grotesco: para conseguir impingir ao filho por preço elevado a tipografia provinciana, o velho Séchard apela para o sentimentalismo e para a chantagem, lembrando ao **ingrato** David que aquele que lhe estava vendendo a oficina era o "seu velho pai", que lhe havia "custeado os estudos em Paris". (KONDER, 2009a, p. 173)

Observa como também em Stendhal o tema é recorrente. Em suas duas principais obras a questão do dinheiro é tematizada. Em *O vermelho e o negro* o protagonista da obra chega a ver sua vida de forma negativa em função de não possuir uma renda que considerasse suficiente. Já em sua *A cartuxa de Parma*, a personagem duquesa Sanseverina coloca-se contra a ida de Fabrício à América, com quem envolve-se afetivamente, referindo-se com profunda ironia ao país, onde as pessoas praticariam uma espécie de culto ao dinheiro:

> Em Stendhal, encontramos Julien Sorel, filho de camponeses rústicos, possuído de uma forte ambição, ansioso por subir na escala social. Julien Sorel constata: "minha vida não passa de uma sequência de hipocrisias, porque não tenho mil francos de renda" (*O vermelho e o negro*). Numa outra obra estendhaliana, é a perspicaz duquesa Sanseverina que se opõe à ida do seu amado Fabrício para a América – onde o espírito liberal deste poderia colaborar com as forças republicanas na luta pelo progresso – com base na alegação de que tal viagem resultaria em desilusão, de vez que na América se praticava o culto do deus-dólar" (*A cartuxa de Parma*). (KONDER, 2009a, p. 173-174)

Realizados os comentários sobre a capacidade de descortinar os processos sociais, por parte dos grandes artistas, Konder observa que, nesses casos, o que ocorre é a superação do imobilismo naturalista – contemporâneo de boa parte dos escritores mencionados, tendo

como seu grande propulsor o francês Émile Zola, na segunda metade do século XIX –, promovendo assim um relato profundo e próximo da realidade concreta:

> Todas essas observações – é bom lembrar – feitas por artistas que não dispunham de uma aparelhagem conceitual capaz de lhes permitir uma compreensão do fenômeno tal como a que nos proporcionam hoje as ciências sociais. Todas elas empíricas e intuitivamente feitas, manifestando-se de maneira espontânea no exercício da imaginação criadora pelo ficcionista. […] A imaginação criadora, no caso dos artistas verdadeiramente geniais, implica em uma indiscutível capacidade de romper com a subserviência naturalista ante a realidade, mas não os afasta do real senão para que as suas obras possam se inserir mais profundamente no movimento concreto da história dos homens. (KONDER, 2009a, p. 174)

O potencial positivo da imaginação criadora, no entanto, possui algumas limitações; o artista, enquanto indivíduo, socialmente e classisticamente localizado, está sujeito às deformações ideológicas alienantes. O que se observa aqui é uma relação conflituosa entre **consciência artística** e **alienação**, em que o lado que prevalecer determinará se a obra em questão resultará numa realização bem-sucedida ou não.[31]

> A força da **consciência artística** reside precisamente no fato de que, superando as limitações impostas pela **consciência filosófica e política** do artista, superando a **alienação** do seu ponto de vista pessoal como cidadão, ela (a **consciência artística**) lhe permite, através de uma inventiva liberada pela **honestidade artística**, enxergar e captar na sua íntima significação humana (e histórica) fenômenos cuja essência não lhe é acessível por via da observação científica e da dedução. […] No entanto, a **consciência artística** não é, ela própria, imune à **alienação**. A **consciência artística** é, afinal, consciência de um indivíduo (o artista) que vivem em uma determinada sociedade, sujeito a injunções de toda espécie, vinculado a uma determinada classe social, sujeito à pressão de condições econômicas e obrigado a trabalhar dentro de uma determinada linha de condições culturais. De modo que, embora a **consciência artística** possa superar os limites de uma **consciência filosófica e política alienada**, ela muito frequentemente é atingida pelas consequências das deformações ideológicas do artista. (KONDER, 2009a, p. 174-175)

A relação entre consciência artística e política rendeu inúmeras discussões no campo do marxismo. Pensadores como Georgi Plekhanov e Franz Mehring tendem a reduzir a

31 "O 'grande realismo' da 'grande arte' (para empregar expressão caras ao nosso autor) fortalecia nas pessoas a consciência de que cada uma delas era uma espécie de representante da humanidade e deveria assumir suas responsabilidades em relação aos problemas dos outros seres humanos, empenhando-se, por conseguinte, em atuar no plano político-cultural na busca de uma solução para tais problemas, tanto na esfera pública como no âmbito da vida privada." (KONDER, 1996, p. 32)

primeira à segunda, determinando o valor de uma obra de arte a partir das concepções políticas de seu criador. Konder, apoiado nas formulações de Lukács, rejeita essa posição; em sua visão, a alienação do artista pode ou não atingir a obra. Em caso afirmativo, o que se obtém é um malogro, mas em caso negativo, superando uma visão de mundo problemática (como no caso de Balzac), pode-se obter como resultado uma grande obra de arte.

> O que é preciso que se diga é que, nos casos em que as limitações inerentes à perspectiva **alienada** do pensamento filosófico e político de um artista chegam a se manifestar **na obra**, tornando-se fatores de **alienação específica da consciência artística**, o nível estético da referida obra estará inevitavelmente prejudicado. No próprio campo dos valores estéticos, por conseguinte, se poderá constatar os efeitos da **alienação**. A obra, carecendo de verdade, ou de profundidade, carecendo de equilíbrio, terá fracasso, não terá conseguido alcançar a essência dos fenômenos abordados, ter-se-á perdido no cipoal das aparências, ter-se-á **alienado** do destino humano que deveria conquistar. E, como obra de arte fracassada, que não chegou a adquirir a sua significação humana própria, muito mais do que por politicamente nociva, há de ser repelida por culturalmente **in-significante**. (KONDER, 2009a, p. 175)

A posição política ou filosófica do autor – sua visão de mundo – não prescinde de uma análise da obra. A análise deve ser focada com grande minúcia na obra e questão, que pode ou não expressar um conteúdo humano rico e difuso, que pode ou não se ver reduzida a mera finalidade propagandística. À crítica de orientação marxista, caberia, portanto, esse papel:

> À crítica marxista, em nossa opinião, cabe mostrar, mais do que os efeitos da **alienação** política ou filosófica do autor, os efeitos da alienação **artística**, prejudicando a qualidade estética tanto quanto a riqueza humana da obra. (KONDER, 2009a, p. 175)

A seguir Konder retoma a importante distinção entre forma e conteúdo. Rebatendo as posições dualistas, que tendem a conceber ambos como extremos isolados, a posição hegeliana sobre a questão, o pensador carioca defende que uma está indissoluvelmente ligada à outra.

> Em toda obra de arte como tal há **forma e conteúdo**. As categorias de forma e conteúdo, entretanto, precisam ser utilizadas com cautela, de vez que os problemas essenciais da forma implicam necessariamente, em certo momento, nos problemas essenciais do conteúdo, e vice-versa. Sem que se preconize o abandono sumário das duas categorias – que, empregadas de maneira flexível, dialética, podem prestar ainda bons

> serviços – cumpre evitar o transformá-las em fórmulas rígidas, cumpre evitar o prender-se esquematicamente a elas. (KONDER, 2009a, p. 175)

É o que busca afirmar Konder, apoiando-se no Lukács de *Narrar ou descrever?*, escrito em 1936. A alienação artística ou se dá concomitantemente nas duas dimensões, forma e conteúdo, ou não existe:

> A **alienação** na arte não atinge primeiro o conteúdo para depois atingir a forma; também não atinge primeiro a forma para depois atingir o conteúdo. Uma compreensão de como a **alienação da consciência artística** atinge tanto a forma quanto o conteúdo – atinge a organicidade que os une – pode ser obtida na leitura das observações desenvolvidas por Georg Lukács no ensaio *Narrar ou descrever?* […]. (KONDER, 2009a, p. 175-176)

Trazendo à tona o importante texto lukacsiano, Konder realiza algumas reflexões sobre a distinção, proposta por Lukács, entre método narrativo e método descritivo. É retomada também a distinção, proveniente da predominância de um ou outro método, entre naturalismo e realismo, que ocuparam grande destaque nas discussões literárias no período dos anos 1930, e que ganharam vivo interesse também quando de sua tranposição ao debate no Brasil.

> Lukács, analisando as questões do romance, não se detém na consideração abstrata do **conteúdo** e nem no estudo limitado da **forma**: volta seus olhos argutos para o problema do método de composição. Reconhecendo que em todo romance há narração e descrição, Lukács constata que, na estrutura de um dado romance, pode predominar o **método narrativo** ou o **método descritivo**. O predomínio do método descritivo (evidenciando, da parte do autor, uma atitude **objetiva**, uma posição de **neutralidade** em face da vida, uma nivelação às **coisas**) acarreta o enfraquecimento da ação, a transformação da ação em um tênue fio que serve apenas para ligar os quadros ou situações descritas, as descrições interiores (**psicológicas**) ou exteriores (**sociológicas**). O predomínio do método narrativo, ao contrário, se não faculta por si mesma a elaboração de um bom romance, pelo menos é o verificado nos grandes mestres da literatura de ficção: a narração, englobando e incorporando todas as descrições ao desenvolvimento da ação, põe os leitores em contato com experiências humanas captadas **ao vivo**, dinamicamente; põe os leitores em contato com personagens reais, cuja **evolução** tem um sentido real. O leitor sente, através da narração, uma identificação com as experiências vividas pelos personagens, as vicissitudes em que a ação envolve os personagens; e partilha das aventuras e experiências que podiam (potencialmente) ser dele. (KONDER, 2009a, p. 176)

É interessante notar que, no seu primeiro livro, Konder manifesta preocupação com

algumas das formulações de Lukács, sobretudo aquelas que visam desqualificar a vanguarda artística do século XX. Lukács, como se sabe, propunha a distinção entre arte realista (realismo crítico) e arte decadente (vanguarda artística). A existência de obras situadas entre um e outro extremo inquietavam o filósofo carioca já em 1965. Como fazer com obras que estão parcialmente sujeitas aos efeitos da alienação, mas que, a despeito disso, provocam-nos profundas reflexões, revelando aspectos essenciais da realidade social? Responde-nos Konder:

> O problema, contudo, está longe de ser simples. Excluídos os casos extremos, nos quais a **alienação da consciência artística** resulta em obras de arte abortadas ou de categoria claramente ínfima, defrontamo-nos com a situação (mais delicada) das obras em que chega a se manifestar uma **alienação** na consciência artística do autor, mas nas quais a validez não chega a ser completamente destruída. (KONDER, 2009a, p. 177)

Exemplificando esse tipo de realismo parcial, Konder menciona *Ulisses*, do escritor irlandês James Joyce. Como se sabe, as críticas negativas de Lukács dirigidas à obra joyceana não foram poucas e, mesmo num período posterior, em que buscou reavaliar pensadores vanguardistas, como Kafka e Proust, Lukács permaneceu firme em suas críticas a Joyce. Theodor W. Adorno (2002), num texto bastante enfático contra a pessoa e a obra de Lukács, faz uma menção da necessidade de reavaliação da obra de Joyce, sem com isso obter sucesso.

Cremos ser importantes frisar que, mesmo situando-se no período inicial da recepção de Lukács no Brasil, Konder matinha algumas ressalvas quanto ao teor "conservador" do pensamento estético de Lukács.

> Essa seria, por exemplo, a situação do *Ulisses*. James Joyce, como a generalidade dos artistas do século 20, se coloca em oposição às tendências desumanizadoras cuja presença ativa ele sente bem viva no mundo capitalista (fundamentalmente anestético) em que vive. Sua rebeldia em face dessas tendências é a rebeldia individualista do intelectual isolado, de origem e formação burguesa: tanto pode levar-lhe a **consciência artística** a assumir posições socialmente progressistas (e até revolucionárias), quando podem os preconceitos confundir, diluir e descaracterizar o inconformismo original. (KONDER, 2009a, p. 177)

Avançando numa análise de *Ulisses*, Konder fornece-nos alguns momentos essenciais desta, visando com isso demonstrar sua grandeza e importância, que Lukács

erroneamente subestimou. Marcada por um tom crítico bastante áspero, a obra joyceana traz à superfície importantes questões, e reabre velhas feridas que o "politicamente correto" até então vinha se encarregando de manter no esquecimento.

> Os personagens de *Ulisses* nos quais mais se detém a atenção de Joyce ostentam agressivo desprezo pelas coisas e pelas instituições que a classe dirigente da sociedade em que vivem trata com apreço. Deus – o Jeová do Velho Testamento – lhes aparece como "um colecionador de prepúcios". A rainha Vitória passa por ser "uma bruxa velha de dentes amarelos"; o único mérito que se lhe reconhece é o de ser uma "boa parideira", porque teve nove filhos. As forças armadas estão "apodrecidas pela sífilis". Stephen Dédalus recusa-se a atender ao último pedido de sua mãe moribunda, no sentido de ser ajoelhar e rezar por ela, porque não quer compactuar com o que considera "uma farsa". Quando, depois do enterro de sua mãe, Dédalus aparece em casa de seu amigo Buck Mulligan, este anuncia à tia com quem vive que quem acaba de chegar "é apenas Stephen Dédalus, cuja mãe está bestialmente morta". O Exército da Salvação não escapa ao sarcasmo: "Prostituta convertida falará hoje, em uma reunião, sobre o tema *Como Encontrei o Senhor***"**. Buck Mulligan assevera a um bibliotecário que Shakespeare era "um belho que escrevia como Synge". E Bloom, no enterro de um conhecido, pondo os olhos na imensa área do cemitério ocupada pelas sepulturas com caixões mortuários, espanta-se: "quanto desperdício de madeira!". (KONDER, 2009a, p. 177-178)

Apesar desse elemento crítico positivo, Konder ressalva a existência de uma certa monotonia na obra, de uma entrega ao ritmo de um cotidiano entediante e descolorido. Ainda que o benefício da dúvida seja dado e Konder acredite que se trata de algo proposital, de mais um recurso para demonstrar a crueldade da monotonia burguesa, a impressão que fica é negativa, ainda que encarregue à História o julgamento ulterior do seu sucesso ou malogro.

> Em certo sentido, podemos dizer que o mérito do livro está justamente em pôr a nu a mesquinhez das vidas que descreve, o desperdício de potencialidades humanas inaproveitadas; terá sido mesmo para conseguí-lo que o autor elaborou o roteiro da obra como uma paródia da *Odisseia* de Homero, acentuando o grotesco do seu Ulisses pelo contraste com o modelo épico antigo. Mas verdade é que a rotina parece dominar a própria obra. […] (KONDER, 2009a, p. 178-179)

Findo o capítulo sobre a manifestação da alienação nas artes, é somente na conclusão que Konder retoma algumas reflexões sobre a arte. Aponta diversas outras obras literárias que poderiam ter sido mencionadas e discutidas. O romance moderno, na avaliação do pensador carioca, quase sempre traz, de forma mais ou menos intensa, referências ao

fenômeno da alienação, sobretudo em relação à vida privada e à família.

> Poderíamos, ainda, nos dois capítulos referentes à **alienação** na arte, ter estendido infindavelmente a nossa exposição, pois, mesmo sem sair da área específica da literatura, teríamos ao nosso alcance um incalculável número de romances ricos de ensinamentos a propósito da **alienação**, já que, de um modo ou de outro, quase todo o romance moderno gira em torno de problemas inteiramente relacionados com a **alienação** e, especialmente, registra os efeitos da **alienação** no âmbito da vida privada e das relações de família. Basta lembrar aqui os romances de Kafka (*América, A metamorfose*, *O castelo*, *O processo*), os romances de Thomas Mann (*Os Buddenbrooks*, história da decadência de uma empresa comercial e de uma família burguesa que vivia em função de tal empresa, e o *Doktor Faustus*, biografia de um gênio musical às voltas com os problemas da solidão, **deslizando da alienação ideológica à alienação mental**). Basta lembrar *Uma tragédia americana*, de Theodore Dreiser, retomada do tema de *O vermelho e o negro* nos Estados Unidos do século 20, e *O homem sem qualidades* de Robert Musil, que Ernst Fischer considera "a última e suntuosa obra-prima do barroco austríaco". E, entre os brasileiros, basta lembrar *Angústia*, de Graciliano Ramos ou *A estrela sobe* de Marques Rebêlo. (KONDER, 2009a, p. 252-253)

A formulação das suas posições e reflexões de Konder sobre a arte, no momento da redação do texto, em 1965, era bastante avançada, ainda que as referências às obras lukacsianas fossem mais escassas. Nos textos posteriores estas aparecerão de forma mais clara. Devemos levar em conta que o livro tem como eixo central o problema da alienação, sendo a arte somente um dos campos possíveis de sua manifestação.

Cabe acrescentar que a redação final da *Estética* data de 1963, e sua tradução em espanhol sairia em 1966. Portanto, somente em sua obra teórica posterior, *Os marxistas e a arte*, foi possível a Konder buscar um maior apoio nas considerações estéticas mais maduras e desenvolvidas de Lukács.

2.2 Estética(s) marxista(s)

Dois anos após a publicação do primeiro livro, em 1967, sai *Os marxistas e a arte*. Este importante livro de Konder, mesmo quarenta e cinco anos após a publicação, permanece atual como fonte de pesquisa sobre o tema, tendo à época permitido um contato até então inédito ao leitor brasileiro com um panorama aprofundado da discussão global sobre a arte: de Hegel, passando por Marx e Engels, a pensadores até então pouco conhecidos em solo nacional, como Karel Kosik, Christopher Caudwell, Walter Benjamin,

Henri Lefbvre, etc., mas foram as menções a György Lukács e Antonio Gramsci que se destacaram entre as maiores contribuições do livro e ocupam posição central no que diz respeito à nossa discussão. Segundo Carlos Nelson Coutinho, com essa obra se tornou possível ao público brasileiro tomar

> [...] conhecimento das ideias estéticas de uma plêiade de notáveis autores marxistas (Caudwell, Benjamin, Della Volpe etc. etc.), então inteiramente desconhecidos no Brasil. Se tais temas ou autores se tornaram hoje banais em nosso país, isso se deve em grande parte à produção intelectual de Leandro nos anos 1960. Neste sentido, não hesitaria em dizer que essa produção é um radical ponto de inflexão na história do marxismo brasileiro. Sem uma análise da produção teórica de Leandro, faltará um capítulo essencial na história não só do nosso marxismo, mas também do pensamento social e estético em nosso país. (COUTINHO. 2009, p. 14)

Na introdução da obra de 1967, Konder (1967, p. 1) retoma o marxismo como concepção de mundo abrangente, dotado de teoria do conhecimento reflexão estética próprias. Adverte, entretanto, a inexistência de consenso sobre qual seria a teoria estética mais adequada às posições teóricas afirmadas pelo pensamento marxista, inclusive com algumas dessas teorias se estabelecendo como divergentes e contraditórias entre si. Tentando compreender os motivos desse fenômeno, Konder elenca as seguintes explicações possíveis:

> […] 1) o fato de que o marxismo não constitui uma concepção "acabada" do mundo e não se deixa encerrar em um sistema fechado, "ortodoxo, de ideias definitivas; 2) o fato de que Marx e Engels não desenvolveram explicitamente, eles mesmos, em qualquer livro ou ensaio, de maneira sistemática, a teoria estética do marxismo; 3) o fato de que alguns dos textos básicos dedicados por Marx e Engels a uma apreciação circunstancial de questões estéticas só foram tardiamente divulgados e não foram devidamente valorizados em suas indicações mais profundas. (KONDER, 1967, p. 2)

Numa breve regressão, o pensador carioca menciona os textos marx-engelsianos que foram submetidos a um ingrato exílio. Esses textos só começaram a ser publicados a partir do início do século XX, tais como, p. e., *Introdução à Contribuição à Crítica da Economia Política*, divulgado em 1903 e os *Manuscritos Econômico-Filosóficos,* divulgados em 1931, além de importantes cartas de Engels, em que chega a tratar diretamente de questões estéticas e literárias. Todos esses textos foram utilizados e referidos à exaustão por Lukács.

Exemplificando o absurdo da negligência aos escritos de caráter estético de Marx e Engels, Konder menciona que Franz Mehring, em relação ao diálogo epistolar travado entre Ferdinand Lassalle, Engels e Marx – que posteriormente seriam objeto de um texto de Lukács (1979), que saberia se valer intensamente de suas consequências teóricas – entendia a controvérsia como uma questão de divergência de gosto pessoal e não como uma discussão teórica mais profunda, como defende Lukács no texto em mencionado.

O equívoco de Mehring, observa Konder, não seria um caso isolado, mas sim um problema mais profundo que acometeria o marxismo de forma intermitente. Com raras e honoráveis exceções (são os casos de Lenin, Rosa Luxemburg, Trotski, etc), o que ocorreu após a morte de Marx foi uma simplificação das suas concepções teóricas, muitas vezes assimiladas em função de uma outra corrente filosófica (evolucionismo, kantismo, etc.). Buscando investigar as causas dessa regressão teórica, aponta Konder que:

> A metáfora de Marx, segundo a qual a economia é a **espinha dorsal** da sociedade, por exemplo, chegou a ser utilizada de maneira a fazer com que alguns marxistas pudessem explicar – contra Marx – as relações entre a vida política e cultural, de um lado, e a atividade econômica, de outro nos termos em que um biologista explicaria as relações entre a estrutura óssea do organismo e o tecido conjuntivo. […] Uma vez que a elaboração filosófica geral da concepção marxista deixava muito a desejar, não é surpreendente que a elaboração conceitual particular da estética marxista fossem bastante problemática. (KONDER, 1967, p. 4)

Paralelamente a essa simplificação da concepção filosófica do marxismo, Konder observa a predominância de uma tendência que via na estética e na teoria da arte algo secundário, de importância reduzida, que ainda não havia sido totalmente superada quando da redação do livro, em 1967 (como o comprova a menção das posições de Kostas Axelos, mantidas até então) – e não seria absurdo se estendermos a insistência desse fato até o presente, o início da secunda década do século XXI. Contra essas posições simplistas, Konder argumenta:

> Em geral, contudo, a subestimação da função gnoseológica da arte assume outra forma nos autores marxistas ou influenciados pelo marxismo. Em geral, tais autores reconhecem na arte – ou, se quiserem, na arte de **tipo tradicional** – um modo válido de conhecer a realidade. Mas tal reconhecimento permanece abstrato. Por comodidade política, ou por preguiça mental, quando não por ilusão de boa-fé (provocada pela infiltração do determinismo fatalista e de simplificação positivista do marxismo), os autores marxistas perecem ter esquecido, em numerosos casos, a básica **irredutibilidade do real ao saber**, postulada pela teoria

> marxista do conhecimento; e passaram a encarar, na prática, os avanços da historiografia, da economia, da sociologia, e da ciência política do marxismo como se tais avanços lhes trouxessem, de forma definitiva, nada mais nada menos do que a própria essência do real. E, uma vez que a essência do real já lhes estava completamente desvendada pelos historiadores, economistas, sociólogos e dirigentes políticos representativos do marxismo, era natural que os filósofos marxistas – embora reconhecendo uma função gnoseológica à arte – fossem levados a encará-la como se, de fato, ela nada (ou bem pouco) tivesse a dizer-lhes. (KONDER, 1967, p. 6)

Mesmo com o reconhecimento da importância da arte, esta ainda era tratada com maus olhos pelos marxistas. Diferentemente da ciência, a arte constitui-se como uma forma de conhecimento característica, que consegue contemplar partes da realidade que nem sempre estão visíveis aos cientistas, que só podem ser captadas de forma incipiente, o que favoreceria a sua apreensão pela sensibilidade dos grandes artistas.

A inesgotabilidade intensiva e extensiva do real fazem com que ambas as formas de conhecimento – ao menos em teoria – coexistam, sem que uma busque invalidar a outra por se pretender a única forma possível de conhecimento. Entretanto, essa posição não é unívoca entre os marxistas e, mesmo quando reconhecem o importante papel que as artes têm a desempenhar, o fazem de forma parcial:

> A subestimação da função gnoseológica da arte, por conseguinte, abrange desde a negação implícita ou explícita da sua importância como modo específico de conhecer o real até o reconhecimento **meramente abstrato** de tal importância. (KONDER, 1967, p. 6-7)

Cabe registrar que, a despeito de haver divergências, existem alguns aspectos em comum que, mesmo pensadores bastante diferentes entre si podem concordar em dizer, sobretudo a concepção da arte como "reflexo" da realidade.

> Numa época em que numerosos críticos de filiação marxista se afastavam da teoria leninista do **reflexo** (*Abbild*, *Widerspiegelung*), Lukács não só a reivindicou como se apoiou nela para analisar os princípios filosóficos de cada uma das artes, de cada um dos gêneros artísticos. (KONDER, 2009c, p. 153)

A afirmação dessa posição filosófica baseia-se na necessidade de pensar a atividade humana – e a arte inclusa nessa categoria – como práxis. Dessa forma, deve-se pensar a arte no contexto mais geral, como forma de atividade humana que pode eventualmente lhe servir

como forma de conhecimento.

> A posição hoje dominante na estética marxista admite francamente que [a] arte constitua um "reflexo" ou uma imagem aproximativamente fiel da realidade, um desvendamento da realidade em seus níveis mais essenciais; torna-se pacífico, assim, que a estética marxista é mesmo uma parte integrante da teoria marxista do conhecimento. Por outro lado, praticamente todos os marxistas concordam em uma coisa: que a história da arte é uma face da história geral da humanidade e tem a sua autonomia relativa limitada pelo sentido geral desta última. Desta maneira, para os marxistas, a história da arte deverá ser estudada a partir das categorias e dos métodos do materialismo histórico, isto é, da concepção marxista da história (o que não significa, evidentemente, em hipótese alguma, procurar **enquadrar** de modo apriorístico ou esquemático os fatos artísticos em **modelos** teóricos). (KONDER, 1967, p. 7)

É preciso, frisa Konder, tomar os cuidados necessários para não cairmos no simplismo de, ao admitir a arte como parte constituinte do processo humano geral, reduzi-la a este excluindo as suas especificidades. Dessa forma, podemos evitar o equívoco de encaixar as reflexões sobre a arte nas explicações sociais mais gerais.

Como não poderia deixar de ser, Konder assinala a existência de profundas divergências no interior do pensamento marxista. Mesmo em questões centrais não é possível estabelecer critérios mais ou menos universais consensuais. No entanto, ressalva Konder, se é possível constatar algum consenso na teoria marxista da arte, ela está ainda bastante longe de poder ser considerada uma unidade coesa.

> Mas, mesmo no interior da unidade constituída por tal concordância, não é possível impedir que as divergências entre os críticos marxistas surjam e se aprofundem, em alguns casos. A arte é – dizem eles, quase em uníssono – uma imagem aproximativamente fiel da realidade e deve procurar **refletir** o real em sua essência. Como, porém, devem fazê-lo? O que é que caracteriza a **fidelidade aproximativa**? E o que é que distingue a essência do fenômeno? O que é que distingue, na imagem do real que a arte deve nos proporcionar, a realidade mais profunda da realidade mais superficial? (KONDER, 1967, p. 7)

Podemos dizer que arte e ciência são formas de conhecimento, como é mais ou menos recorrente entre os marxistas. Mas em que elas se diferem, em que se aproximam? A arte, entendida como forma de conhecimento peculiar, que opera através da figuração de imagens sensíveis, pode ter o seu valor gnoseológico garantido por quais critérios? Como determinar e diferenciar as grandes obras das formas de expressão superficiais e, por

consequência, passageiras?

> De mais a mais, com o deveremos distinguir, na história da arte, o conhecimento artístico válida da informação historiográfica ou científica? Como distinguir o valor gnoseológico-artístico do valor meramente documental? O que é que deve ser considerado **específico** no conhecimento proporcionado pela arte? O que é que **legitima** o autêntico conhecimento artístico? (KONDER, 1967, p. 7-8)

Uma das saídas possíveis para esse aparente impasse é apelar para a história cultural dos povos. Historicamente as grandes obras vêm se mantendo vivas no interior das culturas; algumas obras tendo, claro, superado o seu círculo de influência local e se estabelecido como referências universais da humanidade. É o caso, p. e., das realizações épicas de Homero em relação à Grécia Antiga, onde funcionavam como guias morais de todo um povo, como um modelo a ser seguido. A perdurabilidade de uma obra, portanto, testemunha a favor de seu valor estético.

> Pode-se sempre tentar responder a esta última pergunta dizendo que o conhecimento artístico é legitimado pela influência prática que alcança na vida dos povos e da qual a história da arte dá testemunho. A história da arte indica, com efeito, obras de arte cuja influência se revelou profunda e duradoura. E a influência profunda e duradoura de uma obra de arte não pode deixar de ser reconhecida como evidência prática de seu valor estético, não pode deixar de ser reconhecida como prova de que o conhecimento artístico por ela proporcionado e de inegável validade cultural. (KONDER, 1967, p. 8)

Amparar-se exclusivamente neste critério pode ser algo problemático, pois nesse caso – alguém poderia se indagar – qual seria o papel da crítica, já que devemos deixar a questão ao julgo da História? Como acertadamente aponta Konder, o papel do crítico é também o de avaliação da produção artística que lhe é contemporânea – aí reside a grande dificuldade da atuação crítica, pois trata-se de um terreno coberto de incertezas.

> A profundidade da influência cultural de uma obra de arte é, ela própria, um dado de avaliação altamente problemática, de vez que a intensidade momentânea de sua repercussão pode nos iludir e nos fazer aceitar como profundo aquilo que, embora barulhento, é apenas episódico. E, além disso, não podemos esperar que uma obra de arte mostre possuir uma influência comprovadamente duradoura, pois não podemos transferir para o futuro uma avaliação que nos compete tentar fazer no presente. A dificuldade para a crítica de arte (e para a teorização estética que ela exige) não reside tanto na avaliação das obras de arte já consagradas pela

> longa vida como na avaliação da produção artística recente ou contemporânea, avaliação cujo empreendimento lhe cabe fazer como tarefa inescamoteável (sic). (KONDER, 1967, p. 8)

Outro equívoco recorrente é a subestimação tanto da arte quanto da crítica artística, reduzindo-as a problemas de menor importância. Essa posição era ainda mais visível na época da redação do livro de Konder, quando ainda se observava a existência de um mundo bipolarizado, e a ação revolucionária estava na pauta do dia. Nesse contexto, qualquer reflexão que não passasse diretamente pelas tarefas mais imediatas do movimento comunista tinha sua validade diminuída.

> Também não tem sentido dizer que a correta avaliação das obras de arte do passado ou do presente, a justa formulação da problemática da arte, em geral, bem como a teorização estética adequada a propósito da criação artística, quando postas em face das exigências fundamentais que se acham colocadas para as forças revolucionárias na época atual, não passem de tarefas insignificantes, desprezíveis, acerca das quais se travem apenas discussões bizantinas. (KONDER, 1967, p. 8)

Na visão de Konder não existe nenhum abismo intransponível entre arte e política, ainda que o tratamento da questão demande certos cuidados. Gramci observa que o artista, muitas vezes, quando visa retratar algum tema de cunho político, constantemente o faz de maneira artificial, abandonando a dimensão essencialmente criativa da atividade artística. O resultado, naturalmente, é a realização de uma obra de menor expressão, que não consegue ir além da retratação da superfície do real.

> Afirmar que a crítica especificamente estética pode prestar serviços à própria análise política não é heresia alguma, do ponto de vista marxista. Dois grandes teóricos marxistas, pelo menos, podem ser invocados para a sustentação dessa tese: Gramsci e Lukács. Gramsci observa que, quando o artista, ao invés de obedecer com sinceridade a um comando interior, dispõe-se a exprimir artificiosamente um determinado conteúdo que nele é matéria surda e rebelde, forcejando por fazê-lo com entusiasmo fictício e querido exteriormente, é natural que fracasse, pois não estará agindo como artista criador e sim **como criado que quer agradar ao patrão**. (KONDER, 1967, p. 9)

Também Lukács, em diferentes ocasiões, tratou dessa questão. Konder relembra o episódio em que Lukács, em correspondência epistolar com Ana Seghers, emite juízo negativo em relação às obras de John dos Passos, num momento em que ele era visto

com bons olhos pelo movimento comunista internacional. Ora, os desdobramentos posteriores confirmaram aquilo que o pensador húngaro já observou na obra do escritor estadunidense: a existência de um misticismo pseudo-revolucionário, comprometendo a perdurabilidade de sua influência e valor imanente.

> Lukács, por sua vez, serviu-se ele próprio em algumas ocasiões de suas observações estéticas para tirar conclusões que implicavam em consequências ideológicas e políticas. Assim, quando John dos Passos estava em moda e assumia, pessoalmente, posições "de esquerda", seu estilo e suas concepções estéticas mereciam aplauso de certos setores da intelectualidade revolucionária; mas Lukács, em polêmica epistolar com sua amiga Ana Seghers, já apontava a orientação ideológica subjacente à obra de John dos Passos, pondo-lhe a nu o conteúdo mistificador que, com os anos, viria a se tornar óbvio para todo mundo. (KONDER, 1967, p. 9-10)

Sem fazer concessões ao imediatismo político – a instrumentalização das artes em favor de uma aplicação prático-política mais imediata –, Konder assinala aquilo que, em sua visão, dentre outros motivos, justificaria por si só a valorização da arte: o humanismo. Reconhecendo, ainda, a validade da arte enquanto forma de conhecimento, ela passa a ser entendida, de algo mais ou menos útil, a possuidora de importância inestimável, pois passa a ser compreendida como rica fonte de desvelamento de dimensões da realidade que muitas vezes a ciência não consegue captar.

> Admitido o valor cognoscitivo da arte, seremos forçados a concluir que **a arte proporciona um conhecimento particular que não pode ser suprido por conhecimentos proporcionados por outros modos diversos de apreensão do real**. Se renunciarmos ao conhecimento que a arte – e somente a arte – pode nos proporcionar, mutilamos a nossa compreensão da realidade. (KONDER, 1967, p. 10)

Retomando o problema da alienação, tratado em seu livro anterior, Konder contrapõe a atividade criadora da arte à dimensão alienante das sociedades de classe. Aponta como, nesse tipo de sociedade, acabou por desenvolver-se uma espécie de religião da arte, também conhecida por esteticismo, que passou a condicionar as regras da criação artística, minando aquela liberdade primeira.

> Embora pagando tributo à alienação geral das sociedades divididas em classes, o trabalho de criação artística tem conseguido preservar, ao longo da história da humanidade, dentro de certos limites, as características de

> **criatividade** que são inerentes à genuína *praxis* do homem. […] Mal compreendido, o caráter **livre** da criação artística serviu para que alguns autores erigissem sobre ele uma autêntica **religião da arte**, absolutizando e fetichizando a liberdade criadora do artista. E essa fetichização da liberdade criadora do artista, assumindo foros de **religião da arte**, passou a servir a uma perspectiva ideológica reacionária – a do **esteticismo –** segundo a qual os valores fetichizados da beleza ficavam colocados acima dos valores humanos. (KONDER, 1967, p. 11)

Tendo em vista a diversidade de posições existentes no interior do marxismo e, em alguns casos, de visível pobreza teórica em algumas formulações, Konder aponta para a necessidade da criação de um sistema coeso e eficaz, a partir de uma indagação histórico-crítica das principais tentativas neste sentido realizadas até então – o que busca fazer, ainda que de modo sumário, em *Os marxistas e a arte*.

> Uma das consequências da nossa visão autocrítica, entretanto, uma das consequências da consciência que temos da precaridade dos nossos esquemas e do caráter provisório das nossas atuais formulações no que concerne aos problemas estéticos – e dada a perspectiva radicalmente historicista do marxismo – há de ser o reconhecimento da necessidade de procedermos a um exame crítico (por sumário e parcial que seja) da experiência histórica da teorização estética que se fez em nome do marxismo. (KONDER, 1967, p. 12)

Admitindo a modéstia do projeto, em função da conjuntura histórica e, também, por consequência das limitações próprias à reflexão estética sob uma perspectiva marxista, Konder propõe-se a realizar um estudo, ainda que sumário e possivelmente fragmentário, das principais tendências nesse campo do saber, visando com isso avançar na direção da edificação de uma estética marxista, e dando a possibilidade para o leitor brasileiro inteirar-se dessas discussões, de grande repercussão internacional nos idos anos 1960.

> O ideal, para nós, seria um estudo histórico-crítico que se organizasse e se desenvolvesse como uma autêntica **história da estética marxista** […]. Semelhante **histórica da estética marxista**, entretanto, dado o atraso mesmo em que se acha a elaboração teórica madura da estética marxista, permanece, por enquanto, um trabalho inexequível. […] Na atual fase dos estudos da estética marxista, os trabalhos histórico-críticos devem se saber antecipadamente fragmentários, devem aceitar previamente as limitações que não conseguirão superar. (KONDER, 1967, p. 13)

Konder ainda dedicou um capítulo para tratar mais extensivamente das ideias de Lukács. Em outros capítulos, Konder apoiar-se-ia em diversos momentos na teoria

lukacsiana, contrapondo-a às teorias dos autores abordados, ou simplesmente se amparando em suas considerações – a exemplo do que faz no capítulo dedicado a Hegel, em que se baseia na leitura de Lukács do pensador alemão.

> É o conteúdo histórico de cada época que fornece o critério adequado para julgar, em última instância, a justeza de colocação dos problemas mais gerais da forma artística, isto é, a justeza de colocação dos problemas relativos aos **gêneros** artísticos. As formas dos gêneros artísticos não são arbitrários: e não é por acaso que foi este princípio da estética hegeliana que o marxista Georg Lukács tomou como ponto de partida de suas mais fecundas investigações teóricas. (KONDER, 1967, p. 20)

Com exceção do capítulo dedicado a Marx e Engels, em que trata dos textos marx-engelsianos que abordam direta ou indiretamente de questões da arte e da literatura, o que Konder realiza ao longo do livro é um amplo exame de diversos autores que pensaram as questões da arte e da literatura, inseridos no interior do pensamento marxista.

Konder dedica textos a análise dos esforços de pensadores ligados às intensas lutas políticas do início do século XX em pensar o fenômeno artístico, tais como Kaustki, Plekhanov, Mehring, Trotski, Lenin, etc. Que, dentre diversos outros temas e interesses, escreveram sobre arte, sobretudo a literária. Como Konder nos mostra, esses autores, a despeito da sinceridade teórica muitas vezes existente, fizeram-no de forma bastante simplista, sem alcançarem resultados efetivos ou duradouros.

Afora os pensadores já mencionados neste trabalho, alguns que, inclusive, ganharam uma grande projeção posterior em solo brasileiro – com Walter Benjamin como o caso mais emblemático –, o interesse de Konder fixou-se essencialmente em alguns pensadores influenciados pelo pensamento lukacsiano. São os casos de: Goldmann, Hauser, Salinari, Chiarini, Della Volpe, Cases, Aristarco e Fischer.

Desses pensadores talvez são Lucien Goldmann e Arnold Hauser os que adquiriram maior notoridade. O pensador francês destacou-se pela peculiar incorporação das obras do jovem Lukács (em combinação com as ideias centrais de *História e consciência de classe*)em detrimento de sua produção intelectual posterior; tendo produzido, entretanto, notáveis estudos e ganhado grande reconhecimento em seu tempo. Hauser teria grande proximidade de Lukács no período de suas juventudes, em que participaram do famoso grupo de estudos o "Círculo dominical de Budapeste", que ainda teve como notáveis membros Karl Mannheim, Béla Balázs, Béla Bartók, entre outros. O grande projeto de

Hauser foi a tentativa de pensar a literatura e a arte numa perspectiva sociológica, sem nesse intento jamais deixar de se amparar em Lukács.[32]

No capítulo seguinte, após fazer uma pequena comparação entre a difusão do pensamento de Lukács na França e na Itália – percebendo no país peninsular uma maior vasão para suas teorias –, Konder analisa os casos de Carlo Salinari e Paolo Chiarini. O primeiro, apesar de elogiar bastante a atividade crítica de Lukács, realiza várias ressalvas, sobretudo em relação ao conceito de **realismo**, preferindo antes uma leitura mais flexível, que também consiga incorporar os pressupostos artísticos das vanguardas. O segundo, além de criticar a rigidez, ou o "fixismo" da abordagem lukacsiana, critica duramente a incorporação da categoria hegeliana da **totalidade**.

Galvano Della Volpe, além de criticar a diferenciação realizada por Lukács entre as formas específicas de conhecimento proporcionadas pela arte e pela ciência, postula essa separação como uma dicotomia artificial. A crítica à estética hegeliana é retomada e radicalizada; o pensador alemão passa a ser visto como uma influência negativa, que precisa ser evitada se a proposta é a construção de uma estética marxista sistemática. Os seus esforços, porém, como aponta Konder, apresentaram um resultado contraditório: ao negar a diferenciação entre arte e ciência, Della Volpe acaba por subordinar a primeira à segunda, retomando o idealismo hegeliano, afirmando a superioridade da arte pela ciência, por tratar-se de um conhecimento concreto (segundo Hegel, mais próximo da autorrealização do Espírito Absoluto).

O caso de Cesare Cases também é lembrado. Pensador inicialmente bastante próximo do pensamento lukacsiano, acaba por adotar uma postura de progressivo afastamento do mestre húngaro. Sua obra mais notável, entretanto, localiza-se no período em que ainda adotava o referencial lukacsiano, *Saggi e note di letteratura tedesca* (1963). Pertence, ainda, ao pensador italiano, um texto em que faz duras críticas a um teórico que veio a ganhar bastante destaque posteriormente: trata-se do filólogo alemão Eric Auerbach, autor de *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (1998), publicada em 1946.

Guido Aristarco é outro teórico que ganha menção por parte de Konder, assim como sua tentativa de aplicar a teoria lukacsiana ao cinema – área que o filósofo húngaro confessou não dominar –, de forma não-mecânica, mas crítica e criadora, o que o pensador brasileiro identifica e assinala como importante realização teórica.

32 Em sua principal obra, *Históra social da arte e da literatura* (2000), de 1950, são recorrentes as citações de apoio em Lukács.

Outro pensador discutido é o austríaco Ernst Fischer que, assim como Cases, manteve-se muito próximo a Lukács num primeiro momento, mas foi-se afastando progressivamente do filósofo húngaro. Mas, ao contrário do que ocorreu com o crítico italiano, Fischer, apesar das discordâncias, manteve intacto o respeito pelo mestre húngaro. Konder conhecia o autor previamente, pois havia traduzido sua obra mais conhecida, *A necessidade da arte* (1967), para o português, em 1966. As ressalvas de Fischer concentram-se, sobretudo, na questão da vanguarda, que percebe com olhos muito mais amistosos que Lukács, o que o impele a abandonar a definição lukacsiana de **realismo**, concebendo-o agora como um entre outros métodos possíveis. Konder aponta o resultado contraditório desse movimento: ao negar o realismo como critério, visando valorizar as formas de expressão artísticas vanguardistas, Fischer acaba por reduzir a amplitude inerente ao conceito de realismo (Konder (1967, p. 219) identifica como, a seu ver, os juízos de Fischer em relação a Thomas Mann e Stendhal são problemáticos, atestando sua tese).

No início do capítulo sobre Lukács nos é apresentada uma breve retomada de sua evolução intelectual. Mostra-nos Konder como primeiramente o jovem pensador húngaro adota uma perspectiva neokantiana, que teria como principal resultado *A alma e as formas* (1974), de 1911. Num segundo momento, adotando uma abordagem neo-hegeliana, Lukács produziria a notável *Teoria do romance* (2000), em 1916 – livro que o tornaria conhecido em todo velho continente. Com o marco de sua adesão ao marxismo, ganharia vida aquela que muitos consideram a principal obra marxista do século XX, *História e consciência de classe* (2003), de 1923.

O livro de 1916 foi também recebido como um grande marco no pensamento estético de inclinação historicista, tendo influenciado importantes pensadores, sobretudo aqueles ligados à Escola de Frankfurt, como Walter Benjamin e Theodor Adorno. No livro, Lukács busca investigar o gênero épico, da epopeia grega ao romance moderno, numa perspectiva histórico-filosófica. Em *A teoria do romance* a epopeia surge como testemunho da unidade orgânica entre indivíduo e mundo e o romance, forma que evolui, não sem rupturas, da primeira, o que está em jogo é justamente a expressão dessa ruptura, traduzida pelo sentimento de "um mundo sem deuses". (KONDER, 1967, p. 143)

Em *História e consciência de classe* nota-se um curioso fato. Observamos nessa obra uma negligência a uma reflexão de cunho estético, o que sinaliza uma ruptura temática com as primeiras obras de Lukács, em que demonstra claro e acentuado interessado nas questões da arte, deixando pouca margem para pensarmos uma teoria estética marxista

sistemática a partir de sua teorização (cf. NETTO, 1978). Nas palavras de Konder:

> *História e Consciência de Classe*, entretanto, não formula explicitamente uma teoria estética e não concede ao tratamento dos problemas da arte a importância central que a *Teoria do romance* concedia. De certo modo, é possível considerarmos que a estética implícita na concepção geral de *História e Consciência de Classe* tende a ser, pelo menos em seus pontos de partida, uma estética **sectária**. (KONDER, 1967, p. 144)

Datam desse período alguns equívocos teóricos que, posteriormente, o próprio Lukács apontou e caminhou no sentido de superá-los. A consciência humana só adquire completude ao encontrar-se com o proletariado e esse encontro consiste numa identidade, de modo hegeliano, entre sujeito e objeto (KONDER, 1967, p. 144). Como consequência desse equívoco, nos aspectos fundamentais do livro, Konder observa que essa concepção idealista da história faz desmoronar todo o sistema no qual se embasa *HCC.* Suas concepções sobre a arte – ainda que brevemente tratadas – também teriam sido comprometidas pela debilidade teórica mais geral do livro de 1923.[33]

> A teoria do conhecimento adotada em *História e Consciência de Classe* inclinava seu autor para uma superestimação (voluntarista) da consciência de classe do proletariado. Os problemas relativos à perspectiva de classe do proletariado sofriam uma simplificação. E o papel atribuído à arte revolucionária – isto é, à arte ideologicamente afinada com a perspectiva da revolução proletária – deveria ser, no essencial, apenas o de agir sobre o estado efetivo da consciência psicológica dos trabalhadores a fim de levar cada trabalhador, individualmente considerado, a ascender à consciência de classe do proletariado, a partir da qual todos os problemas da sociedade logo se lhe haveriam de esclarecer. (KONDER, 1967, p. 145)

Konder menciona a relação de colaboração intelectual travada entre Lukács e Mikhail Lifschitz, teórico russo que era tido como um dos principais responsáveis pela recuperação dos textos marx-engelsianos ainda não editados.[34] Apesar do respeito mútuo nutrido entre ambos, as formulações do pensador russo não causaram tanto impacto quanto aquelas de Lukács, mas o primeiro sempre foi mencionado com bastante respeito pelo segundo, que

33 Como é sabido, Lukács só permitiu a reedição de *História e consciência de classe* após várias décadas, quando da ocasião da publicação de suas obras completas pela Editora Luchterhand, com a condição de acrescentar-lhe um posfácio de sua autoria, em que aponta de forma incisiva as limitações do livro. Lukács também escreveu, numa outra oportunidade, um prefácio autocrítico ao livro *A teoria do romance*, em que aponta problemas. Ambos posfácios constam nas edições brasileiras citadas.

34 "No instituto Marx-Engels, conheci e trabalhei com o camarada Mikhail Lifchitz, com quem, no curso de longas e amistosas conversações, debati questões fundamentais do marxismo. O resultado ideal mais relevante deste processo de esclarecimento foi o reconhecimento da existência de uma estética marxista, autônoma e unitária. Esta afirmação, indiscutível nos dias de hoje, parecia a muitos marxistas, no início dos anos 1930, um paradoxo." (LUKÁCS. 2009, p. 25)

ainda teria dedicado o seu *O jovem Hegel* [1938] ao amigo e companheiro russo.

Em 1937 e, no período subsequente, durante o exílio na União Soviética, Lukács ver-se-ia envolvido numa série de discussões sobre o realismo na arte, travadas com autores situados no campo do marxismo. Nessas discussões seu principal interlocutor foi Bertolt Brecht, que condenava Lukács por alegadamente estar, com sua concepção de realismo, reduzindo a análise das artes a um tipo específico de expressão artística.[35]

Visando mostrar a justeza das formulações lukacsianas, Konder retoma a distinção realizada pelo filósofo húngaro entre forma e conteúdo. Uma não pode ser reduzida a outra, mas antes devem ser entendidas em sua interação dialética, sua influência mútua, sem que isso signifique na perda de suas validades individuais. Contudo, retomando essa concepção diretamente de Hegel, Lukács também frisa a predominância, em última instância, do conteúdo sobre a forma (KONDER, 1967, p. 150).

Se a ciência é o tipo específico de objetivação humana que concede aos homens a possibilidade de realizarem uma reflexão mais profunda sobre o mundo que os circunda, a arte oferece um outro tipo de olhar, filtrado e enriquecido pela consciência artística, dessa mesma realidade. O mundo figurado, criado pelo artista, exprime as relações humanas a partir de uma ótica especial, que nos envolve pela sua relação de proximidade com os fenômenos concretos, efetivamente existentes ou, em outros casos, passíveis de existirem enquanto potencialidades latentes.

> A arte é um modo particular de totalização dos conhecimentos obtidos na vida. Lukács opina no sentido de que a ciência funda a nossa consciência histórica, ao passo que a arte funda a nossa autoconsciência histórica. A arte **antropomorfiza** o real em sua representação: a ciência o **desantropomorfiza**. A arte faz com que revivamos as experiências de todas as épocas e nos reconheçamos imediatamente nelas. Através da arte, participamos de novas relações humanas, vemo-nos envolvidos em novas situações humanas que nos solicitam reações de tipo especial. (KONDER, 1967, p. 150)

Considerando as estéticas de Lukács e de Della Volpe como as propostas marxistas mais acabadas para esse campo de reflexão artística, Konder (1967, p. 229) assume preferir o primeiro ao segundo, por tratar-se, segundo seu juízo, da mais desenvolvida e acabada. Afirma Konder, ainda, que qualquer possibilidade de avançar-se mais nesse campo "deverá partir das conquistas do sistema lukacsiano".

35 Para uma análise mais aprofundada, ver: POSADA (1970) e ainda MACHADO (1998).

> Em nossa opinião, a estética de Lukács exige certos desenvolvimentos, certas clarificações. É possível que o extenso tratado que o filósofo húngaro ora está publicando, ao estender a sua visão sistemática dos problemas estéticos à pintura e, sobretudo, à arquitetura e à música, leve a doutrina lukacsiana a superar certa unilateralidade decorrente da sua aplicação quase exclusiva às questões da literatura, especialmente às questões da literatura épica e dramática. (KONDER, 1967, p. 229)

Como se pode evidenciar, não é sem ressalvas que o filósofo carioca admite preferência em relação ao pensamento do pensador húngaro. Konder, no livro, mostra-se ansioso em relação ao lançamento primeiro volume da *Estética,* que hoje sabemos ter sido o único dos três volumes planejados a ser escrito. Após o termino de sua redação, Lukács deslocaria seu interesse, seguindo a proposta de redigir uma *Ética*, que acabou dando lugar a uma fundamentação das bases filosóficas da mesma, culminando numa obra autônoma, intitulada *Para uma ontologia do ser social* (inviabilizando a continuidade do projeto de uma *Estética* em três volumes).

Um rápido exame da *Estética* pode atestar-nos que, de fato, a análise de Lukács também se estendeu às expressões artísticas mencionadas por Konder, ainda que sua atenção central tenha sempre se dirigido à literatura, em especial à épica e ao drama. Konder, ao contrário, como veremos, sempre se mostrou bastante sensível também ao gênero lírico, chegando a realizar análises do gênero nas seguintes ocasiões: num texto sobre Carlos Drummond de Andrade (KONDER, 1974), num outro sobre Paul Celan (KONDER, 2001) e num ensaio mais recente sobre Fernando Pessoa (KONDER, 2005).

> Lukács – estou convencido disso – é o mais importante teórico da estética marxista já surgido até agora. É possível discordar de algumas de suas apreciações críticas e considerar passíveis de correção e aprofundamento algumas de suas formulações, mas é difícil não reconhecer na sua monumental *Estética* (que o editor Juan Grijalbo está publicando atualmente em castelhano) uma obra de peso não superado na abordagem do tema. (KONDER, 1969, p. 45)

Em 1978, Konder (2009c) publica um texto intitulado “Lukács e a arquitetura”, em que desenvolve as principais ideias do pensador húngaro sobre o tema, apoiado nas indicações da *Estética*. Resumindo a concepção lukacsiana de *mimesis* (no geral, não só no que diz respeito à arquitetura), Konder aponta para o papel desalienador do fenômeno artístico que, através da reabsorção da objetividade estética por parte do receptor, poderiam alcançar um novo nível de consciência. Trata-se do potencial ético profundamente humanista

que é, para Lukács, imanente às grandes obras de arte.

> Na *Estética*, Lukács se ocupa da literatura narrativa (da epopeia, do romance), da lírica, do teatro, mas dedica também importantes reflexões à pintura, à música, à escultura, ao cinema, à jardinagem, ao artesanato, às habilidades ornamentais, ao 'belo natural' e à arquitetura. Sua ideia básica é a de que a criação artística corresponde a múltiplas funções mas aproveita ao máximo as possibilidades que lhe são inerentes na medida em que recria, reproduz, com os meios que lhe são peculiares, a realidade humana. Através da arte, o homem pode passar a conhecer-se melhor: ele exterioriza numa realidade objetiva por ele mesmo engendrada e logo processa uma **reabsorção** (*Rücknahme*) dessa imagem exteriorizada, de tal maneira que a desalienação acaba por superar a alienação, e o ser humana se **desdobra** numa dimensão nova unicamente para assumir uma consciência mais profunda de sua própria condição. A arte é, portanto, para Lukács (como já era para Aristóteles), *mimese*. Mesmo sendo criações, as obras de arte remetem a uma realidade que, em sua essência, existia antes de elas serem criadas (e que se ilumina através delas): a realidade de seus criadores e do mundo deles. (KONDER, 2009c, p. 152)

Num livro mais recente, *A questão da ideologia* (2002), Konder revisita a *Estética* de Lukács, agora amparado por uma leitura mais detida da principal obra no campo estético do pensador húngaro.

> Em seu estudo sobre *A peculiaridade do estético*, Lukács trouxe importante contribuição à reflexão sobre os problemas da ideologia, com sua abordagem da temática do cotidiano. Para ele, a ciência e a arte correspondem a formas **especializadas** do conhecimento, e a consciência que se eleva ao nível dessas formas **especializadas** é sempre um tanto excepcional. No entanto, há um nível ineliminável na consciência dos seres humanos – a cotidianidade – no qual todos os indivíduos se veem, normalmente, imersos. (KONDER, 2002, p. 66)

Diferenciando arte e ciência, Konder assinala para a ineliminável mediação subjetiva que ocorre no processo de criação artística. Ao contrário da ciência, que visa a máxima objetividade, essa exigência não faz sentido no campo artístico.

> Segundo o filósofo húngaro, o conhecimento científico avança na medida em que é **desantropomorfizador**, isto é, na medida em que, atendendo à exigência de seu trabalho, o sujeito consegue reconhecer e respeitar, ainda que seja apenas setorialmente, toda a força própria da dinâmica da realidade objetiva. O conhecimento artístico, entretanto, por sua própria natureza, é **antropomórfico**, quer dizer, lida com uma matéria da qual a dimensão subjetiva é ineliminável e na qual essa dimensão aparece sempre e de maneira imediata. (KONDER, 2002, p. 215)

Outro ponto merecedor de atenção, mencionado por Konder (1967, p. 230), consiste no polêmico juízo negativo ou "conversador" de Lukács emitido em relação à arte moderna, ou de vanguarda, constantemente apontado pelos críticos. A ampla utilização do conceito de "decadência ideológica" (nem sempre adequada, alegam) e um suposto classicismo estético testemunham contra a justeza das posições do pensador húngaro.

> Outra manifestação de **conservadorismo potencial** nas posições de Lukács pode ser encontrada, a nosso ver, na análise sobre Kafka feita pelo crítico há cerca de dez anos, quando ele considerava a obra de Kafka fundamentalmente comprometida com a **decadência** [...]. Em um pequeno trabalho que escrevemos sobre Kafka e que foi recentemente publicado, tivemos oportunidade de expor nossa discordância da formulação lukacsiana. (KONDER, 1967, p. 230-231)

Como hoje sabemos, alguns desses juízos negativos foram revistos e, talvez, o mais notório tenha sido a reavaliação de Kafka. O escritor tcheco, antes tido por Lukács como um dos símbolos da decadência, passa a ser visto como um grande visionário e antecipador das atrocidades que acometeriam a Europa no período seguinte. Tal peso e importância merece, por parte do pensador húngaro, a realizar uma aproximação da validade artística de Kafka à de Swift que, assim como o tcheco, através do recurso do fantástico, conseguiu figurar um retrato profundamente realista da humanidade contemporânea, sem precisar fixar sua *praxis* artística no seu contexto local para alcançar essa essência universal.

> O próprio Lukács se encarregou de fortalecer a nossa convicção quando, recentemente, deixou de caracterizar Kafka como *avant-gardista* e "decadente" para compará-lo a Swift. Lukács afirma que a peculiaridade destes dois autores está em que eles parecem se colocar acima do *hic et nunc* em suas obras, porém, na realidade, esta impressão deriva apenas do fato delas (obras) não fixarem só as condições imediatas do momento e da sociedade particular em que surgem, mas abarcarem os problemas de um período inteiro da história da humanidade. Kafka, por conseguinte, aparece aqui, tal como Swift, na condição de autor realista. (KONDER, 1967, p. 231)

Retomando o livro de Konder sobre Kafka, escrito em 1966, podemos encontrar o seguinte trecho, que ilustra de forma clara a insatisfação do filósofo carioca em relação ao juízo negativo de Lukács sobre o escritor tcheco:

> Mesmo um crítico marxista de excepcional gabarito, como o húngaro Georg Lukács – que respeita o gênio de Kafka – é levado a pagar o seu

> tributo a este preconceito contra o autor tcheco, formulando para os escritores contemporâneos uma inaceitável alternativa: ou o caminho de Thomas Mann (o caminho do realismo crítico) ou o caminho de Franz Kafka (o caminho do *vanguardismo* esteticamente interessante mas decadente). (KONDER, 1979, 193)

Numa entrevista realizada em 2002, concedida por Leandro Konder a Maria Orlanda Pinassi e Sérgio Lessa, ele chegaria a afirmar que esperava ouvir, quando teve a oportunidade de entrevistar Lukács pessoalmente, em seu apartamento em Budapeste, uma reavaliação do juízo negativo sobre Kafka. No entanto, o velho Lukács mantinha-se firme na sua "condenação" ao escritor tcheco. Diz Konder: "Por exemplo, eu tinha esperanças de ouvir dele uma posição mais favorável a Kafka; mas vi que ele sempre faria alguns elogios a Kafka, mas ressalvava que Kafka... era vanguardista." (PINASSI. LESSA, 2002, p. 159) Cabendo lembrar que após 1969, ano em que Konder entrevistou Lukács, começariam a aparecer textos em que o húngaro faz menções elogiosas a Kafka, como já dito.

Num livro posterior, que resultou de uma inacabada tese de doutorado que Konder desenvolveu no período em que passou na Alemanha, junto à Universidade de Bonn, sob orientação de Hans Heinz Holz, o pensador brasileiro pôde realizar um breve balanço da obra lukacsiana, pensada em toda a sua amplitude. Sobre a discussão do vanguardismo, no referido livro, Konder escreve as seguintes linhas:

> De fato, reagindo contra as concepções que reduziam o problema do **realismo** a uma mera questão de **conteúdo** e que separavam antidialeticamente o contúdo e a forma (para declarar a forma **livre porque indiferente**), Lukács – que jamais cometeria o erro de admitir a **indiferença** da forma (pelo muito que a valorizava) – parece-nos ter cometido o erro oposto: parece-nos ter tendido a **fixar** certas formas por ele supinamente apreciadas, transformando-as em **cânones** em princípios **normativos**. (KONDER, 1980a, p. 66)

O papel da arte, e do conhecimento por ela proporcionado, como concebido por Lukács, permitem-no distanciar-se tanto das posições que tendem a equiparar o conhecimento artístico ao científico (reduzindo um ao outro, eliminando suas peculiaridades) quanto àquelas que defendem o caráter místico ou religioso da experiência estética; assim como não admite a instrumentalização da arte para fins propagandísticos.[36] Como bom materialista, Lukács

36 "A necessidade da arte se ligava à sua função, ao seu poder de nos proporcionar um conhecimento sensível insubstituível da nossa realidade. E a eficácia da arte se ligava a um princípio formal, a um princípio de formalização que se realizava através da diferenciação da linguagem, da expressão artística, que se sedimentava nas diversas artes e nos diversos gêneros. […] Lukács sabia que a produção artística tem uma dimensão política, porém, sabia igualmente que o uso pragmático da arte na ação política, mesmo quando

concebe a arte como a forma específica de transmissão de um conhecimento antropomorfizador da realidade.

> No que se refere à especificidade do conhecimento artístico, Lukács tem sido, ao que sabemos, o campeão da defesa da arte contra a assimilação do conhecimento artístico ao conhecimento sociológico ou à informação jornalística. [...] A arte não se reduz, nas suas possibilidades de maior alcance, a um valor meramente documental. [...] O que a arte faz por mim de essencial é que ela me permite **ver por dentro** a experiência de uma condição histórica particular da humanidade e assimilar à minha consciência individual algo desta experiência. (KONDER, 1967, p. 232)

Insistindo também na defesa da obra de arte enquanto totalidade, como expressão que capta em linhas essenciais as inter-relações existentes na realidade, transpostas para a ficção, evita uma avaliação unidimensional da realidade (que muitas vezes pode se mostrar equivocada), surgindo como uma totalidade rica.

> A perspectiva de Lukács estabelece que o reflexo da realidade na arte é sempre um reflexo **totalizante**, é sempre um reflexo que simultaneamente **aprofunda** e **amplia** o conhecimento do mundo humano. Para que cada problema humano apresentado em uma obra de criação artística seja mostrado em sua dimensão própria, é preciso que o complexo de problemas enfocado pela obra seja entendido como uma **totalidade orgânica**, é preciso que as partes sejam avaliadas em função do todo. (KONDER, 1967, p. 233)

Por fim, Konder refaz o longo e tortuoso trajeto percorrido pela reflexão estética marxista. Passando do sociologismo ao antisociologismo – que, por perder a conexão orgânica entre arte e sociedade, acaba por contraditoriamente se aproximar à corrente que é o seu oposto – somente com Lukács a estética marxista pôde receber tratamento mais acabado. Para atingir tal fim, segundo Konder, foi essencial o assentamento do pensamento lukacsiano em algumas indicações fundamentais deixadas por Marx e Engels.[37] [38]

---

realizado em nome da revolução, acabava por prejudicar tanto a arte como a política. (KONDER, 1996, p. 29-30)

37 Como afirma em "Crítica literária e marxismo", de 1969: "As indicações deixadas por Marx e Engels possuem uma significação que não pode ser subestimada. A elaboração de uma estética marxista sistemática não pode absolutamente prescindir delas. No entanto, é fácil perceber que elas não oferecem, no conjunto, uma doutrina estética constituída." (KONDER, 1969, p. 36)

38 Cabe ainda mencionar que, para Konder, qualquer que fosse o futuro da ciência, o diálogo com o marxismo não poderia ser evitado: "Mesmo fora da área dos seus adeptos, na área dos pesquisadores teóricos que lhe sofrem a influência sem aderir de todo à sua perspectiva, o marxismo se apresenta dividido. Na França, por exemplo, Sartre e Levi-Strauss desenvolvem suas respectivas posições em diálogo com o marxismo, mas

2.3 O gênero lírico

É notável, a título de constatação, a atividade crítica de Konder, centrada num gênero literário que o mesmo apontou como um dos pontos baixos dos textos teórico-literários de Lukács: a lírica. Em algumas ocasiões o pensador carioca pôde deter-se no exame de poetas líricos, como foi o caso do texto "A 'vitória do realismo' num poema de Drummond: A mesa", elaborado para compor o livro *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira* (KONDER, 1974).

Numa das cartas trocadas com Lukács, Konder registra preocupação especial em relação a esse gênero literário, contrapondo-se à formulação proposta pelo marxista inglês Christopher Caudwell, que relegava a poesia à dimensão do irracional, tirando a possibilidade de apreendê-la racionalmente. Vendo os perigos dessa dicotomização entre *ratio* e *irratio*, Konder propõe que, apesar de haver na poesia um momento emotivo-sensível, isso não implica numa unilateralidade irracional, mas antes numa **unidade sensível-racional**. Diz Konder a Lukács:

> Não creio que seja exato dizer que "*poetry is irrational*", como afirma Caudwell. A razão poética é integrada por elementos de emoção e sensibilidade; não se confunde com a razão lógica, abstrata, puramente conceitual, porém não é pura sentimentalidade, emoção difusa, emoção não superada na expressão. (COUTINHO; KONDER, 2002, p. 141)

No texto sobre Carlos Drummond de Andrade, escrito na década seguinte, Konder propõe-se a analisar um único poema do escritor mineiro, procurando nele encontrar elementos de uma possível "vitória do realismo", algo que ocorre – como vimos – quando uma concepção de mundo individual problemática submete-se ao movimento efetivo da realidade social, apanhando-a em suas determinações essenciais.

O poema de Drummond é a figuração de um banquete que, sempre segundo a análise de Konder, é uma representação da crise da instituição familiar patriarcal. O poeta, em vez de ceder à tentação de figurá-lo em termos românticos – pois o poema em questão assenta-se nas recordações do seu criador –, retrata os elementos de sua

---

extraem dele influxos opostos, inconciliáveis. O italiano Umberto Eco e o alemão Eric Auerbach hauriram elementos da orientação marxista, mas *Opera Aperta* e *Mimesis* consubstanciam diferentes caminhos de investigação. E Theodor Wiesegrund Adorno, em seus trabalhos, representa uma tendência diversa tanto de um como do outro." (*ibidem*, p. 49)

memória, que constituem a matéria da expressão poética do artista mineiro, de modo profundo e realista.

> **A "vitória do realismo" em "A mesa" resulta da capacidade de CDA representar – através da mediação da sua "vivência" no banquete – a nova realidade familiar tal como ela efetivamente é, superando a tentação decorrente de seu extremo afeto pelos familiares que poderia levá-lo a "embelezá-la". Para se elevar ao nível da representação realista de seus sentimentos em face da atual crise da família**, o poeta precisou apoiar-se na emocionada recordação do pai e da mãe, quer dizer, na lembrança das possibilidades humanas existentes outrora para o desenvolvimento dos indivíduos no interior da família de tipo patriarcal. (KONDER, 1974, p. 86)

A função social da família – ao menos da família moderna – é a preparação dos indivíduos para a vida em sociedade. Mas Konder visualiza uma função de fundo humanístico, em que a família funciona como mediação entre o indivíduo, inserido nessa pequena comunidade familiar, e a vida em sociedade, numa perspectiva da integração desse indivíduo à comunidade humana, ao gênero humano enquanto possibilidade concreta e efetiva.

> A família corresponde à necessidade de se proporcionar à criança as condições empíricas de aprendizado para o relacionamento humano em uma **pequena comunidade**, de modo a prepará-la para, mais tarde, ela se relacionar mais amplamente com os indivíduos que integram comunidades mais amplas e, afinal, poder integrar-se na **comunidade do gênero humano em geral**. (KONDER, 1974, p. 87)

Visando ilustrar de forma mais fidedigna o objeto de análise, cita Konder (1974, p. 92) o poema drummoniano:

> Estais acima de nós,
> acima deste jantar
> para o qual vos convocamos
> por muito – enfim vos queremos
> e, amando, nos iludirmos
> juntos da mesa
> vazia

A crise da família, portanto, figurada de forma lírica, materializa-se no significado simbólico do vazio da mesa, acentuado pelo deslocamento da palavra

"vazia", que intensifica o sentimento de esvaziamento ao inserir nos versos um longo espaço vazio. Caberia, nesse caso, um estudo sociológico sobre o processo de dissolução e crise da família, mas nem sempre as formas científicas, apoiadas em enunciados lógico-racionais, expressam de maneira satisfatória determinadas situações ou processos sociais; muitas vezes, o meio de expressão artística opera como forma privilegiada de transmissão de conteúdos humano-sociais. Nesse caso, a crise da família, centrada num acontecimento real, vivenciado pelo eu lírico, leva-nos a reviver esse importante momento de uma perspectiva única, proporcionando-nos a possibilidade de vivermos novamente as angústias trazidas pelo eu lírico em forma de versos:

> O vazio desta mesa (habilmente intensificado pelo deslocamento da palavra no papel, pela solidão em que ela se coloca), dá conta do modo profundamente dramático pelo qual o poeta viveu, pessoalmente – e todos nós podemos revivê-lo, lendo o poema – o processo da **crise da família**: uma compreensão sensível de certos efeitos trágicos (talvez historicamente secundários, mas **humanamente também essenciais**) do processo de transformação da instituição da família, um modo especial de compreender no interior desse processo algo que não poderia ser compreendidos através de quaisquer outros recursos usualmente empregados pelos homens na obtenção de conhecimentos (e que não poderia, inclusive, ser plenamente compreendido sequer pela própria ciência). (KONDER, 1974, p. 92-93)

Após alguns anos, período em que Konder produziu obras dos mais variados temas, em 2001 sai, pela *Revista Estudos de Sociologia*, a tradução, seguida de comentários, do poema "Fugadamorte", do poeta romeno Paul Celan (escrito em alemão e publicado em *Ópio e Memória*). Adotando um estilo de escrita bastante diferente, com a supressão da pontuação, Celan visava com isso evitar o idioma dos seus carrascos nazistas, da forma como era usualmente concebido. Montado em forma de "fuga", a sucessão de palavras é forte e marcante.

> Antes de mais nada, podemos notar que Celan suprime a pontuação, para forçar quem o lê a sair da comodidade de uma fácil recepção passiva do texto. O poeta não se sente em condições de continuar a usar o seu idioma nos termos em que ele foi usado tradicionalmente pelos grandes escritores alemães do passado, porque a língua alemã ficou marcada pela fala da monstruosidade nazista. Celan se expressa no idioma dos seus carrascos; por isso, sente a necessidade vital de recriá-lo, poeticamente. A estruturação em forma de "fuga" implica a renúncia ao procedimento narrativo e se beneficia do jogo formado pelo contraponto de palavras que não estão confortavelmente separadas pela pontuação. (KONDER, 2001, p. 25)

O agente repressor, um homem comum, diferencia-se dos outros pelo poder que exerce sobre suas vidas. Celan tem muita sensibilidade de não centrar a figuração na figura individual do repressor, pois apesar representar a falência humana do período nazista, não são nos indivíduos que a raiz dessas causas devem ser procuradas, mas nos aspectos sociais mais gerais e profundos.

> O agente da repressão é meramente "um homem", que "mora na casa". O que o torna diferente é sua ação: ele brinca com as serpentes e exerce o seu poder de matar seus semelhantes. Manda-os cavarem suas próprias sepulturas, obriga-os a cantar e ainda por cima determina que a música seja suave para honrar a Morte (em alemão a Morte é uma Palavra masculina: *der Tod*, "um mestre da Alemanha"). (KONDER, 2001, p. 25)

O poeta não esconde a triste e dura sina dos judeus, que foram submetidos a uma situação desconfortável por milênios (há uma forte aproximação das palavras que se referem aos judeus, *jühden* e aos cães da raça mastim, *rühden*, para os quais os carrascos assoviam, intensificando a desumanização a qual os primeiros viam-se submetidos). A morte é a única certeza dos prisioneiros, mas nem mesmo ela funciona como alívio, pois antes do descanso eterno há a morte dolorosa.

> O poema em forma de "fuga" reúne os estilhaços de um sofrimento que tem sido imposto aos judeus ao longo de milênios: os prisioneiros, no dia-a-dia do campo de concentração, continuam a beber o "leite negro" que lhes é servido desde bem cedo em sua história. Sabem o que os espera, mas não têm saída: a aproximação da cova no "reino da terra" leva-os a sonhar com o túmulo no ar, nas nuvens (no céu). […] Antes da fossa, contudo, ainda vem o crematório, a incineração. O cabelo da moça alemã não judia, Margarete, continuará a ser dourado, apesar de tudo. Mas o cabelo da judia Sulamith está condenado a ser cinzento. (KONDER, 2001, p. 26)

Há, ainda, um importante ensaio de Konder sobre o poeta português Fernando Pessoa, constituinte do seu livro *As artes da palavra*, de 2005. Trataremos deste ensaio a seguir, dirigindo nossos esforços, da perspectiva de quase quatro décadas da redação das suas primeiras obras estético-literárias, para acompanhar a evolução da abordagem teórica do pensador carioca.

2.4 40 anos depois

De 1965 a 2005, Lukács nunca deixou de ser referência nos livros e textos de Konder – e não somente naqueles em que trata diretamente as questões artísticas. No entanto, excetuando-se o trabalho monográfico lançado pela Editora LP&M pela série "Fontes do Pensamento Político", (KONDER, 1980), as questões levantadas por Konder em *Os marxistas e a arte* só voltaram a ocupar um maior espaço entre seus escritos trinta e oito anos depois, com *As artes da palavra* – livro que inaugurou a coleção "Marxismo e literatura" (coordenada pelo próprio Konder) junto à Editora Boitempo.

No livro referido encontramos duas seções: a primeira, nomeada "Introdução aos gêneros literários", em que Konder realiza breves e didáticos, mas interessantes e ricos, resumos dos gêneros poesia, romance, teatro, ensaio, crônica, e carta; e a segunda parte, de acentuação mais teórica, intitulada "Questões estéticas e críticas", em que desenvolve algumas questões importantes, com um artigo sobre o realismo de Lukács; outro sobre Balzac e, por fim, um sobre Fernando Pessoa.

Mostrando desenvoltura ao lidar com questões delicadas, Konder consegue rapidamente desviar das abordagens simplistas e dos lugares-comuns mais frequentes. O intricado tema da relação entre subjetividade e objetividade é resolvido pela solução dialética, onde há predominância do momento objetivo, retomando a máxima marxiana da objetividade como critério ineliminável da práxis: "É em nome do próprio programa de fidelidade à realidade objetiva que somos obrigados a reconhecer a subjetividade em toda a força da sua... objetividade." (KONDER, 2005, p. 9).

Relativizando o critério lukacsiano que, por muitas vezes se mostra demasiadamente inflexível, e, por consequência, fechado em si mesmo, impossibilitando uma melhor compreensão da arte moderna – o que tenta corrigir nos últimos escritos, sem alcançar uma reformulação com a intensidade necessária –, Konder propõe uma flexibilização da teoria da arte. A chave para a interpretação da obra de arte deve ser sempre buscada em sua própria imanência, e não em concepções de mundo exteriores àquelas das obras.[39]

> A arte é um terreno pouco adequado para imponentes e rigorosas fortalezas teóricas, porém os sentimentos e as sensações fortes conseguem se expressar em discursos compatíveis uns com os outros e exigem

39 Carlos Nelson Coutinho, como veremos, desenvolve de forma mais completa essa noção, propondo a coexistência de dois métodos de análise em Lukács: um autenticamente imanente, que busca na obra o seu significado e validade estética e um segundo, que teria sido adotado sobretudo em seu estudo *Realismo crítico hoje*, em que condena a arte moderna em nome de uma suposta concepção de mundo irracional fatalista, o que selaria o destino de todas as obras da vanguarda à fossa comum.

> "negociações" com a teoria. Além disso, na arte, a universalidade do objeto particular (a obra de arte) não pode se desenvolver fora do objeto, isto é, o conhecimento sensível obtido pela arte não comporta uma separação entre o "fenômeno" (singular) e o "universal" (a lei). O universal está embutido no objeto singular, ou não está em parte alguma. (KONDER, 2005, p. 9)

No entanto, apesar de seus equívocos, a importância da construção estética de Lukács não é diminuída. Konder relembra-nos de uma citação de José Guilherme Merquior, em que realiza uma aproximação das reflexões estéticas de Lukács com aquelas de Heidegger que, apesar das diferenças, tem em comum o entendimento da arte como forma privilegiada de conhecimento – o que os une na contramão das concepções esteticistas.

> Se há algum ponto em que decididamente concordam as mais opostas teorias estéticas de hoje (por exemplo, a estética de Heidegger com a de Lukács), é na aceitação comum da arte como forma de conhecimento. (MERQUIOR apud KONDER, 2005, p. 13)

No texto sobre a poesia, Konder dá seguimento as reflexões sobre o gênero, já indicadas, sobretudo na correspondência trocada com Lukács. Para o filósofo carioca a poesia possibilita uma compreensão da dimensão do aspecto emotivo, através da comparação do eu com o outro, e do outro com o eu; mesmo a subjetividade que queira se pretender mais pura não pode fugir de seu lastro ineliminavelmente social.

> O que a poesia nos possibilita – e só ela pode nos possibilitar – é, na linguagem, uma melhor compreensão dos nossos sentimentos por meio da comparação com os sentimentos dos outros; e uma melhor compreensão dos sentimentos dos outros por meio da comparação com os nossos sentimentos. (KONDER, 2005, p. 15)

Contudo, a poesia não se limita a uma relação intersubjetiva, uma troca de sentimentos entre as subjetividades singulares. Na visão de Konder, a grande poesia atinge grande relevância justamente por superar a instância singular, alcançando a dimensão do universal – como resultado, as obras dos grandes poetas apresentam-nos uma visão universal, sempre a partir da perspectiva do sujeito poético.

> O poeta só consegue "se dizer" quando leva aos outros algo que é pessoal, mas que também interessa a eles, quer dizer, tem universalidade. Não é, portanto, o eu do egocentrismo. Não é o pequeno eu do consumidor voraz, inflado pela exaltação que lhe fazem as empresas de publicidade. (KONDER, 2005, p. 17)

Também aqui, Konder não se deixa levar por uma explicação simplista. Dita dessa forma, a afirmação acima pode parecer abstrata, mas trata-se do oposto: mesmo a poesia é vista como assentada no solo histórico e social. Apoiando-se em Goethe, afirma que somente essa questão pode resolver o dilema entre singularidade e universalidade; diferentemente de formas artísticas que, como o romance, busca apreender a realidade social numa perspectiva mais universal, a poesia, por sua própria natureza, tende a prender-se ao relato singular, aos sentimentos do eu lírico (ainda que sejam perfeitamente possíveis romances com uma carga subjetiva bastante marcada, assim como poemas que busquem refletir os fenômenos em sua objetividade).

> A poesia não é um movimento escapista, de fuga para outro mundo. O conhecimento que nela se realiza permanece sempre imanente. Cada poema traz em si, de algum modo, a marca das condições históricas em que foi elaborado. […] Goethe chegou a afirmar que todo poema era "de circunstância". Se a frase fosse interpretada como negação do poder de perdurar da poesia, se ela afirmasse que toda criação poética tem uma existência fugaz, estaria certamente equivocada. O que Goethe nos diz, entretanto, é que a universalidade alcançada na viagem do autor ao leitor, no caso da poesia, preserva algo da singularidade, do *hic et nunc* do momento da criação do poema. (KONDER, 2005, p. 19)

Konder afirma que o poder e a validade da poesia consiste em sua atuação como meio privilegiado de, através da linguagem, apreender as determinações essenciais dos períodos em que são concebidos, oferecendo-nos uma visão de totalidade (entendida aqui no sentido de totalidade intensiva, oposta à noção da totalidade extensiva, inesgotável, do real).

> Por que o poema bem-sucedido tem esse poder? Essa é uma das questões cruciais da estética. Poderíamos dar uma resposta sucinta: porque ele ganha na linguagem uma densidade significativa especial. Com o tempo, os poemas se articulam num movimento de vocação dialógica, que nos incita a rever e a ampliar nossa apreensão da realidade humana como um **todo** (ainda que inesgotável). (KONDER, 2005, p. 19)

O romance, para Lukács, é o gênero típico da era capitalista, a "epopeia da era burguesa", aquele que retrata as relações entre os indivíduos (problemáticos) com o mundo; ao contrário da épica antiga, em que o herói se integrava à coletividade de forma coesa. Em oposição ao modelo fechado da epopeia, o romance possui uma configuração mais aberta,

que visa apanhar a processualidade contraditória da realidade social, que se tornou bastante complexa e nem sempre é como se apresenta num primeiro momento.

> O romance surgiu como expressão de outras condições, de um "mundo abandonado por deuses". Nesse mundo contingente, os indivíduos se tornam problemáticos. […] A teoria lukacsiana do romance exerceu (e ainda exerce) poderosa influência. Embora com frequência divirjam dela em alguns pontos bastante significativos, muitos críticos têm retomado a análise do movimento pelo qual o inacabamento e a pluralidade de valores do romance contrastam com a forma inteiriça da epopeia. Nesta, a narrativa centra-se na trajetória de um herói que enfrenta enormes dificuldades, sofre muito, mas está destinado a vencer, porque é o portador de valores que irmanam o público, o contador da história e o próprio protagonista. (KONDER, 2005, p. 25)

Visando ilustrar o gênero romanesco, Konder cita o *D. Quixote* de Cervantes, a obra-prima por excelência do novo gênero artístico que se estabelecia então. Ainda que tenham havido obras mais antigas, algumas remontando à Antiguidade, que poderiam ser consideradas como possuidoras de características do novo gênero, somente com Cervantes ganha notoriedade e se universaliza. Apenas daquele momento em diante que o romance passa a ser visto como o gênero artístico mais típico da nova ordem social (ainda que em estado latente).

O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha é uma obra ímpar na literatura mundial. Situada entre dois períodos, da dissolução da ordem feudal ao surgimento dos primeiros traços mais contundentes da nova ordem capitalista, a obra configura-se como uma dura crítica tanto ao presente caduco, quanto ao futuro prosaico. Como assinala Konder, a loucura do protagonista, acentuada pela simplicidade de Sancho, alcançam um nível de bizarria talvez jamais alcançado na literatura; porém, a "maluquice" dos personagens centrais torna-se mais amena, quando a contrastamos com a do mundo, que condena como loucos os indivíduos que ousam sonhar.

> A narrativa das aventuras de Dom Quixote, publicada há quatrocentos anos, começa apresentando-o como alguém que enlouqueceu de tanto ler livros de cavalaria andante, resolveu restaurar essa instituição irremediavelmente pertencente ao passado e envolveu o quase débil mental Sancho em seu tresloucado projeto. Pouco a pouco, o leitor vai se dando conta de que foi iludido: Sancho Pança tinha sua própria sabedoria e estava longe de ser um idiota, e a maluquice de Dom Quixote funcionavam como uma reação contra a maluquice – bem mais grave – do mundo. (KONDER, 2005, p. 27)

Outro exemplo elencado por Konder, também do gênero romanesco, é recolhido da tradição do realismo russo, trata-se de *Os demônios*, de Dostoiévski. Retratando na obra uma crítica ao movimento niilista do qual fizera parte – e fora preso em função do seu envolvimento –, o escritor russo volta sua principal arma, a pena, contra os membros daquele grupo, que visava desmascarar. Através do personagem Stavrogin, Dostoiévski provoca-nos o riso e até certa simpatia, em função do seu espontaneísmo mais ou menos ingênuo.

> Veja-se, por exemplo, o romance *Os possessos* [*Os demônios*, na tradução brasileira da Editora 34], do escritor russo. Por trás da narrativa há uma terrível experiência vivida pelo artista. O autor havia frequentado um círculo de socialistas formado em torno de Petrachévski. Em 1849, foi preso, considerado subversivo, mandado para a Sibéria, onde permaneceu internado durante quatro anos num campo de trabalhos forçados. De volta a uma vida "normal" (mas sempre sob controle policial), Dostoiévski fez em *Os possessos* um acerto de contas com o "lado noturno" das atividades das organizações revolucionárias na Rússia de então. E recorreu a um expediente hábil: representou um sujeito meio louco, um certo Stavrogin, que fazia estripulias e causava escândalos, porém depois, muito sem jeito, pedia desculpas. Num clube frequentado pelos cidadãos mais respeitáveis da cidade, Stavrogin ouve o senhor Gaganov dizer "a mim, ninguém me leva pelo nariz". Pega o cavalheiro pelo nariz e o faz dar umas voltas no salão. Numa festa de casamento, Stavrogin, num impulso surpreendente, beija a bela noiva na boca, três ou quatro vezes, na presença do noivo e de todos os convidados (a noiva desmaia). (KONDER, 2005, p. 28)

Num movimento de mestre, Dostoiévski vai aos poucos revelando que aquelas atitudes de Stavrogin, que fomos induzidos a revelar, vão se acumulando e adotando um feitio mais pesado e por fim acabamos por perceber a sua repugnância e baixeza moral. Através da figuração de Stavrogin, o escritor russo revela-nos a real faceta do niilismo de corte anarquista e sua vacuidade moral e prática, incapaz de sustentar qualquer desdobramento positivo para o futuro. Nas palavras de Konder:

> Dostoiévski induz o leitor a sorrir. Sem que o leitor perceba, é levado pelo romancista a condenar as atitudes inconvenientíssimas do personagem, julgando-o, contudo, com indulgência, eventualmente sentido até alguma simpatia pela sua irreverência. […] À medida que a narrativa avança, entretanto, fica claro que Stavrogin é um monstro moral, um personagem repugnante. Dostoiévski iludiu seus leitores. Por quê? Provavelmente para fazê-los indagar se a indulgência que chegaram a sentir não seria um indício de que havia algo de Stavrogin em cada um deles. (KONDER, 2005, p. 28)

As análises de Lukács sobre o romance moderno fizeram surgir uma série de polêmicas. Exaltando as obras pertencentes a uma herança do romance "clássico", do romance social inglês do século XVIII, passando pelo realismo francês do XIX e culminando no realismo russo da virada do XIX para o XX, Lukács estabelece o ano de 1848 – ao menos aos países dominantes do cenário europeu – como um período de virada.

A partir dos levantes operários desta data os ideais libertários burgueses escancararam suas limitações e qualquer possibilidade progressista mostrou-se necessariamente falha e mistificadora. Estavam estabelecidos, então, os limites emancipatórios da ordem burguesa, o que, no plano ideo-artístico, teve como consequência a impossibilidade de uma postura meramente contemplativa. Autores como Zola e Flaubert, que visam, segundo Lukács, somente o registro descritivo dos acontecimentos sociais, não alcançariam um nível de realismo digno dos grandes antepassados. Nas palavras de Konder: "Lukács aplaudia o êxito das narrações em *Ana Karenina*, de Tolstói, em *As ilusões perdidas*, de Balzac, e lamentava a postura contemplativa, descritiva, assumida por Flaubert e Zola em suas obras." (KONDER, 2005, p. 30)

A questão levantada retoma a questão de uma alegada posição conservadora no plano artístico adotada por Lukács. Seus críticos alegam que o filósofo húngaro estabeleceu um modelo rígido, amparado na escola realista do século XIX e que tentou forçá-lo de maneira metafísica e estendê-lo ao século XX, em que – alegam – um novo tipo de literatura surge, com características incompatíveis com aquelas da literatura do século anterior, simbolizando uma clara ruptura.

Konder, apoiando-se nos estudos de Carlos Nelson Coutinho (2005) sobre a literatura do século XX numa perspectiva lukacsiana, não nega o fundo de verdade das acusações, mas foge da solução simplista de fazer *tabula rasa* em relação à obra crítica do pensador húngaro e endossa a proposta de Coutinho de reavaliar a literatura do século XX, valendo-se, para isso, do próprio arsenal teórico de Lukács. Em relação ao caráter normativo que alegadamente possuem alguns aspectos da abordagem lukacsiana, Konder novamente rechaça as interpretações simplistas, defendendo a teoria e o método marxistas de análise literária, a despeito de alguns possíveis equívocos produzidos sob sua égide. Diz-nos Konder:

> Se ultrapassarmos as fronteiras nacionais e abordarmos a produção de romancistas estrangeiros, veremos também que críticos pertencentes à mesma corrente estética podem divergir no exame de romances de autores

> considerados incompatíveis com os princípios teóricos adotados pela "família" do crítico. Proust e Kafka, por exemplo, eram excluídos por Lukács dos territórios do grande realismo. [...] Meu amigo Carlos Nelson Coutinho, entretanto, notório lukacsiano, escreveu dois ensaios que propõe uma nova leitura desses romancistas, conciliando os critérios de Lukács com uma assumida admiração pelos dois escritores. (KONDER, 2005, p. 32)

Se, de um lado, encontramos várias alegações de normativismo por parte das análises e teorias literárias amparadas no marxismo, no outro extremo temos a defesa da l'*art pour l'art*. A teoria, segundo Konder, deve manter a sua essencial função de tornar cada vez mais rico o quadro de referências à realidade concreta. Uma teoria da arte, nesse sentido, é fundamental, na medida em que nos fornece tentativas de sistematização da obra de arte; mas a teoria deve estar atenta para evitar cair na rigidez do normativismo, assim como acabar por reduzir a ciência aos ditames mais imediatistas de determinados grupos da sociedade.

> O reconhecimento da inesgotabilidade da obra de arte, contudo, não é um argumento contra a teoria. Desde que seja capaz de se autolimitar, a teoria tem bons motivos para se orgulhar de sua função – essencial – na construção de um quadro de referências cada vez mais rico, para ajudar a nos conhecermos melhor, para ajudar a compreender melhor o que fazemos (a práxis). (KONDER, 2005, p. 32)

Em outras palavras, a teoria não pode funcionar como uma camisa de força, restringindo a liberdade da criação artística, ao contrário, ela visa, dentro de suas limitações enquanto teoria – um conjunto de suposições feitas em relação a um objeto, que podem ou não ser superadas por outro conjunto de suposições, e assim sucessivamente –, conhecer mais profundamente a riqueza e densidade imanente à obra de arte, sem com isso pretender reduzi-la a teoremas ou leis abstratas impostas de fora.

Se a arte realista, entendida como um conjunto de obras de valor duradouro – realistas, segundo a concepção lukacsiana – é uma forma privilegiada de conhecimento, por certo que não deve ser confundida com a ciência. O *modus operandi* da obra de arte possui clara distinção em relação à ciência. Evocando mimeticamente o caráter emotivo-sensível, a obras de arte fornece-nos um conhecimento que se apresenta, na verdade, como um autoconhecimento.

> O reconhecimento que existem níveis diferentes do que chamamos "artístico" não resulta de nenhum preconceito elitista. Nasce, sim, de uma

> busca rigorosa por diversidade na densidade da contribuição de trabalhos artísticos ao autoconhecimento da humanidade. (KONDER, 2005, p. 54)

Arte e ciência, cada uma ao seu modo, buscam uma compreensão mais profunda e exata dos fenômenos existentes. No entanto, a cada novo momento novas determinações são postas na realidade, o que torna impossível por princípio um conhecimento da totalidade desse real. Nas palavras de Konder: "O conhecimento jamais esgota a realidade, mas a ciência e a arte, mesmo não sendo oniscientes e onipotentes, têm desvendado aspectos importantes do ser." (KONDER, 2005, p. 60)

Enquanto a ciência busca a compreensão dos fenômenos como eles realmente são, ou seja, em sua objetividade, a arte busca compreender o mundo da perspectiva do homem, a partir de uma refração antropológica da realidade social (sem, com isso, abrir mão de um conhecimento objetivo da realidade, mas aqui antes entendido como uma unidade subjetivo-objetiva da realidade).

> As ciências, em sua diversidade, investigaram toda a realidade, natural e humana. As artes se concentram no ser humano. Nas artes, não se encontra, essencialmente, o reflexo da natureza; encontra-se o reflexo da sociedade, da cultura, o reflexo das atividades humanas que precisam de fundamentação teórica para proporcionar escolhas mais livres. Em suma: o reflexo da práxis. (KONDER, 2005, p. 60)

Em *A peculiaridade do estético* (1982), Lukács discorre sobre como a arte surge a partir do fenômeno mágico, para dele ir se desprendendo e diferenciando ao longo do processo histórico. A ciência, por sua vez, surge da técnica laborativa. A novidade posta pelo trabalho humano é a fundação da práxis, da atividade criadora sobre a realidade, característica exclusiva dos seres humanos e a principal diferenciação em relação aos demais animais.

> Lukács enfrentou o desafio de pensar a arte e a ciência historicamente, contextualizando as suas manifestações. Prudentemente, o filósofo húngaro fala da origem da arte e adverte que só pode discorrer genericamente sobre o assunto, porque de fato não se sabe como a arte nasceu. Mas, apesar da advertência, abordada com valentia o tema em *Die Eigenart des Aesthetischen* [A peculiaridade do estético], o primeiro volume de sua monumental *Estética*. Arte e ciência se desenvolveram como aperfeiçoamento da sensibilidade e da busca do rigor a partir da percepção cotidiana que os seres humanos têm do mundo. […] O trabalho seria a mais aperfeiçoada atividade cotidiana dos seres humanos. O trabalho abriu caminho para a ciência. Nas condições mais primitivas, porém, as técnicas eram bastante precárias. E onde não havia técnicas

> eficazes recorria-se às técnicas ilusórias da magia. E a magia parece ter tido uma participação decisiva na origem da arte. (KONDER, 2005, p. 60-61)

A importância que o indivíduo assume na arte (na literatura) pode ser bem maior do que aquela que lhe é reconhecida na sociedade. Konder exemplifica essa afirmação nos lembrando de uma importante obra da literatura grega clássica: trata-se da *Antígona*, de Sófocles. Antígona encarna em si a contradição da justiça, entre a frieza da lei e a paixão dos sentimentos, de forma profundamente dramática e complexa.

> Apesar de sua extrema fragilidade, Antígona, filha de Édipo, ousa enfrentar o Estado (representado por Creonte). Sus dois irmãos – Eteocle e Polinice – morreram em combate. Um deles, que defendia a cidade, é enterrado com honras fúnebres; o outro, que fazia parte do exército inimigo, deve apodrecer ao relento. Antígona se rebela contra a ordem de Creonte, argumentando que não entendia de política, mas entendia de amor. Os espectadores ficaram emocionadíssimos. Na sociedade, tal como estava organizada, Antígona não merecia maior atenção. Na tragédia escrita por Sófocles, contudo, ela marcou indelevelmente como pessoa – como indivíduo! – a consciência dos homens que compunham o vasto público. (KONDER, 2005, p. 63)

Antígona surge como expressão típica do seu tempo. Ainda que não se possa dizer que essa personagem reúna em si todos os elementos essenciais de seu período, o fato é que ela reúne-os em grande quantidade, qualificando-se como uma individualidade concreta, extremamente rica – síntese de múltiplas determinações. Esse é o conceito de tipo, formulado por Hegel e recolhido por Engels, um indivíduo, uma singularidade (criada artisticamente), que tem a capacidade de elevar-se ao universal.[40]

> Antígona era uma contundente novidade, sua criação singular produzia um efeito universal. Sua dor, ao se expressar na literatura, foi compreendida, partilhada por homens, diferentes dela. Nisso consistiu seu poder inovador. […] Nisso consistia a sua tipicidade. Antígona era um "tipo", como diziam Engels e Lukács. Sua dimensão singular precedia sua dimensão significativa universal. A criação de tipos – sempre diferentes uns dos outros – é um dos procedimentos decisivos dos narradores para apreender o novo na realidade social. (KONDER, 2005, p. 63)

O conhecimento artístico, ainda que distinto daquele conhecimento produzido pelos meios científicos, é essencial para o enriquecimento dos indivíduos. Tal como a ciência visa

40 "Toda expressão cultural é um movimento de sujeitos que estão indo além dos limites de suas respectivas singularidades e estão tentando alcançar outros sujeitos. O movimento da literatura – como o movimento da cultura e o movimento da linguagem – é um movimento de universalização." (KONDER, 2005, p. 67)

fornecer uma compreensão que seja sempre o mais próxima possível do universal, a arte também tem por finalidade apreender esta totalidade da realidade social. Porém, nós sabemos que isso não ocorre sempre, são poucas obras, tanto em um campo como no outro, que são consideradas expressões ricas, **clássicas**, de seus períodos e que se elevam acima da singularidade a uma síntese universal.

A arte fornece-nos um conhecimento profundo da realidade humana. Segundo Konder (2005, p. 64): "A realidade cujo conhecimento é vital – e urgente – para o sujeito é a realidade humana. Trata-se, de fato, de uma realidade plural: a realidade dos homens." Se a ciência visa o conhecimento da realidade **em-si**, a arte fornece-nos um conhecimento desta mesma realidade como sendo um **para-nós**. Prossegue Konder: "As artes – e a literatura, em especial – são a expressão mais importante da nossa apreensão sensível dessa dinâmica real." (KONDER, 2005, p. 65)

Lukács sempre centrou suas análises e estudos na grande obra de arte, aquelas que marcaram definitivamente as evoluções ulteriores do seu meio. Segundo Konder, porém, este fato não significa que somente as grandes obras-primas são merecedoras de nossa atenção, algumas produções menores podem possuir alguma importância, seja momentânea ou mesmo mais duradoura.

> Muita gente teme que esse conceito de grande arte sirva para legitimar atitudes elitistas. Na criação artística, qualquer coisa que fique aquém da grande arte é vista como fracasso, um desperdício de energia criadora. Esse tipo de atitude é, de fato, um grande equívoco. A função social da arte não se reduz à produção de obras-primas. (KONDER, 2005, p. 67)

Konder vê o processo teórico de categorização, entre grandes e menores obras de arte, como essencial. Somente agindo dessa forma podemos melhor garantir o reconhecimento necessário à grande obra, que inegavelmente pode nos fornecer uma visão mais profunda do homem àquelas de menor expressão. Seria injusto com os grandes mestres da humanidade equipará-los a meros mortais como nós, o que não deve ser visto como atitude elitista, mas antes como um reconhecimento da genialidade de um ser que conseguiu transcender sua limitação individual.

> Por outro lado, evitando o equívoco do elitismo, e reconhecida a diferença existente entre as diferentes motivações e realizações estéticas das criações artísticas (seria absurdo que alguém pretendesse declarar a equivalência da densidade estética significativa entre um bonequinho de cerâmica popular e a *Pietà* vaticana de Michelangelo), cumpre admitir que o conceito de

> grande arte tem sua razão de ser: é ele que nos permite fazer efetivamente justiça à genialidade dos maiores artistas da humanidade. (KONDER, 2005, p. 67-68)

Somente com a observância de uma teorização séria sobre a arte que podemos almejar buscar uma compreensão efetiva, valorizando as grandes realizações sem, com isso, menosprezar as realizações menores (ou não tão grandiosas quanto aquelas). Um abrandamento dessa postura pode trazer-nos àquele problemático discurso que vem ganhando eco na teoria contemporânea da arte: um rompimento definitivo da fronteira entre estético e não-estético.[41] Segundo Konder:

> Sem a referência à grande arte os valores artísticos são proclamados onipresentes, declara-se que eles estão por toda a parte, devem ser saudados com o mesmo democrático entusiasmo. Afinal, tudo é arte. […] A consequência dessa concepção é frustrante. **Se tudo é arte, nada é arte**. (KONDER, 2005, p. 68, grifo nosso)

A hierarquização da obra de arte não é um postulado da teoria, mas antes uma demanda da própria realidade. A existência da grande obra que força a teoria a categorizá-las e hierarquizá-las, visando valorizar aquelas que nos fornecem uma compreensão privilegiada de aspectos da totalidade social. A obra de arte, lembra-nos Konder, constituindo como uma "totalidades intensiva", fornece-nos caminhos preciosos para o aprofundamento do conhecimento da realidade. Negando o caráter aparente da realidade, essas realizações grandiosas vão além, produzindo um conhecimento da essência dessa realidade.

> Do ângulo da práxis, impõe-se uma hierarquização nos graus de essencialidade do real. A aparência – ninguém duvida – é essencial (sem ela a essência não apareceria). A essência, contudo, é, por assim dizer, ainda mais essencial. O artista, o ser humano que trabalha com a aparência, inevitavelmente se afeiçoa a ela. Cabe-lhe, entretanto, travar a luta para colocá-la a serviço da essência. Para o artista, ela não se reduz à natureza, ao mundo exterior. A essência é a práxis, é a atividade criadora e desvendadora que, por meio de "totalidades intensivas", vai sendo reconhecida como chave de acesso ao "real", ideal do realismo. (KONDER, 2005, p. 70)

41 Como observa José Paulo Netto (2000, p. 154), a produção estética de Lukács "[…] empenha-se na determinação da peculiaridade do estético. Ora, na cultura a que nos referimos [a do pós-modernismo], põe-se em causa essa peculiaridade; mais: enfatiza-se precisamente a intencionalidade de apagar as fronteiras entre o estético e o não estético."

Expressões como “grande arte” e “arte realista” não se confundem com uma tentativa de normatizar a obra de arte a algum esquema preestabelecido. São, ao contrário, resultados de esforços teóricos para demarcar aqueles trabalhos que se destacaram por fornecer-nos algo mais, um conhecimento mais profundo sobre a realidade: “Esse ideal de realismo é necessário para quem, na luta pela valorização dos conhecimentos proporcionados pela arte, quer manter, diante da realidade presente, uma postura crítica”. (KONDER, 2005*,* p. 70)

O crescimento do individualismo, assim como a tendência a uma interiorização da vida, já era observado por Lukács em seu tempo. O aparente corte entre subjetividade e objetividade, que ocorre constantemente na vida cotidiana, passa a surtir efeito mesmo num meio expressivo tão elevado como a arte. A natureza ineliminavelmente social do homem passa a ser colocada em xeque.

> Lukács observa, por exemplo, que a vida interior dos seres humanos vem crescendo em sua autonomia, de tal como que o desencadeamento de reações subjetivas se faz, cada vez mais, a partir de acontecimentos objetivos e estímulos externos cuja importância vem sendo relativizada. “Essa autonomização da interioridade, do mundo emocional, é um dos fenômenos típicos do crescimento da cultura”, conforme afirma o filósofo no capítulo dedicado à música, em sua *Estética*. Essa é uma das razões pelas quais ele repele com crescente firmeza qualquer confusão entre realismo (que reconhece a dimensão subjetiva da busca da essência) e o naturalismo que ignora a importância da distinção entre essência e fenômeno). O naturalismo tende a nivelar por baixo a consciência artística e a consciência cotidiana. (KONDER, 2005, p. 72)

Funcionando como contraponto à heterogeneidade experimentada pelos homens em suas relações cotidianas, a arte realiza uma conexão do indivíduo com toda a humanidade. Através da arte os homens podem reabsorver aquilo que de melhor foi produzido por seu gênero, tornando-se indivíduos ricos culturalmente, pois estão apropriando-se da riqueza coletiva produzida historicamente pela humanidade.

> Para Lukács ,o ser humano, no dia a dia, está sobrecarregado de aspectos inessenciais (do ponto de vista da humanidade). Lukács o chama de “homem inteiro” (*der ganze Mensch*). Quando reconhece intelectual e emotivamente sua inerência ao gênero humano, torna-se “inteiramente homem” (*der Mensch ganz*). O processo pelo qual os seres humanos se humanizam é complexo, e depende de convicções que se forma pouco a pouco. Nesse longo processo é decisivo o papel da arte, que ajuda o *ganze Mensch* a se tornar *Mensch ganz*. […] Na fruição da arte os sujeitos têm a preciosa possibilidade de **reabsorver** algo daquilo que a humanidade (o sujeito genérico, interpretado pelos grandes artistas e escritores) pôs no mundo, na forma de criação artística. (KONDER,

2005, p. 72)

Nos dois últimos capítulos do livro, Konder trata de dois importantes escritores: Honoré de Balzac e Fernando Pessoa. No primeiro ensaio, tratando a monumental obra do escritor francês, Konder situa-o no tempo, e busca localizar o leitor em relação à obra. Retomando os importantes escritos de Balzac sobre a arte de escrever – como, p. ex., a introdução da *Comédia humana* –, Konder destaca a grande sensibilidade de Balzac, que demonstrava possuir consciência de sua magnitude.[42]

> Balzac não rejeitava totalmente esse objetivismo que tendia a prevalecer entre as concepções da História típicos do Iluminismo. Mas também não se prendia a ele. Em seus romances, sentia-se desafiado a compreender não só as ações (objetivas) dos personagens, como também (subjetivamente) suas motivações. Sabia que, se não conseguisse, não poderia lhes dar vida, isto é, não conseguiria representá-los de maneira convincente, como homens e mulheres do século XIX. […] Segundo uma fórmula que o próprio Balzac empregou (e que Engels retomou), era preciso que cada sujeito fosse um tipo. Porém, era igualmente necessário que os personagens tipificados tivessem uma identidade pessoal própria, singular. Ora, para que esses personagens tivessem vida, era imprescindível que fossem sujeitos concretos, "historicizados". E foi aí que a sua descoberta lhe assegurou um enorme avanço na história do romance como gênero literário. (KONDER, 2005, p. 78)

Como consequência dessa nova descoberta, Balzac pôde intensificar ainda mais o lastro histórico dos seus personagens, apresentando-os como processualidades, que se desenvolvem, sofrem perdas ou ganhos, de um romance ao outro. Essa nova invenção permite ao leitor maior imersão na obra e, por consequência, nos problemas do seu tempo e da sua sociedade.

> Aparecendo em mais de um romance, o personagem era acompanhado pelo olhar do leitor em mais de um momento do movimento da sua vida. […] Quer dizer: o leitor poderia conhecê-lo em sua historicidade bem melhor do que se só tivesse tido ocasião de se defrontar com ele uma única vez. Então, o procedimento inventado pelo romancista lhe possibilitava um adensamento dos personagens e uma maior historicização da trama que se apoiava sobre eles. (KONDER, 2005, p. 78-79)

42 "Outro livro, o meu 25º, falava de literatura e me levou a revisitar Lukács (que morreu em 1970). Havia algumas nuvens no céu das nossas relações. Procurei reexaminar alguns conceitos; em seguida tratei de aproveitá-los, em cotejo com os romances de Balzac. Por que Balzac? Para verificar se os ensaios que Lukács dedicou a Balzac ainda são convincentes. Constatei que a leitura dos romances de Balzac feita há oitenta anos pelo crítico húngaro continua iluminando o percurso do leitor que quiser exercitar o intenso prazer da leitura no continente da *Comédia humana*." (KONDER, 2008, p. 224)

Destacando-se como um dos maiores escritores realistas, Balzac não deixou dúvidas sobre sua habilidade de transpor a realidade, em seus aspectos essenciais, para o plano literário. Outro aspecto bastante mencionado sobre o escritor francês é a capacidade de permanecer objetivo em relação às próprias opiniões pessoais, em nome da fidelidade à realidade.

> A perspectiva de Balzac era notoriamente conservadora. Ele escreveu, na introdução à *Comédia humana* (e essa é uma das suas frases mais citadas): "Escrevo à luz de duas Verdades sagradas e ternas, a Religião e a Monarquia". No entanto, Marx o admirava e Engels dizia que tinha aprendido com ele mais coisas do que aprendera lendo os cientistas sociais, só economistas e os filósofos do seu tempo. […] Qualquer pessoa que tenha alguma experiência de estudos sobre literatura de ficção conhece esse tipo de fenômeno. Um romancista, sem deixar de ser ele mesmo, sem renunciar a suas ideias, quando está escrevendo pode se sentir tão seduzido pela possibilidade de promover os desdobramentos do estilo, da coerência (e da verossimilhança) do seu personagem a ponto de "esquecer" sua convicção pessoal como autor. (KONDER, 2005, p. 79)

Esse tipo de "esquecimento" pessoal é um dos traços mais característicos do realismo, tal como concebido por Lukács, aquilo que Engels formularia na noção de "vitória do realismo".[43] Fidelidade ao movimento histórico, acima dos preconceitos individuais do autor, seleção dos elementos essenciais da realidade através dos personagens-tipo, são alguns dos elementos centrais da arte balzaquiana, mas também características centrais do realismo artístico.

> Com isso, nos deixa aberta a possibilidade de apontar outra vitória do realismo: a capacidade de Balzac, espontaneamente, ter formado na sua obra romanesca um conjunto extremamente expressivo, uma combinação magnífica de episódios e conflitos, um feixe de contradições, que revela – em sua dimensão subjetiva – o sistema que seu contemporâneo Marx estava desmistificando objetivamente. (KONDER, 2005, p. 92)

Na autobiografia, escrita em 2008, Konder faz algumas considerações sobre dois

43 "O realismo a que me refiro se manifesta, inclusive, independentemente dos pontos de vista do autor. Permita-me mencionar um exemplo. Balzac – que considero um mestre do realismo maior que todos os Zola do passado, do presente e do futuro – desenvolve em sua *Comédia* humana a mais extraordinária história realista da sociedade francesa, narrando, ano a ano, e como se fora uma crônica, os costumes imperantes entre 1816 e 1848. […] Considero que uma das maiores vitórias do realismo, um dos traços mais valiosos do velho Balzac, é que ele se viu forçado a escrever contra as suas próprias simpatias de classe e preconceitos políticos, que tenha **visto** o caráter inevitável da ruína dos seus aristocratas prediletos e os tenha descrito como homens que não mereciam sorte melhor e que **visse** os verdadeiros homens do futuro precisamente onde se encontravam." (MARX. ENGELS. 2010, p. 68-69)

ensaios contidos no seu livro de 2005, *As artes da palavra*, um sobre Balzac e o outro, sobre Fernando Pessoa. No livro, Konder busca realizar, de forma bastante nítida, um balanço crítico de Lukács, de suas posições teóricas sobre a literatura e a arte. Entre os acertos, Konder elogio o *corpus* teórico de Lukács, assim como a noção de realismo – que observa nas análises do pensador húngaro sobre Balzac; em relação aos erros, demonstra insatisfação em relação ao endurecimento dos seus critérios – que provoca ao confrontar a obra poética do poeta português com as determinações da grande arte. Nos diz Konder:

> Achei, contudo, que era conveniente cutucar a onça, mesmo com vara curta. Resolvi, então, pôr a teoria lukacsiana do realismo diante de uma questão crucial. Essa questão atende pelo nome de Fernando Pessoa. […] Fernando Pessoa, o poeta português, está longe de ter as características que reconhecemos como realistas em outros poetas. Tanto na obra ortônima como na diversificada obra heterônima, encontram-se expressões de um negativismo drástico. O heterônimo Álvaro de Campos escreveu: "Nada fui, nada sei e nada fiz". E ainda: "Fui como ervas, e não me arrancaram." Estamos todos condenados à derrota: "Viver é não conseguir". "Que é o mundo – o poeta se pergunta. E responde: "Uma ilusão vista e sentida." (KONDER, 2008, p. 224)

O pessimismo pessoano faz lembrar os poetas ingleses – como se sabe, a cultura inglesa influenciou bastante o notável português, que possuía fluência e admiração ao idioma e à cultura –, como Byron, Shelley e Keats. Lukács não fazia boa avaliação da arte de corte romântico, considerando-a condenável por sua cumplicidade com a sociedade burguesa, ao optar pela resignação, motivada pelo individualismo, em oposição à ação ética e aos valores coletivos. Ao que indaga Konder:

> Como falar de realismo para um poeta que acha que a realidade do mundo é ilusória? Como enxergar realismo na poesia de um autor que jamais considerou a possibilidade de superar a contemplação passiva de um mundo tão "vazio"? Para esse poeta, agir era suportar um sofrimento inadmissível. Não havia saída: nem o cristianismo, nem o socialismo, nem o comunismo lhe interessavam. O panorama não é nada animador pra quem pretende descobrir o realismo na poesia de Fernando Pessoa. (KONDER, 2008, p. 224)

Como, então, pensar a poesia de Fernando Pessoa nos parâmetros do realismo? Konder, mesmo que não responda diretamente a questão, possui o mérito de tê-la feito. A teoria estética de Lukács, ainda que possua inúmeros méritos, demanda uma ampla reformulação? Ainda careceríamos de uma estética marxista capaz de lidar com a ampla

diversidade de expressões artísticas do presente, do passado e do futuro? Tudo indica que a resposta de Konder a essas questões seria afirmativa; essa parece ser sua opinião, expressa nas entrelinhas. Mas uma coisa é certa, como os próprios textos do filósofo brasileiro o permitem afirmar: o caminho a ser percorrido passa necessariamente por Lukács, mas devemos também atentar-nos para as ricas observações realizadas por pensadores como Leandro Konder, que não se contentam em contemplar passivamente os grandes sistemas teóricos, mas sentem-se impelidos a os confrontar de forma ativa e criadora.

Em relação à poesia pessoana Konder argumenta, por fim, que a sua grandeza reside no fato de ter concentrado, na sua arte, numa proporção bastante elevada, as contradições que a humanidade enfrentava em sua época, resultando numa melancolia poetizada, entendida aqui como expressão da ruína da ordem burguesa, transmutada em geniais versos poéticos.

> Na poesia, esse caminho [de contar histórias como no romance ou no teatro] é inviável. O elenco das mazelas da realidade social não conferiria maior densidade ao trio dos heterônimos nem abalaria os leitores. O leitor de poemas é mais vulnerável às contradições subjetivas internas das pessoas do que ao relato das aventuras e desventuras do "herói problemático". […] A essência da realidade na poesia de Fernando pessoa talvez seja, afinal, efetivamente, a crise ética, que ao longo do século XX assumiu proporções tão gigantescas. […] Declarando o mundo irreal, ele captava e exprimia negativamente a essência da sua realidade. A atividade de criação artística evitou que ele vivesse "em casa/ contente com o seu lar". Proclamou: "ser descontente é ser homem". Embora tenha dito que agir, para ele, era violentar-se, agia. Embora tenha recomendado que não pensassem, pensava. […] Sua poesia, afinal, talvez tenha um caráter humanista virado pelo avesso, talvez tenha posto o realismo de cabeça para baixo (de algum modo, renovando-o), com a intenção de sacudir os leitores, produzindo por meio da beleza surpreendente e da provocação inesperada um enorme impacto sobre a sensibilidade de quem o lê. […] São ideias que precisam ser desenvolvidas, aprofundadas. […] Uma coisa, porém, é certa: se toda grande arte é realista, então a poesia de Fernando Pessoa é realista. Porque – não há como negar – a poesia de Fernando Pessoa é **grande arte**. (KONDER, 2005, p. 100-101)[44]

Nessa altura fica claro que Konder nos fornece indicações valiosas para algumas das questões levantadas no livro de 1967, assim como confirma e reafirma tantas outras. Em concordância com os aspectos gerais da teoria lukacsiana, Konder reforça a necessidade de uma teoria estética que se posicione em relação às questões teóricas mais profundas, e não se

44 O que Konder reafirma em relato autobiográfico: "Lukács nos convenceu de que toda grande arte é realista. E nós sabemos que a poesia de Fernando Pessoa é – indiscutivelmente – grande arte." (KONDER, 2008, p. 224)

renda às abordagens simplistas, que tendem a relativizar toda e qualquer análise.

Posicionando-se a favor do realismo, Konder defende que o método de Lukács consiste na formulação no critério para constatar-se a grandeza e profundidade das obras de arte no contexto mais amplo da história da humanidade. Nos dizeres de Konder (2005, p. 99): "A essência do real, na grande arte, remete a um ser social amplo, que só pode ser alcançado pelos caminhos de um humanismo positivo, que em princípio não nega o caráter sócio- histórico da práxis humana." Prossegue Konder:

> Retomemos, então, o conceito de realismo. **Lukács dizia que toda** grande arte **é realista. Em todas as obras de arte que alcançam esse nível superior de recriação, há uma contribuição mais ou menos universal ao autoconhecimento da humanidade.** É o que se constata da leitura de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes; dos sonetos de Camões; das peças de Shakespeare; de *Gargantua*, de Rebelais; de *Tristam Shandy*, Sterne; do *Pai Goriot*, de Balzac; de *O vermelho e o negro*, de Stendhal; do *Fausto* de Goethe, e do *Fausto* de Thomas Mann; e de tantas outras obras-primas. Cada uma delas remete, de maneira diferente, a uma realidade diferente. Em cada uma delas, determinada realidade humana é representada como uma **totalidade intensiva**, que dizer, é revelada na sua essência, por meio de bem-sucedidos artifícios da aparência e truques da linguagem. Em todas elas há um movimento universalizador, tanto na percepção da realidade como na expressão do que foi percebido. E a determinação do que é essencial na realidade percebida é simultaneamente universal e singular. (KONDER, 2005, p. 99, grifo nosso)

Resenhando a obra *As artes da palavra*, Luiz Sérgio Henriques comenta a importância da empreitada teórica de Konder. Indo ao encontro de nossa hipótese, Henriques aponta a continuidade e a coerência existente entre as obras de meados dos anos 1960 com a obra de 2005. Nas suas palavras:

> Há quase 40 anos, em 1966, Leandro Konder debruçou-se sobre a obra de Kafka num pequeno livro pioneiro e, logo no ano seguinte, realizou, com o conhecido *Os marxistas e a arte*, um panorama dos principais pensadores do campo marxista e suas contribuições para a compreensão da estética. Por isso, este recentíssimo *As artes da palavra*, longe de ser uma excursão mais ou menos casual em terreno pouco explorado, insere-se na extensa bibliografia do autor, ligado como está àquelas primeiras realizações. (HENRIQUES, 2012)

Henriques aponta aquele que seria o principal desafio de Konder, como crítico lukacsiano: a análise de um escritor como Fernando Pessoa, que foge da caracterização mais típica e favorável aos critérios lukacsianos. Segundo Henriques (2012):

> O poeta Fernando Pessoa é um desafio para o crítico lukacsiano. É muito bom saber que, para Konder, vale indiscutivelmente a primazia da arte. Se Pessoa não é um realista no sentido de Balzac, o fato é que, como grande artista, "não pode deixar de ser realista". E, neste ponto, a teoria é que deve modificar-se, num movimento de "modéstia metodológica", para acolher o fenômeno novo e, também, para ser fiel a si mesma num sentido mais profundo do que aquele possibilitado pelo mero apego às fórmulas.

Complementa, ainda, que a atividade crítica de Konder se efetua, "[…] **com Lukács, mas muito além de Lukács**"; ou seja, ainda que respeitando os avanços teóricos realizados por Lukács, não deixa de manter uma posição crítica frente aos seus conceitos, ampliando-os quando necessário[45] – como é o caso da análise de um escritor da envergadura de Pessoa, mas que objetivamente pode parecer inadequado aos critérios lukacsianos.

Na conclusão do livro, Konder, em concordância com Lukács, estabelece o critério último para reconhecer-se uma grande obra de arte, uma profunda análise teórica que não se confunde com qualquer inclinação metafísica ou pessoal. Konder não vê como negativos ou redutores os termos lukacsianos "grande arte" ou "realismo"; ao contrário, vê como necessário o rigor que emerge da diversidade de obras de arte existentes, defendendo a manutenção de uma postura crítica em relação a elas, no sentido de buscar-se sempre aquelas que se qualificam enquanto formas privilegiadas de genuíno autoconhecimento humano.

> Uma concepção de realismo que se apoie numa perspectiva ontológica pode nos ajudar a pensar, de maneira abrangente, os problemas da arte, em todos os níveis em que se manifestam, sem desprezar realizações bem-sucedidas, "pequenas" ou "grandes", sem recusar o reconhecimento da especificidade dos valores estéticos e sem ignorar o diálogo que nos propõe as obras-primas. (KONDER, 2005, p. 103)

O pensador brasileiro, demonstrando uma incrível coerência entre as duas obras – tornando mesmo difícil fazer-nos crer que um intervalo de quarenta anos interpõe-se entre

45 O que volta a registrar, num livro mais recente: "Mesmo no auge de seus entusiasmos políticos, nunca abandonou a arte e a estética. Seu livro *Estética*, com quatro volumes na edição espanhola, vem sendo reconhecido como uma sólida contribuição às artes de nossa época, ainda que alguns críticos manifestem alguma desconfiança diante da estrutura da obra (talvez um pouco demasiado sólida). […] A perspectiva dos escritos que Lukács dedicou à abordagem dos valores estéticos baseou-se em uma concepção complexa do realismo. Suas críticas tinham alvos prejudicados por dois adversários metodológicos do realismo: o naturalismo e o formalismo. No realismo, segundo ele, a imagem precede a interpretação, a criação é alcançada antes da crítica. A relação entre esses dois polos é inevitavelmente tensa. Em casos de conflito entre os dois momentos, no confronto entre um grande artista e um pensador qualificado, a lucidez tende a ficar sempre do lado do artista." (KONDER, 2010, p. 99)

ambas –, permanece confiante na superioridade teórica da abordagem marxista, destacando-se como uma das principais autoridades teóricas do marxismo no país, e essencial para qualquer um que queira discutir seriamente a possibilidade da edificação de uma estética marxista plural.

3. CARLOS NELSON COUTINHO

Se Konder foi o pensador brasileiro que tornou as concepções de Lukács conhecidas entre o leitor brasileiro, Coutinho teve o mérito de ser o primeiro a valer-se extensivamente de suas concepções teórico-literárias. Tal fato pode ser comprovado pela leitura de seus escritos dedicados a Lima Barreto e Graciliano Ramos, em que não só trata os autores anunciados, como refaz – ainda que sem dar um tratamento tão sistemático como a tarefa demandaria – toda a história da literatura brasileira de forma crítica e inovadora. Fornece, ainda, análises sobre o realismo soviético, Jorge Semprun, Dostoiévski e, mais recentemente, retoma em um artigo sobre Kafka, escrito em 1970 e publicado nos em 1977, juntando-o a um sobre Proust (escrito no mesmo período, mas inédito até então), acrescidos de um capítulo introdutório, publicados sob o título de *Lukács, Proust e Kafka*, no intuito de reavaliar toda a concepção lukacsiana sobre as vanguardas literárias do século XX, com especial atenção aos dois escritores mencionados.

Desde cedo, interessado por filosofia, o jovem baiano, graduando em Filosofia, demonstrou grande potencial, mesmo nos primeiros escritos, ainda que ele mesmo questione a sua relevância, é inegável que o conhecimento que possuía em tão tenra idade é algo surpreendente. Tanto é assim que, mesmo tão jovem, foi um dos primeiros pensadores brasileiros a tomar conhecimento de György Lukács, numa época bastante desfavorável à disseminação de obras e ideias de pensadores estrangeiros.

Apesar da diferença de idade e de sua flagrante juventude no período, também datam do início dos anos 60, mais precisamente 1961 – quando ainda possuía somente dezessete anos de idade – os primeiros textos de Carlos Nelson Coutinho. Konder faz a seguinte análise dos textos inaugurais de Coutinho, que reproduzimos a seguir:

> Em 1961, a revista *Ângulos*, editada pelo Centro Acadêmico Ruy Barbosa, da Faculdade de Direito da Universidade da Bahia, em seus números 16 e 17, publicou dois ensaios escritos por um jovem de dezessete anos chamado Carlos Nelson Coutinho. Desde então, esse ensaísta vem marcando presença, com crescente vigor, tanto na vida teórico-política como na reflexão filosófica e cultural da sociedade brasileira. E é interessante notar que, desde os primos passos, ele fazia uma clara opção pelos dois campos de trabalho aos quais haveria de se dedicar, ao longo das três décadas subsequentes. O artigo do n.º 16 de *Ângulos* se intitulava "O processo das contradições e a revolução brasileira". E o artigo do n.º 17 estava dedicado à "Problemática atual da dialética". (KONDER, 1991, p. 117)

As eventuais falhas e equívocos dos textos, na visão de Konder, não ocultam ou diminuem os méritos de Coutinho. Levando-se em conta a dificuldade de acesso a livros no início dos anos 1960, a escassez de traduções confiáveis de obras estrangeiras, somente mencionar a questão da revolução brasileira e do pensamento dialético é um feito digno de nota – mas o pensador baiano não para aí. Prosseguindo com Konder:

> Havia, certamente, traços de ingenuidade nos dois ensaios. Mas havia, também, elementos de uma aguda percepção de problemas que seriam retomados no pensamento elaborado nas épocas posteriores. No primeiro se acha formulada uma pergunta dramática: "O que de realmente científico foi escrito sobre a pequena burguesia e a burguesia industrial brasileira?". Os avanços das ciências sociais brasileiras nas décadas que se seguiriam a essa indagação se debruçariam sobre a questão proposta pelo teórico neófito (mesmo ignorando o texto em que ela estava feita), confirmando a justeza de sua inquietação. E no segundo dos dois artigos, além de retomada das preocupações teóricas de Caio Prado Júnior em polêmica com a filosofia oficial da "diamat" (dialética materialista adotada pelo "marxismo-leninismo" soviético), se encontra a primeira expressão de uma assimilação efetiva da perspectiva do pensador húngaro Georg Lukács e do seu aproveitamento **como um todo** no esforço de pensar a realidade contemporânea **de um ângulo brasileiro**. (KONDER, 1991, p. 117)

Não é ao acaso que Konder aproxima, com justiça, a atividade teórica de Coutinho a de Caio Prado Júnior. O historiador e político paulista representa um dos pontos mais altos que o pensamento marxista havia alcançado no Brasil até então e o esforço teórico de Coutinho, de fato mantiveram certas afinidades, sobretudo temáticas – p. e., a mobilização do marxista para a reflexão da questão nacional –, com a obra de Caio Prado Júnior.

3.1 Fundamentos da crítica marxista

O primeiro livro de Carlos Nelson Coutinho, *Literatura e humanismo*,[46] compõe-se de ensaios sobre os seguintes temas: um estudo sobre a obra de Sartre, uma comparação entre os pensamentos estéticos de Platão e Aristóteles, um estudo sobre o realismo como categoria

46 "O golpe de Estado de 1964 forçou-o a sair da Bahia e o trouxe para o Rio de Janeiro. Aqui, nas duras condições da repressão desencadeada pelo ciclo das ditaduras militares, o jovem ensaísta passou a combinar o trabalho e a militância política da resistência com a atividade de escritor: novos ensaios foram redigidos e reunidos no livro *Literatura e humanismo*, lançado pela editora Paz e Terra, em 1967. Eram tempos sombrios, o marxismo era estigmatizado como pensamento demoníaco, comprometido com uma vasta conspiração mundial urdida pelas forças do mal. Carlos Nelson se empenhou numa demonstração prática convincente de que o legado de Marx, na linha em que Lukács o reassumira, passava por uma clara recuperação dos valores do **humanismo** e do **racionalismo**." (KONDER, 1991, p. 119)

central da crítica literária, bem como textos de crítica literária dedicados a Graciliano Ramos, Dostoiévski, Jorge Semprún e ao realismo soviético. Demonstrando grande desenvoltura para lidar com temas que, a despeito de manterem certa afinidade, variam da filosofia à crítica literária, o saldo da obra é bastante positivo. A estreia de Coutinho no mundo literário marca, ainda, o início da crítica literária lukacsiana no Brasil, com o texto sobre Graciliano Ramos. Trata-se, inegavelmente, do primeiro estudo a analisar da literatura brasileira numa perspectiva propriamente lukacsiana.[47]

O ensaio sobre Platão e Arisóteles, datado de 1964, é um pequeno texto que tenta desenvolver as diferenças entre os pensamentos estéticos dos filósofos gregos. Amparado nas indicações de Lukács, que tentam recuperar a herança aristotélicas dos postulados racionais hegeliano-marxianos, Coutinho busca mostrar como a estética marxista possui sua base assentada nas formulações da *Poética* aristotélica. Dentre os principais desenvolvimentos teóricos do Estagirita está o estudo imanente das formas artísticas organicamente vinculado às suas dimensões histórico-sociais, o que constitui a base da estética hegeliana (ainda que sujeita a deformações idealistas) e serve de guia para os esparsos escritos marx-engelsianos sobre arte e literatura.

> Aristóteles é o primeiro teórico da estética a tomar consciência deste novo fato, da diferenciação interna da poesia, o que é motivado pela sua profunda ligação com a realidade artística de seu tempo, na qual esta diferenciação atinge a sua forma "pura" e "clássica". Ainda que sem compreender a gênese histórico-social dos gêneros literários (uma estética histórico-sistemática só seria desenvolvida dois mil anos depois, por Hegel e pelo marxismo), Aristóteles percebe e registra a evolução sistemática dos gêneros, suas inter- relações e seu crescimento até atingirem uma forma mais ampla e relativamente modelar. (COUTINHO, 1967, p. 91)

Ao contrário do que posteriormente definiria as estéticas idealistas, Aristóteles pensa as questões formais não a partir das questões técnicas, mas de acordo com as determinações genérico-estruturais, concebidas como veículos abstratos de constelações humano-universais, com ampla fundamentação histórica. Segundo Coutinho:

> Toda estética racionalista e dialética, de Aristóteles a Georg Lukács, parte do pressuposto de que – nas relações entre a forma e o conteúdo – é o conteúdo que representa o momento básico e determinante. Não que se negue ao momento formal da obra de arte um caráter igualmente essencial

47 A apropriação de Lukács por Sodré, ainda que louvável, permanece mais marginal à obra do que o próprio autor poderia admitir. Ainda fortemente influenciado pelas concepções de Plekhanov, Sodré não conseguiu se apropriar de forma efetiva dos conceitos do pensador húngaro.

> e dinâmico (notadamente na medida em que a forma não é reduzida ao seu aspecto técnico, mas compreendida como **estrutura** que condensa e sintetiza, em um nível de máxima abstração e universalidade, determinadas relações humanas essenciais e historicamente duradouras); mas a forma bem entendida como **expressão** de um conteúdo de ideias, como um reflexo da realidade, isto é, como manifestação artística de uma visão do mundo que está implícita no tratamento do conteúdo, na recepção da realidade. (COUTINHO, 1967, p. 24)

Dessa forma, a arte, segundo o grande pensador helênico, é imitação – *mimesis* (*μίμησις*) –, uma forma específica de refletir a realidade humano-social – através da figuração de imagens sensíveis e pela mediação da imaginação humana – que se difere, por exemplo, da forma como a história – e aqui poderíamos generalizar para a ciência em geral – busca refletir essa mesma realidade, mas agora através forma de conceitos científico-filosóficos.

> É na própria essência dos gêneros, em sua **estrutura** – e não em circunstâncias exteriores e contingentes (como a técnica, a métrica, etc.), – que ele vai buscar as raízes desta diferenciação, que aliás ocorre no interior de uma unidade fundamental, a saber, o fato de que todos os gêneros sejam formas de refletir ("imitar") a realidade humana. (COUTINHO, 1967, p. 91)

Opondo-se às reservas feitas por Platão ao fenômeno artístico, que o concebia como algo negativo à moral comunitária, Aristóteles propõe que a arte, ao apresentar uma dimensão catártica (do termo *catharsis* (*κάθαρσις*), significando "purificação"), i. e., que eleva o homem da heterogeneidade da vida cotidiana, confronta-o com uma quintessência profundamente ética, sedimentada pelo artista, que não só não devia ser banida da pólis, mas antes tida como fundamental para o desenvolvimento do homem e da sociedade.

> Ao invés de ver na arte fator de turbação do espírito, como Platão, Aristóteles entende que o conhecimento artístico, tornando lúcido o homem, prepara-o melhor para enfrentar a realidade, libertando-o de paixões irracionais e permitindo-lhe uma ação ética virtuosa e racional. (COUTINHO, 1967, p. 92)

No seu outro ensaio propriamente teórico sobre as questões artísticas e literárias, "O realismo como categoria central da crítica marxista", Coutinho avança no intuito de fundamentar os aspectos teóricos gerais de sua atividade crítica, agora se amparando diretamente em Lukács (que, por sua vez, se apoiou em Marx e Engels), sobretudo no

desenvolvimento e acabamento que aquele confere às formulações destes.

Fazendo um acerto de contas com a simplificação operada nos quadros do marxismo da Segunda Internacional (1889-1919), representado sobretudo pela tentativa de desenvolver um aparato teórico para tratar as questões artísticas por Giorgi Plekhanov, Coutinho busca combater as posições "sociologistas", que tendiam a reduzir a obra de arte às suas condições exteriores (sócio-históricas), relegando a segundo plano – ou mesmo negligenciando – as questões que dizem respeito ao seu valor estético. Segundo Coutinho,

> […] os "sociologistas" não têm condições de **compreender** a natureza específica da arte, o sistema de leis que lhe é próprio, cujo exame é o único a possibilitar uma compreensão interna e completa da obra de arte e de seu valor estético e social. (COUTINHO, 1967, p. 98)

A conjugação criadora entre a dimensão histórica e sua fundamentação dialética é essencial para a superação dessa unilateralidade do "sociologismo". Deixando-se levar exclusivamente pelas implicações histórico-sociais do fenômeno artístico, essa corrente teórica opera deformando a obra de arte, abandonando qualquer possibilidade de investigação dialética – que demandaria uma investigação histórico-sistemática do fenômeno, levando em conta concomitantemente a dimensão sistemática (no caso, estética) e histórica.

> Esta **compreensão** da estrutura interna da obra de arte não é possível, insistimos, sem a utilização das categorias **sistemáticas** fornecidas pelo materialismo dialético e pela teoria dialética do conhecimento. A consideração puramente materialista-histórica da arte, o "sociologismo", limita-se a uma **explicação** de sua origem social. (COUTINHO, 1967, p. 98)

Impossibilitado de uma efetiva compreensão do fenômeno artístico, somente poderiam ser encontradas nas indicações de Marx, Engels e também de Lenin (essa posição sobre a análise literária em Lenin foi abandonada posteriormente por Coutinho, pois o método utilizado pelo revolucionário russo, em seu estudo sobre Tolstói por exemplo, deixa a desejar em profundidade), mas sobretudo nas indicações teóricas formuladas pelo filósofo húngaro György Lukács.

> As indicações metodológicas para a construção sistemática de uma estética marxista, de uma filosofia marxista da arte em contraste com uma mera "sociologia", existem assim na obra de Marx, de Engels e de Lenin. […]

> Na realidade, estas fecundas indicações metodológicas não encontram amplo desenvolvimento e aplicação senão nas obras de Georg Lukács. (COUTINHO, 1967, p. 105)

Coutinho estabelece o ano de 1931 como data da inflexão lukacsiana rumo à sistematização marxista das questões artísticas e literárias (ano que Lukács pôde, no período em que esteve exilado na União Soviética, entrar em contato com textos inéditos de Marx, sobretudo os *Manuscritos de 1844*, em que desenvolve aspectos fundamentais de sua visão de mundo, que acabam não ganhando sistematização mais aprofundada em suas obras de maturidade). A proposta de uma estética marxista histórico-sistemática entra em rota de choque com e as posições sociologistas e apesar de elementos de superação e mesmo de ruptura em alguns pontos, é observável uma relativa continuidade na produção lukacsiana dos seus escritos moscovitas dos anos 1930 até formulação mais acaba num longo livro, *A peculiaridade do estético*, de 1963.[48]

> O combate lukasciano ao "sociologismo", sua tentativa de motivar filosoficamente a estética e a crítica, atravessam toda a sua obra da maturidade, desde os seus primeiros ensaios marxistas sobre a arte (que datam de 1931) até a sua monumental e recente *Estética*. (COUTINHO, 1967, p. 105)

Apoiando-se na polêmica teoria do reflexo, formulada por Lenin, para compreender as relações gnosiológicas entre as categorias do pensamento, Lukács consegue precisar a dimensão "imitativa" da arte em relação ao mundo. Somente na sua estética que o pensador húngaro oferece um tratamento mais desenvolvido da questão, correlacionando esse conceito com a já mencionada *mimesis* aristotélica. Para Coutinho, somente a estética lukacsiana, amparada nessa conceituação leniniana, daria o suporte teórico necessário para o julgamento do valor estético das obras de arte sem cair num relativismo ou numa concepção dogmática.[49]

---

48 Poderíamos acrescentar aqui os importantes textos onde Lukács busca analisar a obra de Soljenítsin, buscando desenvolver uma nova teoria do romance, amparada nas metamorfoses ocorridas no sistema capitalista ao longo do século XX.

49 "Antes de tudo, é preciso repetir algo bem conhecido: a verdade poética, que eleva os eventos ao nível da universalidade concreta, do símbolo evocador da autoconsciência humana, não se identifica mecanicamente com a verdade historiográfica. […] Assim, quando um fato histórico aparece em uma obra de arte, o que interessa não é saber se seus detalhes estão fielmente reproduzidos, mas sim até que ponto o artista representou concretamente a relação entre o fato histórico (entendido em sua dimensão essencial, universal e concreta) e o desenvolvimento do gênero humano (da classe, da nação etc., através das quais esse gênero se concretiza historicamente." (COUTINHO, 2011, p. 129-130)

> Este método histórico-sistemático […] é o único a permitir uma superação do relativismo (mas sem cair no dogmatismo) e a possibilitar a fundação filosófica – ou seja, a partir da teoria da arte como reflexo da realidade – de um critério estético para o julgamento das obras singulares. (COUTINHO, 1967, p. 105)

Retomando o enunciado do título do ensaio, o pensador brasileiro postula o realismo como categoria central da crítica marxista; essa categoria fornece ao crítico os meios para avaliar as obras individuais em contraposição ao movimento processual da realidade objetiva. Norteado por esse conceito, formulado inicialmente por Marx e Engels, o crítico marxista pôde produzir uma análise capaz de julgar as obras de arte, sem com isso reduzi-la a mera manifestação de determinado aspecto sócio-histórico.

> Aparece-nos, assim, a categoria do realismo como a categoria central da crítica (não da estética) marxista, isto é, o critério central para aferir até que ponto uma obra realizou ou não um autêntico reflexo **estético** do real, até que ponto ela respeitou ou não as leis objetivas que determinam o conhecimento artístico do mundo. (COUTINHO, 1967, p. 105)[50]

Tanto ciência como arte buscam desvendar os aspectos essenciais da realidade objetiva; no entanto, enquanto a primeira busca compreender o **em si** da realidade, em forma de conceitos, a arte apresenta esse **em si** na forma de **para nós**, traduzido e mediado pela percepção dos fenômenos humanos. Isso se dá com a criação de um "mundo próprio" pelas grandes obras artísticas, pela recriação artística da essencialidade da totalidade humana.

> Uma obra de arte é realista quando manifesta em sua conformação singular a totalidade das determinações do reflexo estético da realidade objetiva. […] Uma obra de arte, tal como uma obra científica, são autênticas quando nos fornecem um conhecimento verdadeiro das relações humanas essenciais e significativas. Mas enquanto a ciência é desantropomorfizadora, buscando transcrever conceitualmente o **em si** da realidade objetiva tal como ele existe independentemente da consciência, a arte é basicamente antropomórfica, isto é, reflete certamente este **em si** objetivo, mas tão-somente na medida em que ele se refere ao homem, ao seu destino concreto, tão somente na medida em que ele aparece como "mundo próprio" dos homens. (COUTINHO, 1967, p. 107)

Contudo, ressalva Coutinho, não é que toda obra de arte é um reflexo da realidade

50 Como complementa: "O realismo deixa de ser uma simples escola literária, como é o caso na historiografia burguesa e no sociologismo vulgar, para se converter no critério de valor decisivo no julgamento das obras com finalidades artísticas." (COUTINHO, 1967, p. 106)

objetiva; este é justamente o critério para a identificação das grandes obras que, em vez de plasmarem uma subjetividade sem lastro histórico, fornecem-nos um legítimo quadro da totalidade humana, que por si mesma compreende as dimensões tanto subjetiva quanto objetiva, sempre historicamente compreendidas e situadas.

> Já se torna claro, agora, que nem todo reflexo da realidade garante a condições de **realista** para uma obra com finalidades estéticas. […] [Os] temas tratados em uma obra realista devem ser historicamente situados, devem implicar o *hic et nunc* de sua manifestação, devem ser vistos em sua gênese, desenvolvimento e consequências histórico-sociais. (COUTINHO, 1967, p. 110)

O processo de "conformação" artística, da busca de um meio de expressão formal específico para um conteúdo específico, é o que determina a criação de um genuíno "mundo próprio" nas grandes obras de arte. Vinculado a este processo está a criação de um "meio homogêneo" característico, que concentra, na forma de uma totalidade intensiva, os caracteres essenciais da realidade que pretende tratar, explorando a conexão das artes com os sentidos humanos, visando provocar esse efeito de intensificação formal.

> De qualquer modo, porém, uma obra de arte só se torna "mundo próprio", autêntico reflexo estético do real, após o processo de conformação, após a descoberta de uma forma artística adequada ao conteúdo. Do ponto de vista imediato, o processo de conformação implica na criação do "meio homogêneo" de cada arte e de cada obra singular: neste meio homogêneo (linguístico, visual, auditivo) o artista concentra todas as determinações de conteúdo em uma realidade limitada, mas que, precisamente graças a esta concentração, aparece imediata e sensivelmente como uma totalidade intensiva e inesgotável, como "mundo próprio". (COUTINHO, 1967, p. 111)

A síntese particular entre singular e universal, que Lukács tratou exaustivamente[51], também expressa-se no meio homogêneo. A forma, por sua vez, além de homogeneizar o conteúdo, provocando com isso uma máxima intensificação como resultado, ainda, e principalmente, funciona como meio de generalização, i. e., como gênero artístico – lembrando que, para Lukács, os gêneros artísticos não são configurações puramente formais, mas possuem um lastro histórico ineliminável, e por este motivo estão sempre sujeitos a continuidades e descontinuidades.

---

51 Ver LUKÁCS (1969) e também LUKÁCS (1982), sobretudo o capítulo 12, "La categoría de la particularidad", do vol. 3.

> O meio homogêneo, assim, é a expressão formal imediata da particularidade, da síntese espiritual-sensível (evocativa) da universalidade e da singularidade, da essência e do fenômeno. Mas além da homogeneização do conteúdo, a forma desempenha ainda uma função universalizante, uma generalização dos conteúdos: vista deste ângulo, a forma é o gênero artístico ou literário, ou seja, um reflexo das determinações universais da evolução humana a partir de determinados pontos de vista igualmente universais. (COUTINHO, 1967, p. 111)

Ressalva Coutinho, amparando-se em Hegel, na relação entre conteúdo e forma, a primeira é sempre determinante, pois a obra de arte sempre busca retratar um aspecto concreto da realidade e o conteúdo está indissociável do meio de expressão (forma) escolhido para tratá-lo. Há uma relação de dupla subordinação, mas o momento conteudístico é preponderante ao formal, notadamente abstrato:

> Seja como meio homogêneo, seja como gênero artístico, a forma é sempre determinada pelo conteúdo; e isto não só por que ela resulta de um reflexo da realidade e de seus conteúdos, mas também porque ela é sempre a forma concreta de expressar o conteúdo e jamais existindo independentemente dele. (COUTINHO, 1967, p. 111)

Com isso, Coutinho não quer menosprezar a função da forma artística, ao contrário, na estética marxista ela ocupa papel central, e a escolha de determinada expressão formal pode definir em grande medida o sucesso ou fracasso de uma de arte. Que se pense na discussão travada entre Marx e Engels com Lassalle, onde boa parte concentra-se na concepção lassalleana do drama, mais próxima àquela de Schiller, que os pensadores revolucionários sempre opunham ao drama shakesperiano, que consegue manifestar um realismo mais profundo, ao permitir a criação de personagens concretos e não abstrações que funcionam como porta-vozes do Espírito Absoluto.[52]

A separação entre forma e conteúdo só ocorre no âmbito teórico, como uma etapa analítica necessária para melhor explorar o processo de concepção da obra, assim como a vinculação necessária entre um e outro. No resultado final, ao contrário, ambas aparecem organicamente entrelaçadas, o que é característica necessária das grandes obras.

> Mas a forma, por sua vez, é essencial: ela não só concentra sensivelmente o conteúdo, tornando-o assim estético, como contribui para unificá-lo e universalizá-lo. No resultado deste processo, na obra singular

52 Nas palavras de Lassalle, citado no texto "O debate sobre o 'Sickingen de Lassalle'", de Lukács (1979, p. 15), "[…] numa tragédia deste gênero, já não se trata de indivíduos enquanto tais, não sendo estes, pelo contrário, senão os portadores e as incarnações destas contradições do Espírito universal sujeitos a uma luta interna profunda, mas apenas destinos, que decidem da felicidade e da desgraça do Espírito universal".

> esteticamente conformada, o conteúdo e a forma estão indissoluvelmente unidos, sua separação resultado apenas de uma operação – crítica e esteticamente necessária – conceitual. (COUTINHO, 1967, p. 111-112)

Uma obra que não processa essa vinculação orgânica entre conteúdo e forma tende a cair ou numa superficialidade naturalista, em que a fetichização dos detalhes acaba por assumir a centralidade artística, afastando qualquer possibilidade de aprofundamento nos aspectos essenciais do real (aproximando-se do descritivismo meramente documental); ou num formalismo abstrato, em que as relações formais perderam o seu lastro sócio-histórico, resumindo a formulações vazias, que não se concretizam em símbolos autenticamente realistas.

> Esta orgânica e necessária unidade de forma e conteúdo implica em que toda forma seja sempre a **forma concreta de um conteúdo concreto**: a separação, a ausência da recíproca conversão hegeliana, conduz ou à superficialidade naturalista ou à abstratividade formalista. (COUTINHO, 1967, p. 112)

O realismo não deve ser entendido como uma exigência *a priori*, mas a característica essencial constitutiva de toda a grande obra de arte, o legítimo critério para a apreciação crítica das grandes obras, ainda que devemos sempre ter o grande cuidado para não transformarmos a atividade crítica, vinculada com a determinação e o julgamento das grandes obras, num dogmatismo engessado, que não se abre ao verdadeiramente novo (também deve-se evitar conceber o novo de forma acrítica, entronizando apressadamente o pseudo-novo).

> Esta categoria [do realismo] não é um dogma ou um universal abstrato, um sistema de leis que cada obra deve realizar mecanicamente, mas um conjunto de determinações **inerentes** a todo autêntico reflexo estético do real, determinações simultaneamente respeitadas e ampliadas nas verdadeiras obras de arte. (COUTINHO, 1967, p. 114)

A grande arte, para Lukács, em sua própria imanência, conduz um combate aberto à alienação da sociedade – que, no plano ideológico, tem duas frentes, uma artística e outra científica[53] –, aquilo que denominou sua "missão". A busca pela síntese particular, através

53 Para acrescentar que Coutinho, em *Literatura e humanismo*, sobretudo no ensaio "Humanismo e irracionalismo na cultura contemporânea", tenta dar prosseguimento a ela crítica científico-filosófica iniciada por Lukács. No entanto, nem sempre as posições do pensador húngaro embasavam-se em critérios justos, tendo por diversas vezes descido a um nível bastante baixo. Não raro, Lukács, mas também Coutinho, colocavam-se a alternativa dicotômica entre penadores ou artistas, como o húngaro propõe, "Franz Kafka ou

da criação de personagens típicos vivendo em circunstâncias típicas – seguindo a sugestão de Engels – garante, por si só, esse objetivo. Essa concretude artística é suficiente para que se evite os extremismos citados, criando um quadro dinâmico dos elementos sociais, concretamente concebidos, de um dado momento histórico.

> Este combate a alienação – que Lukács designou como "missão desfetichizadora da arte" – faz arte da própria essência do reflexo estético: para cumprir a sua tarefa básica, a evocação sensível do destino de homens típicos vivendo em circunstâncias típicas, a obra de arte deve não só reduzir as ideias abstratas a realidades vivas e imediatas, como superar igualmente a superfície empírica e reificada do real. (COUTINHO, 1967, p. 115)

3.2 Pensando a literatura universal

Fora a capacidade demonstrada por Coutinho no trato da literatura brasileira, em seu primeiro livros podem ser encontrados alguns notáveis estudos notáveis sobre a literatura universal. Encontram-se neste livro ensaios sobre o escritor hispânico-francês Jorge Semprún – que à época era tido em alto conta por Lukács –, sobre Dostoiévski e sobre o realismo soviético. Esses textos se entrelaçam através do interesse do pensador baiano em pensar a literatura do século XX, com exceção a Dostoiévski que pertenceu àquela geração de escritores russos do século XIX. No entanto, o do autor de *Crime e castigo* é bastante singular pois, mesmo pertencente a uma geração anterior, seu estilo e temática estão prenhes daquilo que se embeberia toda a literatura ocidental posterior.

3.2.1 O realismo no século XX – Parte I

No período imediatamente posterior ao da redação de seu primeiro livro – no início dos anos 1970 –, Coutinho objetiva dar prosseguimento à atividade de crítica literária de inspiração lukacsiana que realizara na década anterior. Iniciaria um projeto, que permaneceu inconcluso, de submeter à análise autores realistas – tanto aqueles mais próximos da concepção de realismo de Lukács, quanto aqueles que se afastavam – que lhe eram contemporâneos. Como o próprio Coutinho confidencia numa carta trocada com

---

Thomas Mann?", ou o brasileiro, indo além, "Camus ou Sartre?" Heidegger ou Lukács? Joyce ou Thomas Mann? Fellini ou Visconti? Beckett ou Bertolt Brecht? Clarice Lispector ou Graciliano Ramos?" (COUTINHO, 1967, p. 37). Desnecessário assinalar o caráter problemático dessas alternativas empobrecedoras.

Lukács, sobre o seu projeto. Em suas palavras:

> Estou atualmente trabalhando num livro sobre o realismo no século XX. Nele analisarei a obra de Proust e Kafka (que me parecem casos de exceção, entre o realismo e a vanguarda), de Sinclair Lewis, Lorca e Thomas Mann (realistas "tradicionais"), de Thomas Wolfe, William Styron e J. D. Salinger (realistas que empregam técnicas de vanguarda). Em sua obra mais recente há observações sobre Kafka que pretende desenvolver. Minha tese central é a seguinte: quando Kafka estrutura sua obra na forma da novela clássica (*A metamorfose, O processo*, etc) – ou seja, mostrando a importância do acidental na vida, sem figurar o *background* histórico e sem abrir necessariamente uma perspectiva concreta –, ele atinge o simbolismo realista (ainda que fantástico). Quando isso não ocorre, ele cai na alegorização (*O castelo*, sobretudo *América*), ou seja, na vanguarda pura e simples. O senhor se recorda de suas próprias observações sobre a redução do romanesco à forma da novela como condição de "vitória do realismo" em Hemingway, Conrad e Soljenitzin? Parece-me que, *mutatis mutandis*, ocorre algo semelhante em Kafka. (COUTINHO; KONDER, 2002, p. 152-153)

Data desse período um ensaio que serviria de introdução ao livro inconcluso, que acabou saindo como introdução ao livro *Realismo crítico hoje*, de Lukács; também correspondem a esse período as redações dos ensaios sobre Kafka e Proust, autores duramente avaliados negativamente pelo pensador húngaro (ainda que essas posições tenham sido revistas, sobretudo nos últimos anos de vida de Lukács, como veremos).

> Este projeto, como digo no "Prefácio", supra, não foi concluído. Dos textos concebidos para ele, foram redigidos apenas um estudo sobre Proust, que permaneceu inédito, e dois ensaios publicados separadamente: C. N. COUTINHO, "O realismo contemporâneo na perspectiva de Lukács" (Hora & Vez, Juiz de Fora, nº 0, janeiro de 1971, p. 45-65, que amplia minha "Introdução" a G. Lukács, *O realismo crítico hoje*, Brasília, Coordenada, 1969, p. 7-20); e Id., "Kafka: pressupostos históricos e reposição estética" (*Temas de Ciências Humanas*, São Paulo, Grijalbo, nº 2, 1977, p. 15-56); Os ensaios sobre Proust e Kafka, em novas versões, formam os caps. II e III deste livro. Como se pode constatar, o ensaio sobre Kafka (cuja primeira redação é de 1970) já leva em conta observações sugeridas pela resposta que Lukács deu a esta carta. (COUTINHO, 2005, p. 249)

Desse projeto inicial, nos chegou, fora os ensaios publicados sobre alguns escritores do século XX no livro *Literatura e humanismo* (Semprún, Sholokhov – também grafado com a letra "c", Cholokhov –, Soljenítsin, etc.), nos chega somente a introdução, publicada em 1969 como introdução ao livro *O realismo crítico hoje*, de Lukács.

O livro inconcluso de Coutinho, porém, ainda que se constitua como um projeto

inacabado, somente injustamente poderia ser assim designado. Fora os textos já mencionados, também é fruto desse projeto um livro lançado mais recentemente, precisamente em 2005, *Lukács, Proust e Kafka*, que tem como subtítulo: "literatura e sociedade no século XX".

Retomando a introdução escrita por Coutinho em 1969 (que, como já dissemos, seria destinada ao seu livro inconcluso, mas acaba por servir como preâmbulo ao livro de Lukács *Realismo crítico hoje*), observamos o desenvolvimento de algumas noções que comparecem, melhor trabalhadas e desenvolvidas, no seu livro de 2005, *Lukács, Proust e Kafka*.

Elogiando, em linhas gerais, a posição de Lukács diante da literatura do século XX e também concordando com a postulação de Thomas Mann como o seu principal representante, Coutinho levanta, já de início, uma discordância em relação a análise lukacsiana de dois escritores, comumente identificados com a tradição vanguardista: Marcel Proust e Franz Kafka.

> A justeza essencial dos princípios que informam esta política cultural "frentista" parece-me indiscutível. Todavia, em seu apaixonado combate à vanguarda, Lukács deixou-se infelizmente levar, em alguns pontos, por um excessivo rigor contra dois autores que – indubitavelmente ligados à problemática estética e ideológica da vanguarda – não podem se modo algum ser confundidos com a grande massa de seus aparentes continuadores contra os quais a crítica de Lukács permanece inteiramente válida. Estes dois autores são Marcel Proust e Franz Kafka. (COUTINHO, 1991, p. 9-10)

Um dos motivos da inadequação da análise de Lukács, em relação aos autores referidos, reside na identificação errônea, por parte do pensador húngaro, de Kafka como o principal representante do movimento vanguardista. Segundo Coutinho, o mais típico representante dessa tendência não seria o escritor tcheco (ou mesmo o francês), mas o irlandês James Joyce, que com sua obra propõe um rompimento drástico com a literatura do século XIX.

> Mas é bastante estranho que Lukács tenha feito, no interior da literatura ligada à vanguarda, esta opção certamente infeliz; é evidente que não é Kafka, mas James Joyce, o mais típico representante do anti-humanismo e do anti-realismo no romance moderno. (COUTINHO, 1991, p. 10)

Coutinho partilha da crítica de Lukács à vanguarda, não se trata de questionar essa

oposição teórica; trata-se de propor, no interior desse movimento mais amplo, uma reavaliação dos dois autores já mencionados que, para o pensador brasileiro, são injustamente identificados a essa escola artística. Joyce, assim como Beckett e Ionesco, para Coutinho, padecem do equívoco de criaram alegorias vazias de uma condição humana eternamente, "ontologicamente" negativa, não conseguindo promover a síntese entre humanismo e realismo artístico, que se constitui como a marca dos grandes escritores ao longo da história.

> Lukács continua, por exemplo, a insistir na categórica condenação do anti-realismo de Joyce, para não falarmos em Beckett, Ionesco, etc. A oposição radical e de princípio entre o realismo crítico e a vanguarda, entre o humanismo aberto para o futuro e para a ação do homem na modificação da realidade e a covarde capitulação irracionalista ou neopositivista diante das alienações de nosso tempo, continua a ser a pedra angular de sua caracterização da literatura ocidental contemporânea. (COUTINHO, 1991, p. 11)

A obra de Kafka padeceria de uma outra particularidade, corretamente assinalada por Lukács, ainda que sem haver tirado as mesmas consequências que Coutinho: por possuir um estilo bastante característico e ocupar uma posição bastante singular no interior da literatura do século XX, não foi possível para Kafka produzir "sucessores" diretos. Sobre esta questão, no livro de 2005, Coutinho fornece uma resposta de que essa situação da obra kafkiana radica na sua configuração específica, ao adotar primariamente (sobretudo nos seus principais relatos) a forma novelística, que figura o perecimento do capitalismo em sua etapa monopolista (voltaremos a esse ponto).

> Em *Realismo Crítico Hoje*, pois, Lukács estava certo ao indicar como modelo de uma literatura realista não Kafka, mas Thomas Mann; a universalidade com que Thomas Mann retratou os problemas históricos e humanos de uma determinada fase do capitalismo – aquela ligada à ascensão do nazismo e ao desencadeamento da barbárie irracionalista – deve ser um modelo, naturalmente não mecânico, para os romancistas que pretendem hoje atingir a mesma universalidade na figuração dos problemas suscitados pela nova fase do capitalismo, em seu estágio de capitalismo de consumo. (COUTINHO, 1991, p. 15)

Assim, para Lukács, foi a obra de Thomas Mann, e não a do escritor tcheco, que adquiriu o caráter mais típico do movimento literário do século XX. *A montanha mágica* foi a primeira obra romanesca do século XX a apreender as novas determinações essenciais que o capitalismo monopolista colocava, o que a tornou a primeira obra literária a adotar a

perspectiva da "totalidade de reações" (em oposição à "totalidade de objetos", proposta inicialmente por Hegel e, até então, tida como característica fundamental da forma romanesca).

> O caráter modelar da obra de Thomas Mann, tão bem ressaltado por Lukács, não tardaria em encontrar expressões concretas. Em *Realismo Crítico Hoje*, percebemos ainda a dificuldade de Lukács em citar exemplos concretos dos herdeiros mannianos, ainda que indique sintomas de um novo florescimento do realismo. Ademais, no momento em que escrevia, não somente Thomas Mann acabava de falecer, como também não mais existiam Romain Rolland, Sinclair Lewis, Garcia Lorca e Heinrich Mann; Roger Martin du Gard, que há muito deixara de escrever algo significativo, faleceria em 1958. (COUTINHO, 1991, p. 16)[54]

No entanto, como ressalva Coutinho, no período da redação do livro *Realismo crítico hoje*, eram escassas as referências de autores realistas vivos. Restringindo-se quase que exclusivamente aos escritores acima mencionados e com centralidade na produção literária manniana, que servia de modelo inabalável.

> Na década de 50, na qual Lukács escreve seu livro, as formas do protesto humanista – se bem que ainda operantes na luta contra a guerra e contra o imperialismo em geral – não haviam produzido na literatura um movimento realista tão numeroso e esteticamente significativo. Quase que apenas Thomas Mann, em certo sentido um continuador do período precedente – *Doktor Faustus*, de 1948, é um balanço poético do nazismo –, aparece no livro de Lukács como exemplo de um realismo crítico atual e de alto nível. (COUTINHO, 1991, p. 16)

Contudo, observa Coutinho, no livro de Lukács há uma indicação preciosa, que faz avançar muito a análise das correntes literárias posteriores àquela do século XIX: a utilização de técnicas vanguardistas em nome da reprodução artística realista. Somente em alguns casos grandes escritores souberam valer-se destes recursos, conferindo-lhes a possibilidade de apreenderem a intensificação da dimensão subjetiva da vida social, que provocou uma série de alterações na sociedade contemporânea.

> Em *Realismo Crítico Hoje*, Lukács já chama a atenção para o uso *realista* das técnicas vanguardistas (monólogo interior, etc); ele realiza uma precisa distinção entre o uso do monólogo interior em Thomas Mann e em Joyce, indicando como, no primeiro, tal técnica serve para

54 Mas alerta Coutinho: "Lukács, naturalmente, está longe de supor que tais realistas – com exceção talvez de Lorca – devam ser colocados no nível de Thomas Mann, ou mesmo de Kafka e Proust." (COUTINHO, 1991, p. 16)

> evidenciar a essência da realidade humana, ao passo que, no segundo, é instrumento de uma descrição mecânica e superficial das aparências fetichizadas do real. Como Lukács sempre distinguiu forma e técnica estéticas, não tem agora nenhuma dificuldade em explicar tal fenômeno aparentemente paradoxal: a forma realista pode implicar no uso das mais variadas técnicas estilísticas, inclusive as técnicas elaboradas pela vanguarda e que serviam, nela, precisamente para dissolver a forma realista. O uso destas novas técnicas, ademais, corresponde à exigência de figurar de modo realista as novas realidades emergentes. (COUTINHO, 1991, p. 17)

A influência das determinações econômicas na esfera artística, fenômeno observado argutamente pelos teóricos da Escola de Frankfurt, também começavam a intensificar-se nesse período. A literatura tornava-se cada vez menos uma forma de conhecimento e cada vez mais entretenimento. Mesmo alguns importantes artistas, tendo consciência disso ou não, deixaram-se levar pelo momento, cedendo às pressões por uma arte mais comercial, mais agradável aos olhos do grande público.

> Uma literatura que insista, pois, na utilização mecânica das velhas técnicas realistas corre o sério risco de esconder o novo e de se tornar, assim, uma literatura meramente agradável, sem dimensão estética e humana: a narração e as aventuras do herói se convertem em mero instrumento de conversar a atenção, de entreter, etc. Este fato encontra sua máxima expressão, naturalmente, nos produtos estandartizados (sic) da indústria cultural, como o "romance policial" e o cinema comercializado; mas atinge inclusive escritores e artistas mais pretensiosos, como é o caso de Somerset Maughan, de certos livros de Sinclair Lewis e do último Chaplin. (COUTINHO, 1991, p. 17)

Retomaremos a discussão num capítulo posterior, onde esta servirá de base para algumas considerações realizadas por Coutinho, nem sempre em concordância com as posições de Lukács, sobre a importância das obras de Proust e Kafka, em suas significações artístico-universais.

3.2.2 Fiódor Dostoiévski

No seu texto sobre Dostoiévski, Coutinho inicia reconhecendo a importância central de *Crime e castigo* no conjunto da obra do escritor russo, ressaltando ainda a sua atualidade, marca dos grandes artistas. Ao contrário daquelas obras em que o interesse a leitores futuros passa a ser somente algum dado histórico, ou mera descrição de costumes, as obras realistas provocam nos leitores sentimentos vivos, pois revivem em

cada indivíduo um momento essencial atravessado pelo gênero humano. Mas a obra de Dostoiévski não diz respeito somente ao passado; situada de meados até quase o fim do século XIX, o que ganha figuração na arte dostoievskiana são os momentos essenciais dos influxos da modernidade em solo russo, assim como o relato das "dores de parto" desse processo.

> Publicado há cem anos, *Crime e Castigo* continua ainda hoje a exercer a mesma eficácia e a manifestar a mesma atualidade. Ao contrário de grande parte das obras do passado, mesmo as de um passado bem mais recente, não o relemos hoje apenas para buscar informações históricas sobre os costumes da época ou para escrever alguma erudita monografia de história literária. (COUTINHO, 1967, p. 191)

Raskólnikov, o personagem central do romance mencionado por Coutinho, é a manifestação do sentimento de solidão que assola o homem moderno (e não somente o russo!). A alienação que tragicamente o condena ao ciclo vicioso de uma existência vazia é a temática do romance de Dostoiévski, retirada da realidade a tragédia da derrota do indivíduo frente a sociedade.

> Nas angústias, na problemática moral e no destino de Raskolnikov – não obstante o seu caráter histórico-concreto, sua íntima ligação com o *hic et nunc*, com a realidade de seu tempo e de seu país – reencontramos situações e atitudes que continuam a se manifestar, de um modo universal, na sociedade capitalista de nossa época: a desesperada tragédia da solidão e a luta (ainda que equívoca) contra a alienação e suas consequências desumanizantes. (COUTINHO, 1967, p. 191-192)

Retomando brevemente a história do romance moderno, Coutinho aponta como esta forma artística, passando do romance social inglês do século XVIII – em que ainda era possível a criação de personagens-típicos positivos, pois essa positividade imanava da realidade social do capitalismo ascendente – ao realismo francês do XIX, sofre mudanças profundas. A vida sob o capitalismo começava a demonstrar as limitações e constrangimentos impostos aos indivíduos que buscavam nela se desenvolverem, e suas limitações, efetivas e ideológicas, começavam a acentuar-se.

Desse momento em diante, tornar-se-ia forçoso pensarmos a possibilidade do herói positivo, que passa gradativamente a dar espaço ao herói problemático.[55] O apogeu do

55 Observando o divórcio operado entre vida e forma artística, ocasionado em função da superação da sociedade antiga e, por consequência, da forma artística que melhor exprimia os seus valores coletivos, a epopeia, em que o herói representava o destino de toda a comunidade, diz Lukács: "Com isso, o heroísmo tornou-se polêmico e problemático; ser herói não é mais a forma natural de existência da esfera essencial;

romance – inaugurada pelo *D. Quixote,* de Cervantes e pelos *Gargântua* e *Pantagruel*, de Rebelais –, pensando aqui na figuração do herói positivo, é a escola do romance social inglês do século XVIII.[56]

A contradição entre indivíduo e mundo está na base da forma romanesca, mas por um momento na história da modernidade foi possível o surgimento de uma positividade, de maneira alguma falseada, mas proveniente da própria realidade social. Como aponta Coutinho, referindo-se à possibilidade da figuração do herói positivo:

> Este foi o caso, por exemplo, do grande romance inglês do século 18 (que se pense em *Tom Jones*, de Fielding, ou em *Moll Flanders*, de Defoe). Tratava- se de uma época de ascensão da burguesia, de rompimento das limitações feudais, sendo a vitória do herói a expressão da vitória dos valores individualistas da burguesia sobre os valores estratificados do feudalismo. (COUTINHO, 2011, p. 182)

No século posterior, na vizinha França, a Revolução de 1789 marca o princípio do fim desse período heroico; a reação aos jacobinos, passando pelo movimento na Restauração de Julho, em 1830, e culminando em 1848, demonstra, de uma vez por todas, o real compromisso ideológico da classe burguesa – a manutenção do poder a todo custo, em nome da defesa da liberdade individual (leia-se: propriedade privada).[57] Trata-se da vitória do *burgeois* sobre o *citoyen* (a que já nos referimos).

As principais obras do realismo francês do XIX, *Ilusões perdidas* (1836-1843), de Balzac e *O vermelho e o negro* (1830) de Stendhal – concebidas na mesma década – demonstram de forma magistral a impossibilidade objetiva do herói positivo. É claro que

---

antes, é o elevar-se acima do que é simplesmente humano, seja da massa que o circunda ou dos próprios instintos." (LUKÁCS, 2000, p. 41)

56 Essa observação foi feita originalmente por Lukács, tanto em "Nota sobre o romance", escrito em 1934, quanto em "O romance como epopeia burguesa", que figura como uma versão mais elaborada e desenvolvida do primeiro, escrito no ano seguinte, ambos durante o exílio moscovita. Constatando a recorrência dos finais felizes nos romances dessa época – como, p. e., o *Moll Flanders* de Defoe, e o *Tom Jones* de Fielding –, Lukács assinala que essa positividade emanava da própria realidade, garantida pelo projeto emancipatório burguês, mas ressalva que esta autoafirmação não deixava de coexistir com "[…] uma grande dose de autocrítica: todos os horrores, todas as abominações da acumulação primitiva na Inglaterra, bem como a desagregação moral e o arbítrio do absolutismo na França, são desmascarados através de impiedosas imagens realistas. Aliás, pode-se dizer que, com a figuração destas dores de parto da sociedade capitalista, surge o romance realista no sentido estrito da palavra – e que, pela primeira vez, a realidade cotidiana é conquistada na literatura." (LUKÁCS, 2009, p. 217)

57 "A concretização da sociedade burguesa põe a nu a contradição que permanecia latente no período de ascensão revolucionária da burguesia: a que se verificava entre o grande humanismo clássico e a realidade prática da economia capitalista. A luta por uma comunidade humana autêntica e por um homem total e harmonicamente desenvolvido – que se expressava no pensamento e na arte da burguesia revolucionária, do Renascimento à filosofia e literatura clássicas alemãs – revela o seu caráter utópico e ilusório." (COUTINHO, 1967, p. 10)

ainda existiriam escritores que buscavam figurar esse tipo de herói, mas isso se dava ao custo do falseamento de aspectos essenciais da realidade e da grandeza estética das obras em questão.

O efeito da alienação sobre os indivíduos não é exclusivamente um problema teórico ou formal da literatura, mas antes de se expressar no campo literário apresenta-se como um problema da realidade social. O prosaísmo da sociedade burguesa, em sua oposição de princípio às manifestações artísticas, define uma incompatibilidade de captação de seus traços essenciais pelos artistas. Somente alguns poucos e grandiosos que conseguiram ver para além desse véu ideológico, muitas vezes quase intransponível, fornecendo-nos obras verdadeiramente realistas.

> A intensificação da alienação e da reificação capitalistas diminui cada vez mais a possibilidade de uma ação autônoma dos indivíduos; estes são agora meros instrumentos passivos de forças aparentemente irracionais e mistificadamente "objetivas". A reação dos heróis balzaquianos e stendhalianos contra essa alienação nascente podia encontrar, graças à natureza ainda socialmente ativa da ideologia do período "heroico" (Marx) da burguesia, uma forma objetiva de manifestação e de ação exterior (não importa aqui se esta ação estava condenada ao fracasso). (COUTINHO, 1967, p. 195)

Contudo, se em Balzac e Stendhal o golpe de misericórdia às esperanças transformadoras ainda não havia sido desferido, após 1848 não se torna mais possível sustentá-las. Duas figuras centrais, desse novo movimento que surgia então, são Flaubert e Baudelaire. O primeiro no romance, e o segundo na poesia, buscariam renovar a arte, demarcar o início de uma nova era artística, em que compromisso e omissão passam a confundir-se de maneira perturbadora. Como aponta Coutinho, em Flaubert, sobretudo na *Educação sentimental*, sua principal e mais importante obra, o problema da ação é colocado em enfoque:

> Já na *Educação Sentimental* de Flaubert, a ação exterior se torna uma pura possibilidade ideal: Frédéric Moreau já não tem condições nem mesmo de tenta objetivamente a realização de seus "projetos": a alienação capitalista já faz do mundo aquela prosa cinzenta onde não mais cabem as ações autônomas, mesmo individuais. (COUTINHO, 1967, p. 195)

De 1848 em diante, período da "decadência ideológica burguesa", conforme denominação empregada por Lukács, as artes sofrem um profundo empobrecimento, muitas

vezes adotando posições e alternativas, tanto conteudísticas quanto formais, profundamente negativas.[58] É claro que isso não coibiu o surgimento de notáveis exceções, mas isso tornava-se cada vez mais raro. Nas palavras de Coutinho:

> Contudo, o simples fato de projetos ainda serem formulados – projetos nos quais, ainda que apenas idealmente, se expressam tendências essenciais e típicas da realidade – este fato indica a manutenção, se bem que pálida e esfumaçada, dos velhos ideais humanistas da burguesia revolucionária. Apenas em Zola e nos demais naturalistas eles desaparecerão completamente, substituídos pelas agitações superficiais (ou, no melhor dos casos, patológicas) de uma sociedade alienada e estática. (COUTINHO, 1967, p. 195)

O caso da literatura russa, porém, é distinto. Como consequência da peculiaridade do desenvolvimento do capitalismo na Rússia, o país eslavo experimentou uma floração tardia no campo das artes. Se 1848 significou o marco da impossibilidade objetiva de uma cultura burguesa progressiva nos países do centro-europeu, na Rússia isso não ocorreu, tornando-se possível a realização de grandiosas obras-primas no período subsequente – enquanto nos países centro-europeus estava imersos no naturalismo fotográfico, a Rússia estava a produzir obras realistas de primeiro escalão. Como sugere Coutinho, o "[...] humanismo revolucionário, morto na Europa Ocidental, renascia sob novas formas na Rússia e determinava o reaparecimento do realismo clássico e grandioso." (COUTINHO, 1967, p. 198)

A importância e a ascensão de Dostoiévski e, posteriormente, Tolstói, dá-se no preciso momento em que se dava o enfraquecimento da literatura francesa. É certo que as raízes dos dois grandes escritores russos remontam a Gógol e, sobretudo, Púchkin, mas também é inegável a importância que a tradição do realismo centro-europeu teve em suas formações artístico- intelectuais. Aponta Coutinho, num outro texto, a importância que a literatura russa passa a adquirir após o período do auge do realismo francês, funcionando como uma espécie de sucessora espiritual desta:

---

58 "Nesta evolução para a decadência, a arte e a literatura ocupam uma posição particular e frequentemente privilegiada. Também para elas, por certo, os tempos são pouco propícios, já que o contraste recém-referido com relação à época precedente tem efeitos bastante negativos também sobre os artistas e os escritores. […] Em tais condições, social e ideologicamente pouco propícias, a sinceridade do escritor deve ir decisivamente além, portanto, do aspecto formal-subjetivo; deve acolher um conteúdo social e ideológico, deve se orientar, graças a este conteúdo, na direção de uma abertura para a realidade e suscitar em face desta realidade uma íntima e profunda confiança, única condição da qual pode decorrer a coragem do escritor na reprodução do mundo no qual ele pôde assim penetrar." (LUKÁCS, 2010, p. 74-75)

> Com a evolução da sociedade burguesa na Europa Ocidental, com a estabilização sempre maior do capitalismo, esse individualismo se transforma cada vez mais em egoísmo filisteu, perdendo assim a grandeza e a autenticidade que ainda possuía nos personagens de Balzac e Stendhal (grandeza e autenticidade que permitiam a esses escritores a criação de autênticos "heróis problemáticos") e dissolvendo-se nos conflitos mesquinhos e limitados que iria se alimentar o naturalismo. Só no realismo russo, notadamente em Tolstoi e Dostoiévski, vemos surgir um novo tipo de "herói problemático" (ao lado de uma renovação do antigo tipo): o indivíduo que busca realizar-se através da integração na comunidade humana, mas que – graças à inexistência objetiva desta comunidade – está também condenado ao fracasso […] (COUTINHO, 2011, p. 161)

Na literatura, segundo Lukács, a missão do escritor realista é a criação de personagens típicos, que se destacam em relação à mediania cotidiana. Trata-se aqui de uma defesa, da parte do filósofo húngaro, da integração dialética entre o personagem em sua expressão individual com o momento histórico-social mais geral, no qual insere-se; o resultado desse movimento, os personagens típicos, são a expressão literária da categoria da particularidade no campo específico da literatura.[59] Segundo Coutinho,

> […] Dostoiévski é um autêntico realista, que estrutura seus romances a partir da captação da realidade profunda e da criação de **heróis típicos**, superiores à média cotidiana, isto é, a partir de indivíduos que – sem perderem a sua singularidade – encarnam tendência sociais universais. (COUTINHO, 1967, p. 195)

Coutinho, retomando algumas reflexões de Lukács sobre o escritor russo, aponta o brilhantismo da captação do novo por parte de Dostoiévski. O protesto do indivíduo contra o mundo – suas ações concretas –, em suas obras, migra do exterior (como ocorria nos romances que existiam até então) para o interior, convertendo-se numa subjetividade problemática, deformada. A ação é reduzida a uma possibilidade, o mundo humano distancia-se crescentemente dos indivíduos, apresentando-se de forma quase espectral.

O tema central de *Crime e castigo* é a tragicidade do isolamento e a solidão da vida na sociedade russa do século XIX, especificamente enfocando as baixas camadas urbanas. Nesse sentido, o pensador baiano aponta duas possibilidades de reações a essas

59 Um importante livro de Lukács (1968), escrito e publicado nos anos 1950, foi traduzido para o português sob o título *Introdução a uma estética marxista*, que segue a lógica da edição italiana, cujo título saiu como *Prolegomini a un'estetica marxista. N*a verdade, o título original *Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik*, traduz-se mais proximamente a *Sobre a particularidade como categoria estética*, assinalando a importância desse conceito no edifício teórico lukacsiano.

condições sócio-históricas: a primeira, encontrada principalmente entre os pequenos burgueses, suas reações variam desde a ignorância até um otimismo vazio, passando ainda pelo conformismo; já a segunda consiste no desespero profundo que a falta de esperanças e perspectivas provoca nos sujeitos, manifestada sobretudo entre os novos burgueses e os latifundiários.

Raskólnikov, o protagonista do livro, coloca-se uma outra questão: a possibilidade de viver como um "humilhado e ofendido", em sua concepção, é o mesmo que desistir completamente da vida, permanecer passível frente ao destino, e abdicar tanto da liberdade e da vida, quanto do amor. Para o protagonista de *Crime e castigo*, a condição submissa frente a realidade social significa uma tragédia completa.

> Por isso, ele [Raskolnikov] é um revoltado, ele não aceita passivamente a vida limitada e mesquinha que o mundo lhe impõe e a condição de mero joguete das forças da reificação. Ele busca realizar algo que prove a sua autonomia e a sua liberdade em face da alienação, que o diferencie dos filisteus e dos conformistas e que lhe possibilite uma autêntica realização humana. (COUTINHO, 1967, p. 201)

Segundo a concepção de mundo de Raskólnikov, a humanidade seria dividida entre seres ordinários e homens extraordinários. Essa perigosa dicotomização da realidade social sugere a necessidade da escolha entre um extremo ou outro; diante dessa questão, o protagonista não hesita em buscar colocar-se no segundo grupo.

> A concepção de Raskolnikov, em suas linhas gerais, parte da divisão da humanidade em seres ordinários e em homens extraordinários, a estes sendo tudo permitido na realização de seus ideais, "que podem, por **vezes**, ser úteis ao gênero humano". […] Vemos assim, aqui, aquela mistificação profunda das contradições sociais que haveria de caracterizar tantos irracionalistas posteriores: seja na concepção do super-homem (do *führer*) e da divisão ontológica da humanidade, seja na demagogia social que mistura aristocratismo com pseudo-progressismo. (COUTINHO, 1967, p. 205)

Como saída para a sua estagnação na dimensão ordinária, Raskolnikov planeja matar a velha usuária (símbolo de opressão), que em sua cabeça significa o rompimento com a alienação; na verdade, o que ocorre é uma aproximação cada vez mais efetiva do protagonista ao que viriam a se desenvolver como os princípios centrais da ideologia fascista. Dessa forma, sua inconformação e revolta contra o inumanismo do capitalismo

russo resulta no ato individual de término da vida de um indivíduo. O que Dostoiévski faz é mostrar-nos, através da figuração artística, o vazio e impotência da reação individual aos problemas sociais, essencialmente coletivos: "Como grande realista, como humanista e democrata, Dostoiévski nos mostra que o caminho da revolta individualista e irracionalista contra a alienação não conduz senão à impotência e à derrota trágica." (COUTINHO, 1967, p. 206)

Retomando esta questão da revolta individual, Coutinho identifica a personagem Sônia Marmeládova como representante dessa tendência e possibilidade de inclinação social. Seu destino, o de prostituir-se para garantir condições econômicas melhores a seus familiares, é típico do auto-sacrifício de fundo cristão e ilustra a impossibilidade objetiva do sucesso de determinada tendência.

> Assim, combatendo todas as falsas soluções (a revolta irracionalista, o liberalismo apologético e o anarquismo), Dostoiévski só pode contrapor à desesperada busca solitária de uma autêntica realização humana uma renúncia ascética, um sacrifício individual – é igualmente impotente para modificar a realidade e sua desumanidade. Em *Crime e Castigo*, a prostituta Sônia Marmeládova encarna esta outra possibilidade típica. […] Sacrificando-se pela família, Sônia simboliza a permanência nos "humilhados e ofendidos", nos estratos plebeus das cidades, de certos valores transindividualistas ainda não conspurcados pelo capitalismo em desenvolvimento. Estes valores estão, ao que nos parece, à permanência na sociedade de russa de então de elementos feudais e pré-capitalistas, os quais – mantidos apenas enquanto atitudes morais subjetivas e não diretamente político-sociais – apresentam uma inegável superioridade humana em face do filisteísmo egoísta que traiu definitivamente os seus ideais humanistas e democráticos. (COUTINHO, 1967, p. 210)

Se Dostoiévski, como indivíduo, possuía alegadamente uma concepção de mundo problemática, isso não necessariamente influi diretamente em sua obra. Coutinho, relembrando as indicações de Engels sobre Balzac (lembremos que Balzac, apesar de legitimista, apoiador da Casa de Bourbon no pós-1830, traça um quadro geral profundamente crítico e negativo à classe aristocrática), em que o alemão defende que uma obra de arte alcança um patamar profundamente artístico a despeito de uma eventual concepção problemática do seu autor, propõe uma aplicação do mesmo conceito à obra do escritor russo.

Outros artistas, como parece ser o caso de Dostoiévski, apesar de possuírem uma concepção de mundo problemática, esta acaba por se integrar organicamente à sua proposta

artística, ganhando um conteúdo novo, para além daquele projetado pelo artista. A posição individual de Dostoiévski, sua crença ingênua e utópica no amor, acaba por servir, objetivamente, como crítica eficaz e profunda contra a acentuada frieza calculista que impera sob a ordem capitalista. Como observa Coutinho:

> Em termos literários: a utopia ingênua e abstrata, objetivamente reacionária, de Dostoiévski termina por ser um fator decisivo e determinante do realismo profundo de seus grandes romances, de sua superação simultânea do naturalismo e do romantismo de desilusão. […] Em outras palavras, a utopia de Dostoiévski – a sua concepção de que só o amor pode salvar o mundo, de que o amor é o único antídoto eficaz contra a dissolução capitalista da personalidade e da comunidade humana – é o "ponto de Arquimedes" situado fora da realidade presente, e a partir do qual ele pode criticar radicalmente com profunda verdade poética – toda a cultura e a civilização capitalistas, em sua variante especificamente russa, mas nem por isso menos universal. (COUTINHO, 1967, p. 212)

Entretanto, aponta Coutinho, ainda que subjetivamente problemática, a concepção de mundo de Dostoiévski objetivamente adquire um caráter positivo, pois desdobra-se para uma visão positiva da sociedade humana. O ideal dostoievskiano do amor entra em rota de colisão com a solidão, que assola os indivíduos, minando todas as suas esperanças e possibilidades, na sociedade russa do século XIX, sobretudo no ambiente urbano.

> O conteúdo concreto da utopia de Dostoiévski volta-se para o futuro: trata-se da certeza de que só em uma comunidade humana fraternal e autêntica, onde a solidão seja definitivamente superada os homens podem ser felizes e realizados. (COUTINHO, 1967, p. 213)

Portanto, o substrato da grande arte é necessariamente a defesa da *humanitas*, que pode se apresentar enquanto resultado objetivo, superando uma eventual concepção individual problemática do artista. A utopia dostoievskiana, assim como o "anarquismo mítico" tolstoniano, assemelham-se ao legitimismo balzaquiano, pois a despeito dos três artistas possuírem posições individuais distintas – e alegadamente problemáticas –, eles foram capazes de fornecer-nos, através de suas obras, visões profundamente realistas de seus momentos históricos, alcançando de uma vez por todas o patamar da grandeza artístico.

3.2.3 Jorge Semprún

Jorge Semprún, escritor espanhol, mas que possui boa parte de sua obra escrita em

francês, foi um dos principais escritores mundiais do período que se sucedeu à Segunda Guerra Mundial. Tendo vivido num campo de concentração, Semprún pôde realizar uma crítica profunda às condições desumanas que os indivíduos foram submetidos sob o regime nazista. Desde seu primeiro livro, *A grande viagem*, de 1963, objeto da análise de Coutinho, o autor ganha notável reconhecimento, sobretudo pela maneira criativa e inovadora que retrata as experiências de personagens submetidos à desumanidade do campo de concentração, sempre com forte inclinação autobiográfica.

Em sua obra, Semprún adotou em grande medida vários aspectos técnicos e estilísticos próprios da vanguarda artística do século XX. No entanto, conforme propõe Coutinho na análise que realiza do escritor europeu, isso não significou seu ingresso definitivo no movimento vanguardista. Valendo-se das técnicas vanguardistas, mas sem ver-se refém destas, a matéria de Semprún é sempre a realidade humana, em específico a realidade do pós-guerra no continente europeu, com especial atenção ao terror nazista.

> A vanguarda a serviço do realismo: esta frase, quase um *slogan*, define a característica essencial do romance de Jorge Semprún, *A Longa Viagem*. […] Através de **técnicas** de vanguarda, da fragmentação do tempo e da "livre" e subjetiva associação de ideias, Semprún nos apresenta um inteiro panorama do nosso tempo em sua objetividade histórica, das imensas alienações geradas pela época anterior e posterior ao nazismo e das várias atitudes típicas em face deste complexo de alienações. (COUTINHO, 1967, p. 217-218)

Contudo, aponta Coutinho, o que está em jogo é a discussão entre forma e técnica. A técnica está contida na forma, e não o contrário; portanto, é possível que uma obra adote determinadas técnicas artísticas, mas que pertença objetivamente a determinado tipo de forma. É claro que isso significa um alargamento das características da forma em questão: adotando as técnicas vanguardistas, mas respeitando as leis imanentes ao gênero romanesco, Semprún consegue produzir com *A longa viagem* o feito de, sem desrespeitar as leis do gênero épico, flexibilizá-las com a adoção das referidas técnicas e recursos próprios à vanguarda.

> Importa pouco, no caso, que as técnicas usadas por Semprun para reproduzir artisticamente este *background* histórico sejam inteiramente diversas das do romance realista tradicional: o que importa é que são respeitadas as leis gerais do gênero romanesco, que é recriada a estrutura épica e objetiva que permite o nascimento e obras realistas e universais. (COUTINHO, 1967, p. 219)

A obra de Semprún, ainda segundo Coutinho, centra-se no protagonista autobiográfico Gérard. Prisioneiro de um campo de concentração, Gérard busca de todas as maneiras resistir, lutando pela manutenção do seu núcleo de individualidade autônoma. Nesse sentido, posteriormente acabaria por ingressar num grupo que tinha por objetivo elaborar uma resistência aos seus opressores. Com o ingresso de Gérard à resistência, há o encontro do protagonista com o marxismo, o que lhe levanta uma série de reflexões, endossando aquilo que Lukács chamou de "fisionomia intelectual dos personagens artísticos":

> Aderindo a Resistência, Gérard vai compreender as reais condições concretas daquelas formulações teóricas: trata-se de uma "educação para a vida", da personagem do "pequeno mundo" da vida intelectual para o "grande mundo" da história, feita certamente em condições excepcionais e extremas, mas por isso mesmo típicas e universais. (COUTINHO, 1967, p. 220)

Criando um marcado relevo em seus personagens, Semprun consegue distanciar o seu relato da mera autobiografia, promovendo uma hierarquia dos personagens que não é de natureza casual. Evitando aquele equívoco que, como Coutinho relembra, retomando Goldmann, o romance deve superar, por um lado, o caráter de crônica social, mas também, por outro, a dimensão autobiográfica. Só assim é possível que surja uma obra que se constitua como a síntese entre os dois extremos.

> Assim, Gérard aparece como o personagem central de *A Longa Viagem* tão somente porque reúne em si, e expressa em suas ações, o máximo das possibilidades objetivas de seu tempo; a sua luta incessante para compreender e modificar a realidade faz dele uma expressão típica, porque excepcional e extrema, das tendências sociais que em sua época se opunham à alienação e ao conformismo. É apenas por isso, e não porque o romance seja uma autobiografia, que se justifica o fato de *A Longa Viagem* se estruturar em torno do destino e da vida de Gérard. (COUTINHO, 1967, p. 222)

Com o fim da guerra, finalmente ocorre a libertação dos prisioneiros. No entanto, como consequência disso, observa-se em Gérard antes um sentimento de vazio do que alívio. É que nos períodos de crise, quando submetidos a situações extremas, os homens unem-se por laços de solidariedade. Em sua terra natal, a Espanha, os problemas ainda não se resolveram. E mais: de volta à sociedade capitalista, o protagonista decepciona-se pela volta do império do privatismo e encontra, contraditoriamente de forma mais intensa

do que encontrou no campo de concentração, a solidão.

> Além das situações concretas e das atitudes típicas que são a expressão do nazismo como fenômeno histórico global, *A Longa Viagem* nos apresenta também as decepções e inadaptações de Gérard no pós-guerra, em um mundo de traições e de malogros. Após um período em que os gestos de solidariedade humana emprestavam um sentido e uma dimensão à vida, apesar de toda a obscuridade e desumanidade dominantes, o personagem descobre-se solitário em um mundo que evita tirar as consequências do passado recente. Ele compreende que o fim da guerra não trouxe consigo a realização de suas esperanças: o franquismo não desapareceu do solo de sua pátria; a resistência e o seu espírito democrático são substituídos pelo neo- capitalismo e suas alienações […] (COUTINHO, 1967, p. 223)

O aprendizado obtido durante o período de confinamento ensinou-o uma profunda lição, a de que somente uma sociedade sem classes pode oferecer aos indivíduos, de fato, condições de um desenvolvimento humano pleno. A Gérard foi preciso estar submetido a condições extremas para chegar a essa conclusão, mas na dinâmica sociedade capitalista, não há espaço e nem tempo para reflexões mais profundas. Como aponta Coutinho (1967, p. 224): "Já antes da Libertação, o personagem sabia e o dissera: para humanizar os homens, para lutar concretamente contra a alienação, é preciso 'instaurar a sociedade sem classes'".

Apesar da utilização de técnicas vanguardistas, a obra de Semprún constitui-se como um relato profundamente realista sobre o nazismo (mas não só). Conjugando essas técnicas com as diretrizes formais do romance, o escritor hispânico-francês obtém uma verdadeira e profunda "vitória do realismo", avançando no sentido da construção de um realismo novo e vigoroso no século XX. Com o fim do ciclo do grande realismo do século XIX, aos autores do período seguinte couberam a tarefa de recriar as formas artísticas, no intuito de captarem o novo que apontava no horizonte dessa nova era. As duas grandes guerras acentuaram ainda mais a ruptura entre o século XIX e o período subsequente, de modo que as formas artística encontravam-se em período de profundas metamorfoses e experimentalismos – buscava-se, sobretudo, novas formas de expressão para registrar o novo (a intensificação dos efeitos negativos gerados pelo e no capitalismo, entre os quais o nazismo é a expressão mais nefasta e extrema) que surgia na realidade social. Semprún, assim como outros dos seus contemporâneos, teve o mérito de encontrar um meio de expressão artística que recriou com fidedignidade os aspectos essenciais de seu tempo.

> O emprego, no romance de Jorge Semprún, dos recursos técnicos elaborados pela vanguarda serve precisamente para tornar possível – nas

> condições da intensa alienação do capitalismo decadente – a "vitória do realismo" e a recriação da autêntica forma estrutural épica do grande romance do passado e do presente. […] Assim, se o romancista pretende superar corretamente a imediaticidade e captar a totalidade das determinações essenciais do mundo de hoje, ele é obrigado a reencontrar em sua obra a **estrutura** épica e universalizante do romance tradicional. Pois só ele permite a representação da gênese, do destino e das perspectivas concretas dos tipos e das situações que formam a essência da realidade moderna, sob uma forma narrativa e realmente artística. (COUTINHO, 1967, p. 224-225)

2.3.4 Mikhail Sholokhov

No seu texto sobre o realismo soviético, Coutinho centra-se na análise de dois grandes escritores, bastante representativos desta escola: Mikhail Sholokhov e Alexander Soljenítsin. Sholokhov, segundo Coutinho o maior escritor da literatura soviética de então, tem avaliados três de seus romances: *O Don silencioso*; *Terras desbravadas* e *Morreram pela pátria* (que permaneceria inconclusa). Diz Coutinho sobre Sholokhov:

> Mikhail Cholokhov é o maior escritor da literatura soviética, o mais típico exemplo do grande realismo socialista. Sua obra – constituída até agora por dois grandes romances, por um relato ainda fragmentário e por várias novelas – abarca o inteiro processo de formação da sociedade socialista da União Soviética, desde o período da guerra civil (*O Don Silencioso*), passando pela época da coletivização (*Terras Desbravadas*) e chegando até à grande guerra de libertação contra o invasor nazista (*Morreram pela Pátria*). (COUTINHO, 1967, p. 229)

O primeiro romance, composto por quatro volumes, só tem três deles analisados por Coutinho. O último, escrito em 1966, mesmo ano da redação do texto, somando-se ao fato de ter sido escrito numa língua de difícil acesso, provavelmente nem chegou ao conhecimento do pensador baiano à época.

Coutinho observa, através da obra de Sholokhov, o processo de formação da sociedade soviética de uma perspectiva única, a dos cossacos. Passando num curto período de tempo (menos de uma década) pela Primeira Guerra Mundial, pela Guerra Civil, pela Revolução de Outubro para, enfim, a implantação – sempre contraditória, porque figurada de forma realista – do regime soviético.

> *O Don Silencioso*, escrito entre 1925 e 1940, é uma ampla narração épica

> das violentas transformações sofridas pela região cossaca no período que vai de 1910 à implantação do Poder Soviético. Nela, Cholokhov nos apresenta, – através da figuração de destinos humanos típicos – toda a contraditória atitude da comunidade cossaca, que, saindo da fase "idílica" do pré-guerra, enfrenta os tempestuosos acontecimentos da época: a guerra mundial de 1914, a guerra civil, a revolução bolchevista e a implantação do Poder Soviético. (COUTINHO, 1967, p. 229)

Articulada segundo os princípios do romance tradicional, *O Don silencioso* acompanha a saga do contraditório herói Grigori Melekhov; combatendo a guerra (em que pode perceber a vacuidade da luta, que tem por real substrato a defesa do *status quo*), aproximando-se primeiro dos bolcheviques e depois dos cossacos, lutando ora pelo Exército Vermelho, ora pelo Exército Branco, para, por fim, ser acometido por um profundo isolamento. Grigori, o protagonista, através de sua trajetória individual, fornece-nos um panorama completo das forças político-sociais existentes na Rússia do início do século XX.

> Tal como nos romances do realismo tradicional, a ação se organiza em torno de um herói individual, que procura confusamente uma perspectiva clara, uma realização humana autêntica. Grigori Melekhov oscila entre as várias possibilidades humanas (e políticas) inseridas no desenvolvimento social do conflagrado mundo em que vive. Participando da guerra, ele compreende a sua desumana irracionalidade, o fato de ele e seus companheiros estarem matando e morrendo pelos interesses das classes dominantes; sua consciência desperta e ele busca um caminho. Sob a influência de um amigo, aproxima-se do bolchevismo; mas, posteriormente, é influenciado por outro amigo que defendia as teses (objetivamente reacionárias) do nacionalismo cossaco. Prosseguindo em sua busca de um sentido autêntico para a vida, participa da guerra civil como soldado do Exército Vermelho; revoltado contra certas atitudes desumanas praticadas por oficiais bolchevistas, termina por se engajar nas tropas contra-revolucionárias, mas – ainda mais uma vez – seu senso de justiça e sua luta pela autenticidade o fazem afastar-se dos "brancos", convertidos praticamente em um grupo de bandoleiros. Isolado em sua luta contra um mundo confuso que ele não tem condições de compreender claramente, Grigori se isola de seus semelhantes e se perde na solidão e na falta de perspectivas. (COUTINHO, 1967, p. 229-230)

A inadequação de Gregori Melekhov aos diversos grupos (que encarnam em si, direta ou indiretamente, projetos político-sociais) não é causal, mas serve de fio condutor para a apresentação ao leitor da unilateralidade de todas as forças em luta. A luta individual do protagonista releva-se potencialmente, então, como a luta do povo russo rumo a uma tentativa de progresso social.

> Adotando momentaneamente cada uma das possibilidades contidas no

> mundo em que vive, dilacerado por contradições substanciais, Grigori Melekhov não consegue se fixar em nenhuma delas, em todas descobrindo unilateralidades e equívocos. Esta "insatisfação", este "demonismo", é simultaneamente causa e efeito da solidão do personagem; e esta solidão, como em todo romance realista (particularmente em Cervantes, no realismo francês do século XIX e em Dostoiévski), é a fonte da derrota trágica de Grigori, de sua incapacidade em encontrar o caminho de uma verdadeira realização humana. (COUTINHO, 1967, p. 231)

Do ponto de vista objetivo, a resistência cossaca sucumbe ao novo regime e se prepara para e efetivação da síntese entre os dois tipos de sociedade. Na época, as esperanças eram grandes, pois um novo tipo de sociedade, mais justa e igualitária, estava em pauta; no entanto, como hoje sabemos, muito desse entusiasmo careceu de um maior lastro objetivo, mas isso não estava ainda dado para Coutinho à época da redação dos ensaios contidos no livro. No entanto, cabe acrescentar que o autor se mostrava já bastante crítico em relação ao regime comunista pós-stalinista (em função dos profundos retrocessos praticados na era stalinista), mas o fato é que ainda havia a esperança, mais geral e justificada, de uma restauração do propósito original da URSS: a condução da revolução mundial.

> Quando, no final de *O Don Silencioso*, em oposição à atitude de Melekhov – que se perde na solidão e na falta de perspectivas – esta comunidade cossaca aceita passiva e resignadamente o novo Poder soviético, ela está inteiramente transformada; as profundas contradições internas se dilaceram e apontam para uma nova síntese, para a formação de um outro tipo de comunidade. (COUTINHO, 1967, p. 233)

No outro livro analisado, o tema de Sholokhov passa a ser o período posterior a esse movimento de oposição entre cossacos e revolucionários. Desse momento em diante, o que estava em jogo era a formação tanto de um novo tipo de sociedade como, também por consequência disso, a formação do novo homem, do homem comunista. O tema central de *Terras desbravadas* é a contradição entre a comunidade camponesa e o imperativo de coletivização da terra, implementado pelo poder central, o que sintetiza os esforços e as dificuldades encontrados para a edificação do novo homem naquele momento histórico específico.

> Já em *Terras Desbravadas*, […] temos um novo problema, um novo conteúdo: o da formação de uma comunidade *colcosiana* socialista, o nascimento de um novo tipo de personalidade humana em ligação com o desenvolvimento de novas formas sociais. O verdadeiro sujeito da ação romanesca é a comunidade camponesa, em sua contraditória atitude em face da política agrária de coletivização do Governo Soviético.

(COUTINHO, 1967, p. 233)

Essas novas modificações impostas pelo surgimento de uma nova formação social, como não podia ser diferente, imprimiram a necessidade de uma modificação na forma romanesca, cujo objetivo era a captação do novo que emergia da realidade social. Retomando a figura do herói positivo do romance inglês do XVII, o realismo socialista soviético aparecia como o sucessor natural dessa escola romanesca, em oposição ao romance francês do XIX, que tinha como principal tendência – tanto social como artística – a figuração do herói problemático.

> A descoberta deste fato novo, a matrização de um novo conteúdo, abre lugar à criação de uma nova forma estrutural, da forma do realismo socialista, fundada na representação romanesca de um **herói positivo** (não mais problemático) e de um sujeito comunitário. […] Assim como, em face do desenvolvimento histórico, a estrutura "aberta" do romance picaresco – que vai até o romance inglês do século XVIII – cede lugar à estrutura balzaco-stendhaliana (que assimila fortemente elementos dramáticos), assim também, em face do novo desenvolvimento histórico, a estrutura tradicional das várias modalidades do realismo crítico cede lugar à estrutura do realismo socialista. (COUTINHO, 1967, p. 235-236)

Contudo, ressalva Coutinho, o que estava em questão não era a retomada da figuração positiva e não contraditória, que só foi possível na Antiguidade Clássica em função das características singulares daquela formação social, em que o herói era visto como representante de todo um conjunto nacional. No caso grego, a contradição, portanto, residia majoritariamente nas relações geopolíticas entre nações distintas, a sociedade ainda não havia alcançado um nível de desenvolvimento significativo (desnecessário dizer que a escravidão, ainda que sempre moralmente condenável, não era vista como algo contraditório ao desenvolvimento do indivíduo-coletivo grego). O que estava em jogo era a retomada, de forma aproximada, do modelo do romance social inglês do século XVIII, em que o desdobramento positivo dos esforços do herói não ocorriam de forma não-contraditória, mas antes surgia como resultado triunfante da ação humana sobre o mundo.

> A comunidade autêntica, na qual os interesses individuais e o interesse coletivo formariam uma unidade (Rousseau, o jovem Hegel, etc.), cede lugar – na realidade – à cisão da existência em "vida pública" e "vida privada", com a consequente separação ente o homem e a história (alienação). O indivíduo é condenado a viver em um "pequeno mundo" restrito e sem perspectivas, ao passo que o movimento da história – pelo qual ninguém mais se sente responsável – aparece a cada um como o

> resultado da ação de forças irracionais e inumanas. (COUTINHO, 1967, p. 11)

A criação de uma comunidade humana autêntica, que foi evocada pelos principais representantes do humanismo clássico, encontra impossibilidade objetiva de realizar-se sob a ordem burguesa, somente sendo possível, segundo os teóricos marxistas, na sociedade comunista. No entanto, enganavam-se os que viam o processo de coletivização soviético como o início dessa nova sociedade, completamente realizada; os problemas do seu processo de constituição não eram poucos, mesmo se de fato estivesse caminhando para uma superação das relações capitalistas. No entanto, o que se observou foi a manutenção da dominação do homem pelo homem com nova roupagem, através da lógica burocrático-partidária.

A formação da sociedade comunista, como bem sabia Sholokhov, não era um processo simples e as contradições ainda eram inerentes a esse processo. A possibilidade da derrota nas obras do realismo socialista provinha da necessidade da apreensão desse dado efetivo, ainda que por vezes pudesse ganhar um conteúdo otimista, a vitória – e aqui devemos pensar nas obras-primas, não-propagandísticas, do realismo socialista – não era vista como uma garantia *a priori*.

> Não se trata, naturalmente, nem em *A Mãe*, nem em *Terras Desbravadas*, da figuração de uma realidade não-problemática, de uma comunidade unitária já definitivamente constituída (caso em que estaríamos, artisticamente, no universo da epopeia). O que nos é fornecido por estes romances é precisamente o processo problemático de formação desta comunidade, permanentemente ameaçada de dissolução pelas forças do mundo vazio e alienado; nesse processo, o momento trágico da derrota está sempre presente, por vezes mesmo de uma maneira determinante. (COUTINHO, 1967, p. 238)

3.2.5 Alexander Soljenítsin

O outro escritor do realismo socialista analisado por Coutinho, Alexander Soljenítsin (também grafado, sobretudo entre os editores ingleses, Alexandr Solzhenitsyn, ou – como preferiu Coutinho –, Solzhenitzin), se ainda não era internacionalmente reconhecido como um dos maiores escritos do seu tempo, posteriormente o seria, tendo sido, inclusive, laureado com o Nobel de Literatura em 1970. O caráter profundamente crítico de sua obra não passou impune e o escritor, expulso do seu país natal em 1974 – onde só retornou em

1994, com a queda do regime soviético –, passa a viver como exilado nos Estados Unidos, onde permaneceria pelas próximas duas décadas. Escritor ousado, Soljenítsin, em sua primeira obra, *Um dia na vida de Ivan Desinovitch* (1962), não exita em retratar criticamente a polêmica da existência dos campos de trabalho forçado soviéticos (os Gulags[60]), uma das maiores manchas negativas do governo do chefe de Estado georgiano.

> *Um Dia na Vida de Ivã Denisovitch* é a primeira obra de arte soviética que coloca no centro de seu universo o problema do stalinismo. […] Ao contrário do realismo socialista "clássico", o romance de Solzhenitzin não apresenta uma atitude de aceitação básica da realidade: ele parte da crítica radical de um mundo degradado pelo stalinismo. (COUTINHO, 1967, p. 245-246)

O personagem central, Ivan, embasado nas experiências pessoais desagradáveis, sentidas pelo próprio Soljenítsin, surge como prisioneiro de um campo de trabalho correcional, ou Gulag. O campo, como aparece na obra de Soljenítsin, é o determinante do conformismo da média dos indivíduos. Entretanto, retomando a máxima da tradição realista, da figuração de personagens típicos (que se destacam da média), o escritor russo consegue contrapor àquele conformismo algumas reações contrárias à desumanidade da vida em tais condições degradantes.

> Assim, é o **campo**, em *Um Dia*: obrigando cada um a se definir claramente, impossibilitando um certo tipo de conformismo que era a atitude média no "mundo exterior" da União Soviética stalinista, Solzhenitzin consegue figurar **imediatamente** a essência das atitudes típicas e dos destinos concretos que, **potencialmente**, eram comuns à totalidade do povo soviético. (COUTINHO, 1967, p. 248)

Os indivíduos que conseguem manter um núcleo de individualidade intocada, acabam por compor uma comunidade, cujo objetivo central é a concepção de uma forma de reação ao regime autoritário ao qual são submetidos. O trabalho coletivo, cultivado pelos membros da comunidade, garante a formação de laços entre os seus membros, que Coutinho identifica como uma figuração em microcosmo da potencialidade da fraternidade proletária. Em suas palavras:

> Mas, além de Ivã, há um outro herói no romance de Solzhenitzin: a

60 Que é a sigla da transliteração **G**lavnoye **u**pravleniye ispravitelno-trudovykh **lag**erey i kolonij (**ГУЛаг** de **Г**лавное управление исправительно-трудовых **ла**герей и колоний), que se traduz para Administração Geral dos Campos de Trabalho Correcional e Colônias.

> comunidade de trabalho da qual Ivã faz parte. […] Aqueles que o executam [o trabalho] não só estabelecem entre si, durante a execução, autênticos laços de fraternidade proletária, como também atingem a alegria e o entusiasmo possibilitados pela realização de uma *praxis* criadora e autônoma. […] Ao absurdo stalinista, à desumanidade e à alienação, Solzhenitzin não opõe um místico e nostálgico retorno ao passado capitalista, mas a perspectiva de um povo livre e trabalhador, de uma autêntica comunidade socialista democrática. E, neste ponto, ele descobre poeticamente uma profunda verdade social: a crítica ao stalinismo só tem sentido e eficácia quando apresenta, clara e concretamente, uma perspectiva socialista. (COUTINHO, 1967, p. 249-250)

Coutinho termina o texto revelando esperanças no potencial artístico de Soljenítsin e projetando a aparição de um grande romance, que sintetize a era stalinista numa perspectiva da totalidade intensiva (característica da arte); Coutinho manifestava, portanto, bastante otimismo em relação à obra posterior do escritor russo no seu ensaio de 1966 – projeção que se mostraria acertada.

> A excepcional grandeza estética de seu pequeno romance [*Um dia...,* de 1962], que abre decisivamente o caminho para um renascimento do grande realismo socialista, faz-nos pensar na possibilidade de que Solzhenitzin ainda venha a nos apresentar o grande romance das experiências do stalinismo, a completa representação poética da totalidade – subjetiva e objetiva – das determinações essenciais de um período que marcou a face da história contemporânea. (COUTINHO, 1967, p. 252)

Como sabemos, isso de fato ocorreu: pertencem a Soljenítsin os importantes romances *O primeiro círculo* e *O pavilhão dos cancerosos* (ambos de 1968), assim como a monumental obra de não-ficção *Arquipélago Gulag* (1973-1978), lançado em três volumes, e que apresenta um relato profundamente realista do período stalinista. Entre a obra do escritor russo destaca-se, ainda, um ciclo de romances, pouco difundido em meios acadêmicos ou não, *A roda vermelha*, que tem como proposta uma recuperação da história russa, resgatando do período imperial até a formação da União Soviética; ainda que pouco discutidos em língua portuguesa, o ambicioso projeto é composto por quatro obras: *Agosto de 1914* (1984), *Novembro de 1916* (1985), *Março de 1917* (1989) e *Abril de 1917* (1991) – o último volume não possui, sequer, tradução para o inglês.

3.2.6 J. D. Salinger

A introdução já referida, escrita em 1969 por Coutinho para seu livro inconcluso, acabou se tornando uma espécie de realização de um balanço do realismo literário do século XX. O autor brasileiro, já nessa altura, dá indícios de perceber uma certa inadequação dos critérios lukacsianos frente a literatura que lhe era contemporânea Percebendo a possibilidade de uma utilização realistas das técnicas vanguardistas – como já havia apontado no escrito sobre Semprún –, Coutinho avança no sentido de expandir o critério lukacsiano para a análise de novos autores, como Kafka e Proust (como veremos). Na introdução Coutinho menciona alguns autores do século XX que haviam sido avaliados positivamente por Lukács, mas faz um acréscimo, por conta própria, do importante romancista estadunidense J. D. Salinger.

> Já podemos hoje, como dizíamos, doze anos após o aparecimento de *Realismo Crítico Hoje*, indicar uma série de autores que se orientam por este caminho aberto pelo último Thomas Mann, isto é, o da utilização de técnicas vanguardistas a serviço de um realismo crítico poderoso e esteticamente significativo. O próprio Lukács, em seus últimos escritos, indica os nomes de Heinrich Böll, de Elsa Morante, de Jorge Semprun e de William Styron. A estes poderíamos acrescentar o de J. D. Salinger. (COUTINHO, 1991, p. 18)

Coutinho analisa brevemente duas obras de Salinger: sua *magnum opus*, *O apanhador no campo de centeio*, e *Franny e Zooey*. O tema central de Salinger consiste na figuração dos efeitos da alienação da sociedade estadunidense da metade do século – que se constitui como típica, em sentido global, em função da centralidade que a sociedade estadunidense ocuparia nesse momento no cenário mundial –, com um enfoque nos dilemas da juventude e da adolescência.

> Em *Catcher in the rye*, em *Franny and Zooey* e em outros relatos, Salinger nos fornece – sempre nos limites da estruturação novelística – uma brilhante análise das contradições da juventude esmagada pela desumana sociedade tecnocrática de consumo em sua forma modelar, aquela do capitalismo norte- americano. (COUTINHO, 1991, p. 18)

Comparando o protagonista de *O apanhador no campo de centeio* com Franny, Coutinho destaca a atitude reativa de ambos frente a alienação capitalista, identificada por Holden com o "mundo dos adultos" e por Franny na busca pela conservação do seu passado, onde ingenuamente crê ser a salvação para o presente dilacerado. A ideologia da segurança, um dos mitos centrais da sociedade capitalista, que adquire grande relevância

dentro da cultura estadunidense, é desmistificada por Salinger que, a exemplo do escritor alemão Heinrich Böll, busca ir além da frágil aparência de segurança e comodidade.

> A fugaz, mas sinceramente vivida, tentativa de Holden Caufield para escapar do destino alienado que lhe espera, da vida monótona e manipulada do mundo "quadrado" dos adultos; o impotente misticismo de Franny em sua luta – tão desesperada quanto a de Holden – para emprestar dignidade humana a um mundo alienado; a permanente recordação de um passado perdido, anterior à capitulação frente à ideologia da segurança, por parte dos adultos agora "enquadrados": tudo isso serve a Salinger para desmistificar e denunciar a sociedade norte-americana de hoje e sua falsa segurança obtida ao preço da venda da própria alma. Uma denúncia similar da sociedade alemã ocidental do pós-guerra, mistificada pela segurança do "milagre econômico", aparece nos belos romances de Heinrich Böll, particularmente em *Casa Indefesa* e em *Opiniões de um Clown*. (COUTINHO, 1991, p. 18)

3.2.7 William Styron

Porém, é outro escritor estadunidense, segundo Coutinho, que merece destaque central na literatura mundial de meados do século passado: trata-se do virginiano William Styron. Explorando um caminho iniciado por Lukács, o filósofo baiano identifica a obra de Styron como o produto realista mais acabado no plano literário no seu tempo. Traçando um paralelo da trajetória de Styron com aquela de Thomas Mann, Coutinho aponta para as semelhanças observadas através da comparação da obra romanesca dos dois autores: enquanto suas primeiras obras, *Lie down in darkness* (*Deitada na escuridão*) e *Os Buddenbrooks,* tratam da decadência da família burguesa, suas segundas obras de grande impacto, *Set this house on fire* (sem tradução brasileira) e *A montanha mágica*, têm como substrato "a manniana contradição entre a vida e [a] morte" (COUTINHO, 1991, p. 19).

As primeiras obras de Thomas Mann e William Styron, portanto, guardadas as suas singularidades, nutrem entre si uma proximidade temática bastante visível. Nesse sentido, Styron aparece com um continuador da obra manniana, ainda que isso não implique num rebaixamento do escritor americano; grandes escritores sempre encontram seu próprio caminho, mesmo quando ocorre de se inspirarem ou manterem um diálogo com outras obras ou autores. No caso específico que estamos tratando, trata-se antes de uma afinidade artística do que de qualquer hipótese de imitação barata.

A obra *Deitada na escuridão*, escrita em 1956, começa com o funeral do seu protagonista, Peyton Loftis, e busca recuperar, valendo-se do recurso do *flashback*, os

momentos essenciais anteriores a sua morte, contados da perspectiva do relato dos outros personagens. Sua luta individual contra a miséria moral de sua família, típica representante do conservadorismo sulista estadunidense, acaba por fracassar, culminando no seu trágico suicídio. As mortes de Peyto, na referida obra, e de Hanno Buddenbrook, funcionam como crítica artística eficaz à sociedade burguesa, e os seus destinos trágicos expressam a revolta e a indignação humana contra a falência moral da vida sob o capitalismo.

> É na obra ainda em curso de William Styron, todavia, que Thomas Mann encontra seu maior herdeiro contemporâneo. Styron escreveu seu *Os Buddenbrook*[s] em 1951; ele se chama *Lie down in darkness* e nos relata a trágica decadência de uma família americana burguesa do sul, dilacerada pelas contradições de um mundo em agonia e do qual não consegue escapar. O puritanismo covarde e desumano da mãe, aliado à decadência moral e a impotência objetiva do pai, são a base da "educação sentimental" de Peyton Loftis, cujo profundo amor à vida e à realização autêntica entram em contradição com este legado familiar de miséria moral; esta contradição, num mundo alienado e desumano, onde reina o desenfreado individualismo, leva-a ao suicídio. A derrota de Peyton, tal como a morte precoce de Hanno Buddenbrook, é um poderoso símbolo evocador da radical contradição entre a autenticidade humana e a vida burguesa; seu suicídio, porém, sendo uma vigorosa denúncia da sociedade americana atual é – paradoxalmente – um raio de luz que ilumina as trevas de um mundo no qual o progresso material é a fonte do esvaziamento moral dos indivíduos. (COUTINHO, 1991, p. 18-19)

A segunda obra de peso de Styron que, assim como Mann, também escreveu algumas obras intermediárias, é *Set this house on fire*, de 1960. No caso de Mann esse período intermediário, de vinte anos, produziu algumas obras importantes, como são os casos das novelas *Tonio Kröger* e *Morte em Veneza*; no entanto, a coroação do escritor alemão, que lhe rendeu o Nobel da Literatra de 1929, só veio vinte e três anos após, com *A montanha mágica*.

Objetivamente próxima do tema manniano, Styron busca revelar a face fria e cruel do capitalismo, em sua manifestação estadunidense, que se constitui como exemplar, onde os seus efeitos perversos mostram-se de forma mais nítida e contraditória. Mason Flagg, encarnando aspectos intensos do capitalismo estadunidense, pressiona e manipula o protagonista, o jovem artista Cass Kinsolving.

> Mas Styron ampliaria esta sua denúncia da alienação americana: em 1960, publicaria sua *A Montanha Mágica*, o excepcional romance *Set this house on fire*; no centro de seu universo, está a manniana contradição entre a vida e [a] morte, a luta interior de um indivíduo para superara decadência

> e para encontrar um equilíbrio humano válido e aberto para o futuro. As tendências manipuladoras do capitalismo americano aparecem aqui encarnadas num rico e decadente americano, Mason Flagg; ele luta para manter Cass Kinsolving, um jovem pintor prostituído, na mais completa vacuidade humana e moral, pois sabe que só assim – na medida em que lhe retira as defesas éticas – pode manipulá-lo livre e despoticamente. (COUTINHO, 1991, p. 19)

Reagindo ativamente contra aquele que o oprimia, Cass – que fora, inclusive, levado ao alcoolismo, em função de seus dramas pessoais – planeja o assassinato de Mason, almejando, de uma vez por todas, ver-se livre da opressão. Assim, mesmo que o meio encontrado para tal finalidade tenha sido a violência, Cass pode finalmente superar o seu impasse e transcender a limitação individual a qual havia sido submetido.

> Em Mason, o super-homem aparece em toda a sua desumanidade objetiva, mas também em toda sua fraqueza real; quanto Cass encontra no amor e na solidariedade humana um novo sentido para a sua vida, quando supera a vacuidade e resolver enfrentar a mortífera figura de Mason, desaparece a possibilidade de manipulação. Styron revela esteticamente o caráter precário e superável da manipulação; um homem cuja vida tenha sentido humana pode reagir eficazmente a ele. Na luta pela vida, Cass é obrigado a destruir aquilo que mata sua dignidade; o assassinato de Mason assume a força de um notável símbolo realista: o homem finalmente humanizado é capaz de destruir – ainda que pela violência extrema – a manipulação que lhe oprime e a decadência que lhe esvazia e, assim, resgatar sua alma da alienação capitalista. (COUTINHO, 1991, p. 19)

Pertencem ainda a Styron os livros *Confissões de Nat Turner*, de 1967, em que busca retratar a questão do racismo, e *A escolha de Sofia*, lançado em 1979 e, portanto, após a redação do texto de Coutinho. No entanto, mesmo sem poder analisar essa inegavelmente importante obra, naquele momento o filósofo baiano já podia considerar o escritor estadunidense – da melhor tradição sulista, que criou escritores como Mark Twain, Edgar Allan Poe, seus contemporâneos Thomas Wolfe e William Faulkner, e o dramaturgo Tennessee Williams e ainda o cineasta D. W. Griffith (este último considerado por muitos o pai do gênero artístico, assim como Faulkner considerara Twain o pai da literatura americana) – como legítimo herdeiro da tradição realista, de Homero a Thomas Mann: "Com Styron, na linha de Thomas Mann, o humanismo democrático e o realismo crítico novamente se encontram para produzir a mais importante e significativa obra romanesca de nossos dias." (COUTINHO, 1991, p. 20)

3.3 Literatura e sociedade no Brasil

Neste capítulo pretendemos discutir os textos de Coutinho que tratam especificamente de autores e obras da literatura brasileira, tais quais: o texto sobre Graciliano Ramos (1965), aquele sobre Policarpo Quaresma (1974) e outro, breve e mais recente, sobre Jorge Amado (1992). Apesar de focar suas análises nesses três autores, Coutinho não se eximiu da tarefa de realizar uma síntese da literatura brasileira e, portanto, são recorrentes suas referências a outros escritores, sobretudo aqueles que desempenharam papel central em nossa literatura.

Trataremos, como o leitor poderá observar, os textos não na ordem cronológica de sua redação, mas antes na perspectiva cronológica dos escritores envolvidos, buscando traçar um panorama histórico da literatura brasileira, segundo a nova proposta interpretativa formulada pelo filósofo baiano. Buscaremos, portanto, acompanhar a evolução da literatura brasileira tal como concebida e teorizada por Carlos Nelson Coutinho.

3.3.1 Lima Barreto

Lima Barreto, apesar de hoje ser apontado como um dos principais escritores de nossa literatura, por muito tempo teve sua importância diminuída e, em alguns casos, questionada. Isso ocorre, aponta Coutinho, por parte de uma corrente crítica que tendia a menosprezar artistas vinculados a uma crítica social mais enfática, visando com isso colocar em destaque aqueles escritores que cultivam a arte como um fim em si mesmo. Não raramente esses detratores dirigiram a Lima Barreto críticas de ordem pessoal, passando ao largo de sua obra. Afirma Coutinho:

> Na verdade, mesmo da parte de seus admiradores, habitualmente situados à esquerda, a exata significação de Lima passou despercebida; o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma* – uma das poucas obras-primas com que conta o romance brasileira – é elogiado enquanto notável "cronista" do mundo urbano carioca, enquanto corajoso defensor das camadas populares etc., mas sem que se avalie o seu significado real no fortalecimento e aprofundamento de uma tradição realista autenticamente nacional-popular. […] Por outro lado, tal como ocorre em relação a Graciliano Ramos, não são poucos os que insistem erroneamente no caráter "memorialista" da obra de Lima, na pretensa natureza biográfica dos seus romances; esse biografismo, ademais, em mãos de analistas superficiais, leva à afirmação de que o caráter profundamente crítico da obra de Lima decorreria dos "ressentimentos de um derrotado", das

> "amarguras de um homem de cor", dos "desiquilíbrios de um alcoólatra" etc. (COUTINHO, 2011, p. 89-90)

Coutinho, no seu ensaio, vê-se forçado, para precisar o local e a importância da obra do escritor carioca, a retomar as relações entre literatura e sociedade no Brasil através de suas principais correntes e representantes. A peculiaridade do desenvolvimento da sociedade brasileira, assim como, vinculada a essa questão, o desenvolvimento da cultura e das artes, ganham posição de destaque. S egundo a posição do filósofo baiano, somente com a compreensão da formação da sociedade brasileira, em todas as suas nuances e particularidades, que se torna possível o entendimento dos movimentos artísticos e culturais nela surgidos.

> A exata determinação do significado de Lima Barreto na evolução da literatura brasileira requer, como condição preliminar, o estabelecimento – ainda que sumário – de algumas linhas determinantes dessa evolução, não apenas no específico campo dos problemas estéticos, mas igualmente no que se refere ao quadro histórico-social em que ela se processa. (COUTINHO, 2011, p. 90)

Para Coutinho, o caminho específico através do qual o Brasil buscou alcançar desenvolvimento social foi aquele em que atraso e progresso caminham juntos. O referido caminho guarda semelhanças com aquele do desenvolvimento do capitalismo na Alemanha, que Engels e Lukács chamaram de "via prussiana". Lenin, assim como Lukács, igualmente valer-se-iam da terminologia que, segundo Coutinho, muito se assemelha ao conceito de "revolução passiva", formulado por Antonio Gramsci – para designar os caminhos russo e húngaro, respectivamente, para o capitalismo.[61]

> O caminho do povo brasileiro para o progresso social – um caminho lento e irregular – ocorreu sempre no quadro de uma conciliação com o atraso, seguindo aquilo que Lenin chamou de "via prussiana" e Gramsci designou como "revolução passiva". Em vez das velhas forças e relações sociais serem extirpadas através de amplos movimentos populares de massa, como é característico da "via francesa", a alteração social se fez aqui mediante conciliações entre o velho e o novo; ou seja, se consideramos o plano imediatamente político, mediante um reformismo "pelo alto", que

61 Como observa Konder: "Quando era necessário, produzia-se entre nós uma 'modernização conversadora'. Esse caminho foi chamado por Lenin de 'caminho prussiano' (ou 'via prussiana', como se prefere dizer agora); a partir do exame da evolução da economia agrária alemã, Lenin descobriu a universalidade dessa 'via', sua função como meio de evitar a revolução. Lukács analisou os efeitos da 'via prussiana' sobre a supra-estrutura política e cultural da Alemanha e da Hungria. Nestes últimos anos, diversos pesquisadores vêm observando as formas assumidas pela 'via prussiana' no Brasil." (KONDER, 1980, p. 18-19)

excluiu inteiramente a participação popular" (COUTINHO, 2011, p. 91) [62]

Com essa designação, os autores referidos querem reafirmar o caráter reformista "pelo alto" desses movimentos, em oposição a um processo de participação popular intensa e ativa, como ocorrido na França (cuja Revolução serve de modelo máximo para tal designação). A lógica é a realização das modificações e pauta antes que elas se tornem uma demanda efetiva das camadas populares, visando o desfavorecimento de qualquer possibilidade de organização popular que, consigo, traria participação mais ativa e vigilante. Como resultado, o que ocorre é uma ruptura entre povo e nação, assim como o fortalecimento da impressão de um fatalismo imobilista entre os dois polos. Nas palavras de Coutinho:

> Como consequência desse "modelo" de evolução, difunde-se a impressão de que a mudança social assemelha-se a um "destino fatal", inteiramente independente da ação humana; e, como contrapartida desse fatalismo, ganha força em outras áreas a suposição – igualmente equivocada de que aquela mudança resulta tão somente da ação singular de "indivíduos excepcionais". No quadro desse profundo divórcio entre povo e nação, torna-se assim particularmente difícil o surgimento de uma autêntica consciência democrático-popular. (COUTINHO, 2011, p. 91)[63]

As camadas intelectuais não passaram impunes a essas características gerais do desenvolvimento da sociedade brasileira; desconectada do povo, grande parte dos intelectuais não viam alternativa a não ser aquela de se unirem aos membros das classes dirigentes. O resultado não podia ser mais catastrófico: convertidos agora em meros apologetas, os intelectuais eram forçados a conviver diariamente com uma intensa miséria, tanto material quanto espiritual, que acometia amplos setores da sociedade brasileira, sem nada poderem fazer ou dizer em seu favor.

---

62 Num texto mais recente, de 1992, Coutinho reafirmaria a mesma ideia em outras palavras: "Valendo-se de uma terminologia diferenciada – 'via prussiana', 'revolução passiva', 'contrarrevolução permanente', 'modernização conservadora' –, parte significativa do pensamento social brasileiro converge na fixação dos traços decisivos desse processo de modernização: as reformas necessárias à consolidação do capitalismo foram sempre feitas pelo alto, através da conciliação entre diferentes setores das classes dominantes, com a permanente tentativa de excluir o povo de qualquer participação decisiva nas decisões que envolvam as grandes questões nacionais. […] Boa parte da nossa literatura, consciente ou inconscientemente, adequou-se a essa modalidade antidemocrática e antipopular de modernização, afastando as camadas populares de qualquer protagonismo efetivo no universo de suas figurações estéticas." (COUTINHO, 2011, p. 195)

63 "Na evolução da sociedade brasileira, as transformações não resultaram de revoluções, não foram a consequência direta de movimentos populares. [...] As mudanças eram realizadas mediante acordo entre os grupos economicamente dominantes. Ao Estado cumpria ensejar tais acordos e manter as massas afastadas da vida política (para isso, eram constantemente fortalecidos os aparelhos burocráticos de dominação direta)." (KONDER, 1980, p. 18)

> Esse fato, decerto, tem profundas repercussões negativas também na formação e no caráter da intelectualidade brasileira. Desenvolveu-se entre ela, praticamente desde os inícios do Brasil independente, uma forte tendência a situar-se naquilo que Thomas Mann, referindo-se aos intelectuais alemães, chamou de "intimismo à sombra do poder". (COUTINHO, 2011, p. 91)

A única alternativa viável para essa intelectualidade passou a ser a adoção das referidas alternativas "intimistas". Aquelas correntes artísticas que propunham uma escamoteação da realidade, uma fuga idílica e o culto da arte pela arte, seduziram prontamente esses indivíduos, que logo passaram a perceber a ocupação da condição de intelectual como um caminho privilegiado para a ascensão social.

> Descrentes da possibilidade de influir decisivamente sobre as mudanças sociais, que se processam sempre mediante acordos de cúpula entre as classes dominantes, os intelectuais tendem a evadir-se da realidade concreta, a colocar-se num terreno aparentemente autônomo, mas cuja autonomia é respeitada precisamente na medida em que não se põem em jogo as questões decisivas da vida social, as concretas relações sociais de poder. Essa situação é agravada pelos traços característicos da formação social de nossa intelectualidade: num período em que predominava uma radical separação entre as classes e em que o trabalho permanecia sob o estigma da condição servil, os intelectuais – oriundos quase sempre da classe média – utilizavam a cultura como meio de diferenciação, de prestígio e elevação social, acentuando assim o seu isolamento com relação à concreta realidade nacional-popular. […] Do romantismo ao concretismo, sob formas aparentemente variadas, essa tendência caracterizou uma corrente significativa e quase sempre dominante da intelectualidade brasileira. (COUTINHO, 2011, p. 91-92)[64] [65]

Diferentemente do que ocorrera na Europa, o desenvolvimento do capitalismo em solo brasileiro vivenciou uma inesperada e contraditória conciliação entre capitalismo e pré-capitalismo, o que se refletia também na predominância de certas relações sociais de caráter

64 Ainda sobre os efeitos do "intimismo" na intelectualidade brasileira, e suas consequências nos planos das correntes artísticas, diz Coutinho: "O que determina os limites do 'intimismo', em última instância, é o fato de que ele capitula diante dos preconceitos ideológicos gerados espontaneamente pela 'via prussiana', ou seja, ao subjetivismo extremado que vê nos indivíduos excepcionais as únicas forças da história, por um lado, e, por outro lado, ao fatalismo pseudo-objetivo que amesquinha ou dissolve o papel da ação humana na criação histórica. Facilmente se perceberá que esses dois preconceitos, no plano estético, dão origem respectivamente ao romantismo e ao naturalismo." (COUTINHO, 2011, p. 92)

65 Coutinho identifica, numa entrevista, os efeitos do "intimismo" como duradouro:
"P – Esse 'intimismo à sombra do poder' permanece válido no cenário contemporâneo?
R – Eu não vejo alterações decisivas ao longo da década que separa a primeira e a segunda edição do livro. Creio que aumentou a presença da indústria cultural e da mídia na formação da cultura brasileira. Não percebo nenhum movimento expressivo, no sentido de uma literatura e de uma arte mais voltadas para os problemas do povo. Permanece uma relativa hegemonia da cultura intimista." (COUTINHO, 2001, p. 3)

arcaico numa sociedade já relativamente desenvolvida. No plano prático, o que se via era uma acentuação entre as dimensões progressistas e retrógradas, uma ordem burguesa abortada desde o seu início, sem mesmo um vivenciamento do período heroico (como ocorrera no caso dos países europeus). A aliança entre burguesia e aristocracia rural selariam de vez o casamento entre o velho e o novo em nossa sociedade.

> No Brasil, bem como na quase generalidade dos países coloniais ou dependentes, a evolução do capitalismo não foi antecedida por uma época de ilusões humanistas e de tentativas – mesmo utópicas – de realizar na prática o ideal do "cidadão" e da comunidade democrática. Os movimentos neste sentido, ocorridos no século passado e no início deste século, foram sempre agitações superficiais, sem nenhum caráter verdadeiramente nacional e popular. Aqui, a burguesia se ligou às antigas classes dominantes, operou no interior da economia retrógrada e fragmentada. (COUTINHO, 2011, p. 144)

O romantismo indígena é uma das expressões mais claras dessa cultura "intimista". Na tentativa de figurar uma realidade harmônica e, em alguns casos, idílica, a figura do índio foi o meio privilegiado encontrado por tais autores para alcançarem essa finalidade. Note-se que não se trata de uma atitude deliberadamente conservadora, salvo possíveis exceções, os artistas nem sempre tinham consciência que suas obras acabavam por adquirir objetivamente contornos conservadores; essa é a essência da ideologia, um conjunto de ideias que servem objetivamente para uma finalidade sócio-material, sem que a vinculação entre pensador e obra se dê de forma imediata, mas antes mediada pela ilusão da justeza de sua *praxis*.

> O culto romântico de um índio mitificado (que vemos se expressar tão claramente na prosa de José de Alencar ou na lírica de Gonçalves Dias) situava-se perfeitamente no interior daquela esfera de suposta autonomia tolerada pelo poder estabelecido. Por outro lado, nos casos em que o *pathos* romântico voltava-se para os problemas do presente, ele servia claramente a finalidades de ocultamente das contradições essenciais da realidade (como ocorre nos romances de Joaquim Manuel de Macedo) ou à expressão quase exclusiva de problemas privados e superficiais de uma subjetividade isolada (como em grande parte da nossa lírica romântica). (COUTINHO, 2011, p. 93)

Uma outra manifestação da face "intimista" da cultura e arte brasileiras foi aquela que se configurou como a expressão local do naturalismo, originalmente elaborado em solo europeu. Assim como lá, também cá o naturalismo tem por característica a supremacia fatal do ambiente social sobre os personagens, rebaixados a meros fantoches, cujo padecimento às

determinações objetivas, não raro exteriores a eles, comprometem a riqueza e o valor estética da obra da arte (o que não nos impede de reconhecer a riqueza parcial de algumas obras naturalistas: lembremos, p. e., *Germinal* de Zola; de nossa literatura, fora *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, poderia ainda ser mencionado *O cabeleira*, de Franlin Távola – ainda que esta última possua também características românticas).

> Uma tendência similar revela-se também em nosso naturalismo, embora fosse pretensão explícita da corrente naturalista a ruptura com o monopólio romântico da época. […] O predomínio fatalista do "ambiente" fetichizado sobre a ação humana, que foi ainda mais intenso no naturalismo brasileiro do que em sua matriz europeia, terminava por transformar o protesto originário dos naturalistas em conformismo real, numa resignada aceitação das misérias humanas que descreviam em seus romances. […] O fenômeno é bastante evidente nos mais importantes (inclusive sob o aspecto estético) de nossos romances naturalistas, *O cortiço* de Aluísio Azevedo. Descrevendo as desumanas condições em que vive a população pobre do Rio de Janeiro, o romancista descreve ao mesmo tempo a paulatina capitulação de todos os personagens às pressões dissolutoras do "ambiente", à pretensa fatalidade de leis de hereditariedade entendidas de modo fetichista, com o que termina por amesquinhar e empobrecer radicalmente todas as figuras humanas que constrói. (COUTINHO, 2011, p. 94)

Especificamente no campo artístico os efeitos da "via prussiana" mostraram-se bastante intensos e perversos. Num contexto histórico-social acidentado e carente de conteúdos humanistas e democráticos, a criação de grandes obras de arte ficou comprometida em função da carência conteudística não só artística, mas da própria realidade social. Nesse sentido, romantismo e naturalismo despontam como duas faces da mesma moeda. Segundo Coutinho:

> Em tais condições sociais, ou seja, nas condições de um país semicolonial imerso na "via prussiana" de desenvolvimento, a criação de autênticas obras estéticas realistas torna-se muito difícil. A quase completa estagnação social e a impossibilidade de captar o plano fenomênico imediato ações humanas significativas (capazes de servir de objeto à figuração artística) acentuam ainda mais a tendência dos criadores a situar-se no plano do "intimismo à sombra do poder". O romantismo, por um lado, busca na evasão subjetiva diante do prosaísmo desumanizante da realidade concreta o seu específico material poético, ao passo que o naturalismo, por outro, recusando- o subjetivismo dessa evasão, limita-se a descrever a estagnação e a considerá-la como algo "fatal" e imutável. (COUTINHO, 2011, p. 95)

A particularidade da evolução da literatura brasileira também produziu outra característica singular: cada gênero literário específico passou a possuir uma forma de desenvolvimento próprio, uns mais favoráveis ao florescimento de fecundas tradições literárias, outros menos. No primeiro caso, Coutinho cita a lírica e no segundo os gêneros épico e dramático. O prosaísmo, o vácuo conteudístico da realidade social, parece influir mais negativamente sobre os gêneros literários "objetivos" – na caracterização de Coutinho –, de modo que a lírica contorna esse problema ao se constituir da síntese de uma subjetividade (ainda que concreta, não abstrata).

> Contudo, essa marcada oposição à arte que surge espontaneamente da atrasada realidade brasileira apresenta influência diversas em cada gênero literário específico. No caso dos gêneros "objetivos", como a épica e o drama, que se centram na representação de ações humanas significativas, esse prosaísmo antiartístico derrota ou prejudica seriamente a maioria dos artistas brasileiros. Mas na lírica, que se constrói a partir da explicitação de uma subjetividade elevada à universalidade concretam, as tendências aludidas […] podem mais facilmente ser contornadas, dando lugar a algumas expressivas "vitórias do realismo" (reside aqui a razão de dois fatos até agora não muito bem explicados: a superioridade estética da lírica no seio da literatura brasileira; e, em estreita relação com isso, a existência de uma expressiva continuidade evolutiva no caso desse gênero, continuidade inteiramente inexistente no plano do romance e, em particular, do drama). (COUTINHO, 2011, p. 95-96)

É o caso de Castro Alves, grande representante da poesia baiana que, através de sua obra, exprimiu intenso protesto humanista contra a escravidão – o que lhe renderia a alcunha "o poeta dos escravos". Ainda que por vezes tenha tendido à inclinações românticas, a obra de Castro Alves avulta como grande e significativo exemplo das possibilidades positivas encontradas no gênero lírico (especificamente, no seu caso, no momento da constituição do capitalismo em solo brasileiro).

> Essas "vitórias do realismo" ocorrem frequentemente já na lírica de inspiração romântica, em que um intenso *pathos* subjetivo de recusa e inconformismo diante do sufocante ambiente imposto pela "via prussiana" encontra em muitos casos um elevado teor poético e humano; embora o realismo de Castro Alves apareça muitas vezes mesclado com uma retórica romântica abstrata, a obra abolicionista do poeta baiano pode ser apontada como um concreto exemplo da superação lírica dos limites impostos pelo "intimismo" dominante. (COUTINHO, 2011, p. 96)

De volta ao plano narrativo, Coutinho sublinha outra obra de grande importância para a nossa literatura, trata-se de Memórias de um sargento de milícias, de Manuel Antônio de Almeida. O romance, como é sabido, retoma o período histórico anterior à Independência; a obra de Almeida é, portanto, aproximadamente trinta anos anacrônica. Mas o resultado dessa retomada serviu como meio legítimo para a compreensão do presente, evitando, dessa forma, qualquer possibilidade de um anacronismo vazio.

Superando o imobilismo presente no naturalismo, Almeida conferiu vida e mobilidade aos personagens, fato que observou na própria realidade social. O fato deles pertencerem, em sua maioria, às classes populares, é um indício da importância dessa obra singular para o processo de constituição de uma cultura autenticamente nacional-popular (o picaresco, aqui, a serviço da grande arte, funde-se organicamente com a proposta geral da obra).

> Aqui nos interessam mais de perto – dadas as suas relações com a obra de Lima Barreto – as "vitórias do realismo" que se expressam no plano específico da criação épico-narrativa. A primeira delas aparecem em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. Situando a ação do seu romance numa época em que a mobilidade social parecia tornar-se uma possibilidade concreta, ou seja, na época imediatamente anterior à Independência, Almeida consegue emprestar a seus personagens – quase sempre provenientes das camadas populares da época – uma sagacidade prática e uma alta capacidade de iniciativa, o que faz de *Memórias* um digno representante brasileiro das melhores tradições do romance picaresco universal. (COUTINHO, 2011, p. 96)

Daí a importância de Leonardo filho, que Coutinho postula como sendo o primeiro personagem tipicamente nacional-popular de nossa literatura, que retira da realidade social o seu conteúdo humano concreto e não de alguma formulação romântica abstrata. Pela primeira vez, portanto, um escritor percebia as concretas possibilidades que proviam da realidade social; a obra, que se constitui como um registro crítico da faceta negativa da realidade – como toda obra genuinamente crítica e realista –, não se contenta em apontar o condenável, mas preocupa-se em indicar caminhos e/ou possibilidades. Diz-nos Coutinho:

> E isso acentua ainda mais o elemento fortemente crítico do realismo de Almeida: o seu romance figura concretamente, de modo imediatamente estético, as alternativas democráticas do povo brasileiro, as potencialidades humanas que poderiam florescer caso fossem efetivamente rompidas as ataduras retrógradas sufocantes impostas pela "via prussiana". (COUTINHO, 2011, p. 97)

O caso de Machado de Assis, por sua vez, adquire maior complexidade. Ao contrário de Almeida, que resgatou de um passado próximo a matéria de seu principal romance, Machado vale-se de sua situação presente, o período do Segundo Reinado (retratado de forma profunda em suas obras). Situando suas obras num período de clima social bastante negativo, em que o acúmulo das contradições havia alcançado uma situação-limite, Machado pôde denunciar, através de sua obra, marcada por um tom de profunda ironia, as situações desumanas as quais os indivíduos eram submetidos, em nome de um sistema social que garantia a perpetuação incessante da miséria humana.

> Bem mais complexo e completamente diverso (em seus aspectos estéticos e ideológico-históricos) é o modo pelo qual Machado de Assis, em sua obra da maturidade, logrou alcançar uma plena e profunda vitória do realismo. Machado não se vale do anacronismo histórico de Almeida para escapar às dificuldades impostas pelo prosaísmo de sua época; a matéria de seus romances é o tempo presente, a época do Segundo Reinado, quando as devastações humanas causadas pela "via prussiana" haviam alcançado um ponto extremo. Na sufocante atmosfera de uma falsa "segurança", parece não haver mais lugar para nenhuma ação humana independente e significativa capaz de revelar esteticamente o núcleo humano dos homens. (COUTINHO, 2011, p. 97)

Contudo, afirma Coutinho, Machado tornou-se um caso excepcional por conseguir, mesmo estando situado num ambiente social tão desfavorável, captar o núcleo de resistência autenticamente humano, conseguindo realizar a separação entre aparência e essência, fazendo cair o véu da falsidade privatista, permitindo-nos a percepção da real dimensão das coisas. Sobretudo em suas três principais obras – *Memórias póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro* –, Machado atingiria um nível de excelência artística, sem nenhum paralelo na literatura brasileira, denunciando a crueza e falsidade das manifestações do "intimismo", que tinham por substrato o privatismo vazio como solução para todos os problemas. Por certo, uma falsa solução, que servia para escamotear a realidade, pintando-a em cores amenas – o que Machado, como nenhum outro, tratou de revelar-nos.

> Graças à universalidade da sua concepção do mundo e do homem, porém, Machado tornou-se o implacável crítico romanesco dessa falsa segurança, dessa insensata forma de vida baseada no "intimismo à sombra do poder"; com uma aguçada sensibilidade realista para a distinção entre a máscara superficial e a essência íntima dos homens, Machado vai paulatinamente revelando – através da espantosa descoberta de Bentinho, das amargas experiências de Brás Cubas e Rubião – como eram hipócritas e precárias as bases daquela

> estabilidade obtida às custas do aprisionamento numa mesquinha vida privada. Derrubando com seu humor sereno mas explosivo as paredes que protegiam aquele "intimismo à sombra do poder", Machado foi capaz de emprestar às suas figuras a universalidade concreta requerida pela autêntica configuração épica do mundo. (COUTINHO, 2011, p. 97-98)

Nesse ponto, Coutinho formula a relação entre Almeida e Machado como emblemática para a compreensão da evolução ulterior da literatura brasileira. A inexistência de uma relação mais orgânica entre os dois autores indica não somente uma característica singular da literatura brasileira, mas antes um aspecto mais geral da evolução social, cujos efeitos negativos também fazem-se sentidos nos campos cultural e artístico. Dessa forma, ao contrário do que ocorreu nos países europeus, em que um grande escritor geralmente abria as portas para o florescimento de outras grandes obras, no Brasil cada escritor precisava encontrar um caminho próprio, visando com isso apanhar a sempre complexa e acidentada evolução da sociedade brasileira (consequência, como já vimos, do modo peculiar de desenvolvimento do capitalismo no país).

> Essa rápida alusão às obras de Manuel Antônio de Almeida e de Machado de Assis, os dois maiores exemplos de vitória do realismo na arte narrativa brasileira do século 19, tem um objetivo preciso: indicar o fato de que não existe entre os dois romancistas nenhuma continuidade orgânica, que os seus meios estilísticos e os seus recursos ideológicos – embora se orientam em ambos os casos para o realismo e para o humanismo – são basicamente diversos. Em outras palavras: o modo pelo qual cada um deles alcança a vitória do realismo aparece como um fenômeno singular e irrepetível, carente de qualquer exemplaridade. (COUTINHO, 2011, p. 98)

Em contraponto, portanto, aos países europeus, que vivenciaram um desenvolvimento histórico mais ou menos característico – talvez com exceção do caso russo –, em que se observou o florescimento de verdadeiras tradições realistas (que se pense no realismo inglês do século XVIII, do realismo francês do XIX e do realismo russo da virada do século XIX para o XX), nossa evolução artístico-cultura é relativamente pobre. No caso dos países que não vivenciaram uma via de desenvolvimento clássico ao capitalismo, aponta Coutinho, esse curso evolutivo "natural" não se observa.[66]

> Uma continuidade desse tipo inexiste nos países que adotaram a "via

66 Outra consequência desse processo é a separação do país em partes relativamente autônomas que, como veremos, constituiu-se como característica essencial da existência de diversas escolas literárias "locais.

> prussiana" ou a "revolução passiva" como forma de desenvolvimento. Em primeiro lugar, isso decorre da radical separação entre os intelectuais e o povo-nação; em segundo, da fragmentação e da heterogeneidade sociais decorrentes da ausência de um sujeito nacional-popular unitário, que intervenha continuadamente na criação da história (gerando, entre outros, o fenômeno da divisão do país em "regiões" mais ou menos autônomas); e, finalmente, como consequência, da ausência de tipos humanos exemplares que se expressem através de ações independentes e significativas. (COUTINHO, 2011, p. 99)

As consequências dessa evolução acidentada influi ampla e diretamente no plano artístico, ocasionando uma não-linearidade flagrante, ao contrário do ocorrido com as literaturas europeias. Aos escritores, a consequência mais imediata desse fenômeno era a necessidade de uma incessante reinvenção tanto formal quanto conteudística, buscando sempre captar de maneira privilegiada as determinações essenciais da realidade – fato que nem sempre ocorria, como veremos em alguns exemplos.

> Por isso, em tais países, o realismo assume quase sempre um caráter excepcional, não apenas no sentido estrito de não habitual, mas também naquele de fenômeno irrepetível. Assim, não se pode dizer que Machado tenha recolhido a tradição de Manuel Antônio de Almeida, ou seja, que tenha adequado aos novos tempos – como Soljenitsin em relação a Dostoievski, ou como Martin du Gard em relação a Balzac – os meios estilísticos e ideológicos utilizado pelo autor de *Memórias*. Na verdade, ele recriou por sua própria conta (a partir, quando muito, de certas constelações estilísticas e ideológicas da literatura universal) instrumentos basicamente diversos dos de Almeida em sua tentativa de alcançar o realismo. […] É esta a razão essencial pela qual a obra de Machado, apesar da profunda influência imediata que exerceu, não foi capaz de inverter a tendência dominante, ou seja, a tendência de cultivar a arte no estéril terreno do "intimismo à sombra do poder". (COUTINHO, 2011, p. 99)

Ainda em decorrência desse fenômeno, curiosamente, os diversos ataques proferidos por Lima Barreto contra Machado de Assis, mesmo que objetivamente equivocados, possuem uma validade relativa. Dirigindo seus ataques a um suposto "anti-humanismo" em Machado, uma frieza em captar os elementos humano-sociais, Barreto identifica, erroneamente, a obra machadiana como uma manifestação superior daquele "intimismo à sombra do poder".[67] Ao contrário daqueles que buscavam imitar Machado – restringindo-

67 "Reside aqui a razão profunda dos ataques que Lima Barreto, ao longo de sua vida, não cessou de dirigir a Machado de Assis. O ponto central desses ataques não seria, como ocorreria pouco após entre os primeiros modernistas, o pretenso passadismo da **linguagem** romanesca de Machado. Lima Barreto – empenhado num combate despiedade e quase solitário contra todas as formações do "intimismo à sombra do poder", contra todas as formas de esteticismo aristocratizante – escolheria um outro alvo: o que lhe desagrada, no autor de *Brás Cubas*, é precisamente a aparente falta de humanidade, o suposto abandono das específicas funções

se, nessa empresa, a uma cópia do seu estilo, passando ao largo do conteúdo e significado profundo que a obra adquire, precisamente em função do contexto social ao qual remonta –, Lima Barreto propõe um rompimento e uma refundação do realismo brasileiro.

> Embora de modo confuso, Lima captou um traço essencial da diferença estilística (determinada em última instância por questões de conteúdo) entre sua própria práxis literária e aquela de Machado. Os efeitos da "via prussiana" sobre o desenvolvimento literário brasileiro manifestavam-se concretamente: a criação de um novo realismo, adequado aos novos tempos, não podia se fazer **a partir** de Machado, mas implicava a necessidade de um **rompimento** com a sua herança. Mais precisamente: o desenvolvimento da herança realista de Machado requeria, paradoxalmente, o completo abandono de sua temática, de seu estilo menos sereno, menos "equilibrado", no qual as preocupações "artísticas" não podiam mais ocupar o lugar dominante. (COUTINHO, 2011, p. 101)

A tentativa de Barreto se mostra acertada, sobretudo em função dos influxos imperialistas que começavam a se fazer sentir mais diretamente sobre a sociedade brasileira, em que os efeitos estilísticos de Machado passariam a soar anacrônicos, por não mais fornecerem, no plano artístico, um poder de figuração da realidade social. É o que, segundo Coutinho, ocorre nas últimas obras machadianas, com destaque para *Esaú e Jacó*.[68]

> Contudo, quando o ingresso do Brasil na era imperialista (que coincide com o advento da República) aguça intensamente as contradições, levando o "modelo prussiano" a uma nova fase, o equilíbrio assegurado pela ironia e pelo distanciamento com os quais Machado forjara o seu estilo da maturidade deveria romper-se. Isso já se revelava na própria obra machadiana; com efeito, é inegável que em seus últimos romances, particularmente em *Esaú e Jacó*, no qual pretende captar mais de perto as agitações republicanas dos novos tempos, o grande realista não mais alcança o nível estético e a verdade histórico-humana de seus três romances citados. (COUTINHO, 2011, p. 102-103)

Se foi possível, durante a época imperial, ainda que forçosamente, proclamar-se a existência de uma estabilidade social, no período que a sucedeu não foi mais possível a sustentação dessa ilusão. O ingresso definitivo do país na ordem econômica mundial marcaria, de uma vez por todas, o fim de qualquer possibilidade de uma apologética imperial de cunho conservador. Segundo Coutinho:

---

sociais e humanistas da literatura." (COUTINHO, 2011, p. 100)

68 A fragilidade da tese de Coutinho pode ser atestada por uma simples leitura da obra em questão, que testemunha em favor da grandeza do escritor carioca. Para uma análise do conteúdo artístico-social da obra machadiana, ver: (SEGATTO. LEONEL, 2012)

> O país ingressara na era capitalista (que já atingia no plano mundial a fase imperialista) sem ter resolvido os impasses históricos da "via prussiana". Com isso, dissolver-se-iam inteiramente os aparentes traços de "estabilidade" da época imperial, até hoje louvados pelos historiadores reacionários, que os assumem como fetiches (basta pensar no mito da "democracia coroada"). (COUTINHO, 2011, p. 105)

Por mais que o republicanismo tenha significado, num primeiro momento, um salto progressista, posteriormente ele acaba por adquirir contornos conservadores. As formas burocráticas passam a substituir as relações "paternalistas" (advindas das origens pré-capitalistas da sociedade brasileira), já referidas; nesse quadro de mudanças, torna-se inviável o estilo irônico e sereno de Machado e cada vez mais necessária uma crítica veemente e direta.

> A tentativa "republicana" de prosseguir nessa via antidemocrática já não podia mais se processar no quadro de uma aparente "estabilidade social"; as formas burocrático-ditatoriais da "via prussiana" deveriam substituir as modalidades "paternalistas" próprias do Segundo Império. […] O aguçamento dessas contradições reflete-se também na literatura brasileira. A sutil ironia machadiana deve ser substituída pela amarga sátira contra os poderosos, uma sátira que não hesite em converter-se em impiedoso sarcasmo. (COUTINHO, 2011, p. 105)

Apesar de sempre ter se mostrado simpático aos trabalhadores, não é possível atribuir a Lima Barreto uma posição comunista, antes parece a Coutinho que a posição política do escritor carioca aproximava-se mais de um anarquismo bastante heterogêneo. O pouco ou nada nos diz de sua obra, que deve ser considerada e analisada em sua objetividade imanente. Destacam-se, na obra barretiana, críticas profundas à imprensa, às formas emergentes de burocratismo e, sobretudo, ao militarismo de corte florianista (crítica que se constitui uma das principais características de sua *magnum opus*)

> A determinação dos problemas ideológicos e históricos vividos por Lima Barreto não é de modo algum tarefa externa à análise imanente de sua obra literária; com efeito, é a partir dessa recusa global do "modelo prussiano" - tanto em suas versões tradicionais quanto modernizadoras – que Lima figura e critica, no plano especificamente estético, a realidade social de seu tempo. […] A sua demolidora denúncia da imprensa, da burocracia, das formas políticas da época republicana, inclusive do militarismo florianista, são momentos dessa crítica histórico-universal, feita em nome de um novo caminho alternativo para a evolução brasileira. (COUTINHO, 2011, p. 107)

Assim, a obra de Lima Barreto insere-se na criação de um novo tipo de tradição literária no país, crítica e popular, aproximando-se da tradição do realismo russo, tão exaltada pelo escritor carioca.[69] Coutinho, retomando a questão da descontinuidade, no plano artístico, de nossa cultura, realiza algumas observações. Além daquele descontinuidade referida, que obriga cada escritor a procurar caminhos próprios para a figuração realista da realidade – ao contrário do que ocorria na literatura europeia, em que um escritor abria caminho para o surgimento de outros, possuidores de certa afinidade estilística e/ou conteudística –, o fenômeno também se observa em cada obra de cada escritor, consideradas individualmente. É o que explica, p. e., a existência de obras tão divergentes entre si em Machado e, também, o que explica a existência de períodos e obras tão distintas em Lima Barreto.

> Entretanto, apesar de intuir corretamente os problemas estéticos e ideológicos da literatura da nova época, Lima nem sempre conseguiu resolver adequadamente, em sua práxis criativa, as tarefas a que se propusera. […] As causas de desníveis internos que podemos indicar na produção narrativa do romancista devem ser buscadas num nível mais profundo, ou seja, naquela ausência de continuidade substancial na evolução do realismo brasileiro, ausência que impõe uma linha fragmentária e cheia de altos e baixos. (COUTINHO, 2011, p. 108)

O *Triste fim de Policarpo Quaresma* constituir-se-ia como uma das únicas obras de Barreto que se vira livres desse fenômeno. Tanto as suas obras anteriores, quanto as posteriores lograriam a posição privilegiada alcançada por uma realização artística tão completa. Dentre as obras de Barreto, Coutinho destaca *Recordações do escrivão Isaías* (1909), *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), *Numa e a ninfa* (1915), *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919) e *Clara dos Anjos* (1948 – póstumo). Podemos notar uma certa evolução, de *Isaías Caminha* ao *Policarpo Quaresma*, que se constitui o marco do início da era modernista do romance brasileira, com a presença de certos elementos negativos no seu *Gonzaga de Sá* (que ainda se acentuariam em outros trabalhos, com resultados bastante problemáticas).

A última fase de Lima, portanto, sofre uma relativa queda do seu valor

69 "É evidente que Lima propõe a criação de uma literatura desse tipo (cujos modelos, sintomaticamente, vai mais uma vez buscar na literatura universal), ou seja, de uma literatura que conjugue indissoluvelmente, a grandeza estética com um profundo espírito popular e democrático, com uma aberta tomada de posição em favor dos 'ofendidos e humilhados'." (COUTINHO, 2011, p. 104)

estético Se em *Recordações do escrivão Isaías*[70], um nível estético elevado não foi possível de ser alcançado, em obras posteriores ao *Policarpo Quaresma*, como *Numa e a Ninfa*[71], quanto *Clara dos anjos*[72], o problema se manteria e elas mostrar-se-iam incapazes de alcançar a grandeza estética da principal obra do escritor carioca.

A questão da bizarrice, na obra de Lima Barreto, é recorrente; perceptível desde *Gonzaga de Sá* e retomada em *Clara dos Anjos*, nas mãos do escritor carioca esse recurso produziria frutos extremamente positivos. Através do recurso da figuração do bizarro, Lima pôde alcançar uma dimensão profunda da realidade social brasileira – assim como o permitiram a compreensão das nuances e deformações que decorrem do "modelo prussiano".

> Pode-se já constatar como a descoberta e a figuração da problemática da bizarrice indicam a profundidade com que Lima penetrou no âmago da realidade social brasileira, criticando em sua atividade romanesca as específicas deformações humanas decorrentes da "via prussiana" seguida pelo Brasil. Mais do que isso: a figuração das deformações bizarras da ação humana, que ocorrem necessariamente nesse quadro histórico-social "prussiano", indica o modo peculiar através do qual Lima alcançou uma expressiva vitória do realismo. […] A bizarrice, assim, é um modo peculiar pelo qual se manifesta a incapacidade – histórica e socialmente determinada – de adequar esse núcleo humano subjetivamente preservado a um mundo social objetivamente alienado. (COUTINHO, 2011, p. 118-119)

Mas a expressão mais elevada da bizarrice é, definitivamente, o protagonista de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. Nessa obra, a crítica à miséria humana imposta pela "via prussiana" alcança um nível de contundência avassalador. Quando um indivíduo se

70 "Que me seja permitida uma comparação anacrônica: apresentando desiquilíbrios estéticos similares, o romance *Quarup*, de Antônio Callado, publicado em 1966, apresenta uma importância e possui um significado do mesmo tipo que os do *Isaías*, na medida em que assinala o reinício de uma nova etapa realista em nossa literatura, situando-se em clara oposição a um período marcado pela influência das versões 'vanguardistas' do velho 'intimismo à sombra do poder'." (COUTINHO, 2011, p. 115-116)

71 "Publicado em folhetins num jornal da época, *Numa e a Ninfa* pretende desmistificar os figurões da Primeira República, denunciando o modo covarde e mesquinho pelo qual capitulam diante das pressões militaristas contidas na candidatura Hermes da Fonseca." Contudo, aponta Coutinho, a mesma temática seria retomada em nível superior no seu *Policarpo*, e o tom crítica de Barreto em *Numa e a Ninfa* acabaria por se constituir mais próximo da reportagem jornalística, que propriamente do romance, com o seu interesse passando a se resumir ao 'puramente documental'." (COUTINHO, 2011, p. 116)

72 "Já *Clara dos Anjos* – onde o autor resume numa novela suas ambições juvenis de um amplo romance histórico sobre os problemas raciais do povo brasileiro, que chegaria a conceber como um *Germinal* negro – apresenta uma problemática diversa. Parece que Lima o projetou como uma das suas obras mais importantes, nela colocando todo o seu ódio plebeu contra a injustiça, o calor do seu generoso *pathos* de solidariedade aos humilhados e ofendidos. Mas, apesar do profundo interesse humano da novela, centrada sobre a sedução de uma jovem de cor por um personagem branco e rico, é impossível considerá-la como uma realização estética bem-sucedida; Lima perde-se frequentemente na simples acusação, o que o impede de criar tipos humanos autênticos." (COUTINHO, 2011, p. 116-117)

dedica de corpo e alma ao seu país e o resultado que obtém em troca é a ridicularização e a marginalização, algo está muito errado. Suas esperanças e anseios, que culminam no seu triste fim, simbolizam a impossibilidade de uma ação humana efetiva, menor por culpa do indivíduo Policarpo que da realidade social na qual se insere.

> Enquanto tipo bizarro, Policarpo Quaresma torna-se o símbolo das contradições humanas impostas pela "via prussiana" seguida pelo Brasil: através da figuração do seu triste destino, Lima concretiza – com meios especificamente artísticos – uma demolidora e implacável crítica àquela sociedade que condena ao ridículo, à extravagância e à bizarrice as mais profundas e autênticas inclinações do nosso povo no sentido da realização humana e, mais concretamente, da realização humana através da participação criadora no melhoramento da sociedade. (COUTINHO, 2011, p. 120)

Quanto à sua estrutura, o romance *Policarpo Quaresma* constitui-se a partir do modelo clássico.[73] Visando a composição de uma "totalidade intensiva", dos elementos mais essenciais que constituem a realidade brasileira, Lima Barreto resgata alguns dos aspectos que melhor expressam o nosso tipo singular de sociedade, tais quais: a burocracia e o militarismo. Essas duas concepções e práticas carregam em si o que há de mais negativo na sociedade do início do século XX: a burocracia, em suas múltiplas manifestações, atuando para sufocar os indivíduos em favor das classes dominantes e o militarismo, que tinha por objetivo último a exclusão definitiva do povo dos processos sociais.

> Ora, esses procedimentos seletivos de composição estão na base do *Policarpo*; com efeito, o que interessa a Lima, na totalidade extensiva da sociedade brasileira, são aquelas conexões capazes de expressar, do modo mais significativo possível, os traços do "modelo prussiano" que pretende combater. Esquematizando um pouco, poderíamos dizer que essas conexões expressivas, tal como se configuram no universo do *Policarpo*, são a burocracia (que aparece concretamente, no romance, não apenas na representação do mundo das repartições burocráticas, mas também através das deformações que esse mundo impõe a vários personagens secundários) e o militarismo (ou, mais propriamente, aquela manifestação de "transformação pelo alto" são formas sociais voltadas para a eliminação das massas populares na criação da história: aparecem assim como expressões problemáticas da "via prussiana", da "revolução passiva" e, desse modo, manifestam-se também, de forma acentuada e típica, na vida social brasileira. (COUTINHO, 2011, p. 121-122)

73 "No *Triste fim de Policarpo Quaresma* […] encontramos síntese orgânica do herói e do mundo, da ação individual representativa e da 'totalidade de objetos', síntese que aparece como condição estética básica da vitória do realismo no romance." (COUTINHO, 2011, p. 121)

O meio estilístico escolhido por Barreto para ilustrar a questão, o exagerado nacionalismo de Policarpo, não poderia ser mais adequado. De forma leve, o escritor convida-nos a rir das situações absurdas as quais o major submete-se para, convertendo o destino do protagonista numa tragédia anunciada, percebermos que a problemática original não diz respeito a uma questão puramente individual: provém da própria realidade, incapaz de dar suporte material aos sonhos e anseios dos indivíduos.

> Ainda que sem jamais pôr em dúvida a retidão subjetiva do seu personagem, Lima Barreto dissolve no humor os elementos equivocados desse nacionalismo. O importante é ressaltar que essa crítica autenticamente democrática ao falso nacionalismo ufanista assumido por Policarpo é realizada com meios especificamente estéticos, ou seja, através da figuração narrativa de sua completa inadequação à realidade (que assume estilisticamente a forma do humorismo); essa inadequação culmina na proposta, claramente bizarra, da adoção do tupi-guarani como língua nacional brasileira. (COUTINHO, 2011, p. 123)

Nesse ponto, Barreto joga com a questão do oportunismo, tão comum entre aqueles que circulam os círculos mais elevados do poder. Enquanto para estes o discurso nacionalista é meramente um pretexto vazio, visando a justificação do atraso social, em Policarpo ele passa a ser a sua razão de ser. Argutamente observa Coutinho que, apesar de iguais em questões de conteúdo, as visões de mundo dos burocratas e de Policarpo possuem, propositalmente, uma drástica diferença formal – a maneira com que cada um encarava a questão passa a refletir, por sua vez, em suas próprias relações com o referido conteúdo.

> O nacionalismo ufanista, nos burocratas, era apenas a capa ideológica para cobrir hipocritamente o atraso social objetivo da Nação; em Policarpo, ao contrário, torna-se uma crença profunda, que o leva a propor o tupi-guarani como língua nacional brasileira. O mesmo se pode dizer do florianismo: enquanto a maioria dos seus aderentes vida apenas a objetivos egoístas, Policarpo o assume como o real caminho para a "salvação da Pátria". A bizarrice, portanto não reside tanto no **conteúdo** das posições de policarpo (que são, na verdade, elementos ideológicos próprios da realidade contra a qual se choca), mas sim na **forma** pela qual tais elementos são assumidos. (COUTINHO, 2011, p. 126-127)

A posição crítica em relação às ideologias difundidas na sociedade, em Lima Barreto, aproxima-se daquela própria do realismo francês (representada por escritores como Balzac e Stendhal). Contudo, o caráter satírico de Policarpo, apoiado em sua bizarrice,

remete a um outro grande personagem da literatura universal: referimo-nos ao imortal D. Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes. Assim como ocorrera com o Cavaleiro da Triste Figura, a tomada de consciência de Policarpo significa uma tomada de posição frente a negatividade da realidade que, até então, por muitas vezes fora escamoteada por um otimismo abstrato, e que, portanto, não aparece em seus reais contornos para o protagonista. Nas palavras de Coutinho:

> Embora já demasiadamente tarde, Policarpo descobre no fim do romance – tal como Quixote – que norteara a sua vida por uma ilusão: o seu fanático nacionalismo ufanista, como ele agora compreende, baseava-se num mito, em um conceito de pátria que "certamente era uma noção sem consistência racional e que precisava ser revista". (COUTINHO, 2011, p. 129)

Não se contentando em revelar, com notável realismo, as contradições extremas da sociedade brasileira, Barreto, artista sensível ao povo, também passar a procurar possibilidades concretas entre as camadas sociais. Ainda que bastante tênue, é na figura do músico e poeta Ricardo Coração dos Outros que, encarnando um *pathos* tipicamente popular, Barreto indicaria um possível caminho para a superação da frieza burocrática. É nesse sentido que Coutinho, aproximando-o da figura popular Platão Karataiev, figurada por Tolstói no seu *Guerra e Paz*, faz a seguinte afirmação: "A maior expressão literária dessa alternativa popular, no mundo romanesco de Lima, é a simpática figura de Ricardo Coração dos Outros." (COUTINHO, 2011, p. 132)

A ética simples, mas genuína e humanista, dos melhores representantes das classes baixas, fica evidente quando contrastadas as posições de Ricardo Coração dos Outros com outros personagens da obra. Somente o poeta popular consegue perceber a generosidade presente em Policarpo, que os outros, mesmo quando pretendem posar como "sábios", tendem a interpretar exclusivamente como um sinal de loucura. Não é causal, portanto, que Ricardo e Olga (que, por sua vez, consegue conservar o seu núcleo humano em função do seu desligamento da vida econômica) terminam por serem os únicos a ficarem ao lado do major nos momentos de maiores dificuldades, que culminam em sua internação psiquiátrica.

> Através do paralelo entre a covarde reação dos Genelícios e do Dr. Armando, que se pretendem "sábios" e intelectuais, e a correta decisão moral de Ricardo, um ingênuo e simplório cantor popular, Lima Barreto expressa – com meios puramente literários de caracterização – sua clara e

> decidida tomada de partido: apesar de suas limitações, a "plenitude" popular é uma efetiva alternativa humana à corrupção moral das classes dominantes. (COUTINHO, 2011, p. 134)

Nessa altura fica clara a grandeza e importância estéticas da obra de Lima Barreto. Sob sua batuta, a literatura brasileira iniciaria, nos dizeres de Coutinho (2011, p. 137), "[…] uma nova etapa – moderna e popular – do realismo"; significando um notável desvio daquelas tendências predominantes, e quase fatalistas, de manifestações "intimismo" na dimensão literária".

> Lima Barreto é um divisor de águas na evolução literária brasileira. Rompendo radicalmente com as tendências esteticistas e escapistas predominantes em sua época, propôs teórica e praticamente um novo realismo Seria oportuno, nesse sentido, compará-lo com o movimento modernista, que continua a ser considerado – com um radicalismo unilateral – o único iniciador da literatura contemporânea no Brasil. (COUTINHO, 2011, p. 138)

Contrastando a obra do escritor carioca com o movimento modernista, Coutinho sublinha o que identifica como uma supervalorização do movimento paralelamente a uma sobrevalorização da obra do escritor carioca. O inegavelmente importante movimento teria deixado escapar a importante obra de Lima Barreto, não conferindo a ela a sua real importância no cenário da literatura nacional, que poderia, inclusive, ser identificada como percursora definitiva da literatura moderna brasileira. O que geralmente ocorre é a identificação idealista da Semana de 1922, como um divisor de águas na cultura brasileira, o que, como Coutinho procurou demonstrar ao longo do seu texto, é no mínimo uma injustiça em relação à obra de Barreto que, sobretudo com o seu *Triste fim de Policarpo Quaresma*, fundamentaria as bases para o início de um novo e fértil período em nossa literatura.

> O modernismo, na verdade, teve o mérito de pressentir e propor a necessária renovação de nossa literatura; mas, pelo menos em seus mais significativos representantes iniciais, colocou as questões ligadas a essa renovação em bases preponderantemente formalistas. Lima Barreto, ao contrário, compreendeu e formulou a necessidade também de uma **renovação do conteúdo humano**, ligada a uma proposta de transformação da sociedade. Propôs assim aos escritores a tarefa, que continua atual, de relacionar organicamente a literatura às grandes questões humanas e histórico-sociais da nação e do povo brasileiros. (COUTINHO, 2011, p. 138)

3.3.2 Graciliano Ramos

Outro importante escritor que, assim como Lima Barreto, teve por muito tempo a sua real importância relativizada, foi o alagoano Graciliano Ramos. Sua obra, centrada na tematização do Nordeste brasileiro, apresenta-se como carro-chefe da literatura nordestina que, segundo Coutinho, avulta como nossa mais importante escola literária. Esse fato se dá não só pelo valor formal das obras daqueles autores que a essa escola pertenciam – tais quais: José do Lins Rego, Rachal de Queiroz, Jorge Amado, sem mencionar o próprio Graciliano –, mas também da importância sócio-histórica que a região nordestina desempenhava no Brasil do primeiro quarto do século XX.

O Nordeste brasileiro apresentava-se como a região mais típica (exemplar) das contradições do processo social brasileiro. A inquietação que começava a se alastrar, ainda que em movimentos mais ou menos superficiais, como ressalva Coutinho – daquilo que desembocaria na Revolução de 1930 – mostravam-se de forma mais acentuada e contraditória na região nordestina.

A ausência da possibilidade de qualquer protagonismo político relegava os indivíduos a uma solidão sem esperanças, frustrando suas expectativas de melhorias. Somente com a Revolução de 1930 e com o sepultamento da República Velha, que viriam algumas mudanças, ainda que não tão profundas como de fato eram demandadas. O novo que o romance nordestino (que se solidifica sobretudo após nos anos de 1930) procura captar são justamente essas novas dinâmicas colocadas em movimento, rompendo relativamente com o grande sono sem sonhos da sociedade brasileira. Resume-nos Coutinho da seguinte forma:

> De certo modo, na medida em que aí as contradições eram mais "clássicas" (no sentido de Marx), o Nordeste era a região mais típica do Brasil; a sua crise expressava, em toda a sua crueza, a crise do conjunto do país. Não é assim um acaso que tenha sido o romance nordestino da década de 1930 o movimento literário mais profundamente realista da história de nossa literatura. E, no seu interior, Graciliano é a figura mais alta e representativa. (COUTINHO, 2011, p. 142)

Com sua análise e práxis artística processando-se num período posterior àquele onde situava-se Lima Barreto, elementos que então se colocavam como tendências, agora já podiam ser percebidos mais concretamente, simbolizando esperança de mudanças para as camadas mais populares. Contudo, logo as transformações em movimento revelaram sua

falsidade substantiva, tendendo para a manutenção da ordem das coisas. E mais: o desenvolvimento da sociedade então passa a constituir-se como uma aliança conveniente – para os membros da classe dominante, sejam os velhos aristocratas ou os novos burgueses, naturalmente – e grotesca entre velho e novo.

> Na época, a sociedade brasileira se apresentava como uma formação social semicolonial em crise. O esgotamento das potencialidades de nossa economia pré-capitalista não fora seguido por uma renovação radical, pela criação de uma forma moderna de economia e de relações sociais. […] A fragmentação de nossa sociedade, típica de uma economia pré-capitalista, impedia a formação de uma verdadeira comunidade humana, de uma vida pública democrática, afastando o povo de qualquer participação criadora em nossa história. (COUTINHO, 2011, p. 142-143)

Como já exaustivamente discutido no texto sobre Lima Barreto, Coutinho retoma algumas determinações essenciais do desenvolvimento do capitalismo brasileiro. Diferentemente de como ocorrera em alguns países europeus, o desenvolvimento do capitalismo não veio acompanhado de um progresso social multifacetado, mas antes se constituiu através de uma modalidade perversa, que visava separar o povo de uma vez por todas da vida pública. A democracia brasileira, portanto, sofreria sua primeira grande derrota antes mesmo de poder afirmar-se como tal; os indivíduos, nesse ínterim, seriam mais uma vez condenados a uma solidão sem perspectivas.

> Em suma, o capitalismo brasileiro, em vez de promover uma transformação social revolucionária – o que implicaria, pelo menos momentaneamente, a criação de um "grande mundo" democrático –, contribuir para acentuar o isolamento e a solidão, a restrição dos homens ao pequeno mundo de uma mesquinha vida privada. (COUTINHO, 2011, p. 144)

Contudo, apesar da tendência negativa, predominante no seio da vida social, começariam a surgir indícios de inquietação em relação à miséria a qual o povo era submetido diariamente. Nesse processo começaram a aparecer indivíduos que naturalmente se opunham à ordem estabelecida, ainda que nem sempre o conteúdo de sua indignação se dirigisse a uma crítica mais profunda e fundamentada da realidade social.

> Esses elementos constituíam o novo que brotava no seio da velha sociedade semicolonial: contra a estagnação e a inércia dominantes, surgem aqui e ali determinados indivíduos inconformados, possuídos por uma força interior que os leva a romper com uma existência

> mesquinha e a buscar um sentido autêntico, ainda que individualista, para as suas vidas. (COUTINHO, 2011, p. 145)

O que fez Graciliano Ramos tornar-se um dos maiores escritores brasileiros foi justamente a perspicácia de apreender esses focos humanos, objetivamente contraditórios, que começavam a brotar na sociedade. Esse elemento, genuinamente novo, é a matéria humana viva do escritor alagoano que, através de sua obra romanesca, ganha de uma vez por todas o seu lugar entre os grandes artistas do nosso país.

> O fato de que Graciliano tenha percebido esse elemento novo – e que o tenha configurado artisticamente em suas devidas proporções, sem exageros românticos ou reduções naturalistas – é mais uma prova do seu profundo realismo. […] A contradição entre um mundo alienado e indivíduos inconformados que lutam contra a alienação, aliás, é o conteúdo essencial do gênero romanesco. (COUTINHO, 2011, p. 145)

As lutas cotidianas pela busca por um sentido na vida, algo aparentemente ingênuo, ganham em Graciliano Ramos uma universalização sem precedentes na literatura nacional. A indignação aberta contra o velho regime brasileiro, ainda não completamente expurgado (sobretudo na região nordestina), ganha uma forte dimensão de sinceridade e humanismo nos relatos de Graciliano. Através da figuração de personagens típicos, que reúnem em si a máxima dimensão possível de universalidade presente em sua classe, o escritor alagoano atinge um nível bastante elevado de realismo.[74]

> Representando uma realidade fragmentada (a nossa sociedade semicolonial, penetrada por elementos capitalistas), que desconhece um "grande mundo" comunitário, Graciliano representa também as lutas individuais por descobrir, no interior deste mundo alienado e/ou em oposição a ele, um sentido para a vida. Através da estrutura romanesca clássica, ele representa a realidade profunda – e não apenas as aparências empíricas – da realidade brasileira, na qual a lenta evolução do capitalismo, em alguns casos, entrava em contradição com o nosso *ancien regime*, em outros contribuía para solidificá-lo, e, finalmente, já começava a apresentar o seu caráter limitante e a determinar uma abertura para o sistema social que o superará. (COUTINHO, 2011, p. 165)

A primeira obra de nosso escritor, *Caetés*, escrita entre 1925 e 1928, segundo Coutinho, permanece no campo do naturalismo. Não conseguindo operar uma síntese mais profunda da sociedade brasileira de então, ela testemunharia as dificuldades da figuração

74 "Nessa fusão entre indivíduo e classe, reside um dos pontos mais altos do realismo de Graciliano. Seus personagens são sempre tipos autênticos precisamente na medida em que expressam em suas ações o máximo de possibilidade contidas nas classes sociais a que pertencem." (COUTINHO, 2011, p. 147)

realista na sociedade brasileira e constituir-se-ia como um relato mais ou menos superficial das relações unilaterais entre homem e ambiente, em que o primeiro acaba sempre subsumido ao segundo e o relato artístico dilui-se em observações superficiais.

> Inexistindo em *Caetés* o "movimento" do herói, o romance resulta em mero acúmulo inorgânico de fatos superficiais, sem ligações íntimas entre si. […] Por isso, não obstante o conflito central que existe em *Caetés*, o narrador é obrigado – em sua tentativa de abarbar a totalidade, requisito da narração épica – a inserir no romance uma infinidade de eventos sem nenhuma ligação com a ação central, destinados somente a reproduzir o "ambiente" […] (COUTINHO, 2011, p. 150)

Acresce que *Caetés*, apesar de ter sido publicada somente em 1933, foi escrita – como já frisamos – num período anterior àquela da Revolução de 1930. Portanto, o significado desse acontecimento na obra de Graciliano não pode ser diminuído. O caráter "prussiano" da sociedade brasileira se tornaria bastante claro à sensibilidade artística do escritor, que na obra seguinte brindar-nos-ia com um dos raros grandes exemplares realistas de nossa literatura.

> Entre *Caetés* e *São Bernardo*, situa-se a Revolução de 1930: apesar de suas notórias limitações, de seu caráter de transformação "pelo alto", ela permitiu perceber com mais precisão as forças sociais em choque na realidade brasileira, revelando o quanto era aparente e superficial a solidez daquela sociedade estagnada e mesquinha e indicando as tendências renovadoras latentes e encobertas. (COUTINHO, 2011, p. 153)

Superando, portanto, o descritivismo de *Caetés*, em *São Bernardo* Graciliano demonstra todo o seu realismo na figuração do conflito entre homem e mundo – eixo central do romance moderno. Colocando-se à favor da verdade artística, Graciliano adota posição abertamente humanista, constantemente compromissada com a denúncia das misérias as quais o homem é submetido em nome da lógica capitalista.[75] A luta entre indivíduo e sociedade, com o foco da superação do amesquinhamento da vida privada e solitária, constitui-se, portanto, como a pedra de toque da práxis artística de Graciliano.

> Em vez da descrição extensiva de fragmentos do real (como em *Caetés*), *São Bernardo* apresenta – como seu núcleo central – o conflito que opõe, por um lado, as forças que reduzem o homem a uma vida mesquinha e miserável no interior da alienação do "pequeno mundo" individual e,

75 "Tal como na arte em geral, também no romance o fundamento da universalidade artística é a defesa da *humanitas* contra a alienação." (COUTINHO, 2011, p. 154)

> por outro, as que impulsionam o homem a descobrir um sentido para a vida mediante uma "abertura" para a comunidade e a fraternidade e da consequente superação da solidão. (COUTINHO, 2011, p. 154)

São Bernardo tem como questão central a moderna luta emancipatória contra a alienação humana; ou, nas palavras de Coutinho (2011, p. 155), "[...] trata-se do conflito entre as forças da alienação e do humanismo, encarnada nas classes sociais brasileiras.". Através das personagens Paulo Honório de Madalena, os conflitos da sociedade brasileiras ganham viva concretude.

Paulo Honório revolta-se abertamente contra a situação a que se vê submetido, e passa a aspirar uma elevação social. A intensificação do desenvolvimento capitalista torna agora possível esse tipo de ambição, que Graciliano argutamente observa e transpõe para a dimensão artística. Por outro lado, observa Coutinho, essa modificação social se dá em conjunto com a intensificação do individualismo, da universalização da reificante lógica capitalista.

> É na luta contra o seu primitivo *status quo*, a miséria e a baixa condição social, que Paulo Honório começa a definir sua personalidade. Ele não aceita passivamente a realidade dada: sua ambição poderosa, em que estão evidentes os traços da penetração capitalista em nossa sociedade, leva-o a buscar na riqueza e no domínio – em suma, na ascensão social – o sentido para a sua vida. […] Graciliano captou aqui um dos traços essenciais do capitalismo nascente: o crescimento da mobilidade social, o rompimento com as barreiras coaguladas do pré-capitalismo. Essa luta pela ascensão social, naturalmente, é solitária e individualista; ela define os valores que regem a atividade de Paulo Honório, ou seja, a propriedade sobre as coisas e sobre os homens. (COUTINHO, 2011, p. 155)

A superação da situação de miséria espiritual de Paulo Honório pelo seu ingresso na classe proprietária demonstra-se frágil. A extrema solidão o acomete, e o único fato que lhe permite o rompimento com essa situação é sua decisão de casar-se. No entanto, Paulo Honório não busca a união matrimonial como um meio de integração afetiva e humana com sua parceira, mas meramente resulta de uma fria decisão comercial (a criação de herdeiros). Desse modo, sua situação de miséria material é sucedida por uma de outro tipo: moral, acentuada pelas características contraditórias de nossas classes dominantes, objetivamente incapazes de qualquer posição progressista.[76]

76 Paulo Honório constitui-se, segundo Coutinho, como típico representante dessa classe emergente, que integra em si o velho e o novo: "O caráter excepcional e Paulo Honório, entre outras coisas, expressa-se na complexa integração de valores pré-capitalistas e dos valores capitalistas que formam a sua personalidade."

> Sua necessária solidão determina a unilateralização de sua personalidade: ele aliena-se à fazenda, é possuído por sua própria paixão. A construção de um burguês: essa construção é, simultaneamente, a criação de um novo "pequeno mundo" de paredes tão espessas quanto o anterior, que a inquietação de Paulo Honório superara. Nesse novo "pequeno mundo", contudo, ele julga por algum tempo estar inteiramente realizado. […] Trata- se porém, de uma trágica ilusão. Levado ainda por uma finalidade egoísta, típica de um proprietário, Paulo Honório pretende se casar: é preciso ter um filho que seja o herdeiro das riquezas que acumulou. Não é o amor que o move, pois os egoístas não conhecem o amor; ele busca a mulher como quem busca um objeto, uma propriedade. (COUTINHO, 2011, p. 156)

Graciliano constrói artisticamente com grande argúcia a oposição que se desenvolve entre Madalena, generosa e autêntica e Paulo Honório, mesquinho e egoísta. O segundo, desenvolvendo um ciúme doentio em relação à companheira, acaba invariavelmente por determinar o seu trágico fim. A ação de Madalena não traria nenhuma solução para seus problemas – a não ser sua brusca interrupção.

> Personagem trágica, dilacerada entre um mundo vazio e alienado e um ideal (ainda) utópico de solidariedade, Madalena recusa o compromisso com a inautenticidade e se suicida. Esse ato recurrente, na vida de Paulo Honório, através de uma dolorosa romada de consciência: sua solidão ainda mais se acentua (inclusive com o abandono da fazenda por parte de outros personagens), e ele percebe a inutilidade de seus esforços, centrados na busca de uma realização apoiada na pura ambição egoísta. Seu "pequeno mundo" revela-se um cárcere, uma "danação". O momento trágico encerra o romance: nem Paulo Honório nem Madalena conseguem se realizar humanamente. (COUTINHO, 2011, p. 157)

Como nos relembra Coutinho, as condições sociais do desenvolvimento de nossa sociedade não permitiram a floração de uma classe burguesa progressista local. A aliança entre burguesia e humanismo – ainda que, mesmo em solo europeu, fora bastante breve –, nunca existiu no país, o que, naturalmente, traz consequências também para o plano artístico.

Mostrando o significado que adquire a tomada de consciência de Paulo Honório no final do romance, que simboliza a problemática própria da burguesia brasileira, Coutinho resume-nos o dilema de nossa classe dirigente: entre progresso individual e coletivo, a impossibilidade de promover o progresso social ao mesmo tempo que desenvolve sua

---

(COUTINHO, 2011, p. 158)

riqueza particular.[77] Ainda que, na ordem capitalista, isso não seja compatível, por algum tempo se acreditou seriamente nisso, o que permitiu a existência de um "período heroico" da sociedade burguesa.

> O destino trágico de Paulo Honório é o destino típico da burguesia brasileira, incapaz – pelas próprias limitações sociais e humanas – de superar o "pequeno mundo" do interesse privado e de abrir-se para uma vida comunitária e autenticamente humana. (COUTINHO, 2011, p. 160)

O romance *São Bernardo* vale-se da estrutura romanesca clássica. Mas, em função das modificações sofridas pela sociedade capitalista em nível global, algumas características das obras literárias veem-se forçadas a alterações, visando melhor apreenderem essas novas dinâmicas sociais. Não é, assim, causal que, ainda que se valha da estrutura romanesca clássica, o romance de Graciliano altera a concepção usual do protagonista romanesco, do "herói problemático".

Assim, mesmo na Europa o individualismo demonstrou seu real conteúdo, sua vacuidade e sua oposição diametral a um progresso social amplo e efetivo. Não é causal, portanto, que nas principais obras do realismo russo da virada para o século seguinte, essa temática seja abordada tão intensamente. A inquietação demoníaca, típica do herói problemático, ganha agora um novo conteúdo: suas ações e anseios dirigem-se para sua integração à coletividade e a narração romanesca centra-se no relato da tragédia na impossibilidade objetiva desse feito na sociedade capitalista.[78]

> Com a evolução da sociedade burguesa na Europa Ocidental, com a estabilização sempre maior do capitalismo, esse individualismo se transforma cada vez mais em egoísmo filisteu, perdendo assim a grandeza e a autenticidade que ainda possuía nos personagens de Balzac e Stendhal (grandeza e autenticidade que permitiam a esses escritores a criação de autênticos "heróis problemáticos") e dissolvendo-se nos conflitos mesquinhos e limitados que iria se alimentar o naturalismo. Só no realismo russo, notadamente em Tolstoi e Dostoiévski, vemos surgir um novo tipo de "herói problemático" (ao lado de uma renovação do

77 "O Brasil, como vimos, não conheceu sequer um esboço desse humanismo; mesmo os mais consequentes entre os nossos burgueses, os que encarnam a mais alta possibilidade de ambição e de progresso contida em sua classe, são obrigados a conciliar como cárcere do 'pequeno mundo', a limitar os seus esforços ao estrito campo permitido pelo desenvolvimento vacilante e conciliador de sua classe […]". (COUTINHO, 2011, p. 159)

78 Podemos notar que Madalena se encaixa perfeitamente nessa categoria. Como sintetiza Coutinho (2011, p. 160): "Ela se opõe radicalmente ao mundo alienado, buscando um sentido para a vida, uma verdadeira realização humana, na fraternidade e na solidariedade com os seus semelhantes. Este é, naturalmente, um tipo novo na história da evolução da estrutura romanesca: o do 'herói problemático' individual que pesquisa um valor autêntico comunitário e transcendente".

> antigo tipo): o indivíduo que busca realizar-se através da integração na comunidade humana, mas que – graças à inexistência objetiva desta comunidade – está também condenado ao fracasso […] (COUTINHO, 2011, p. 161)

Angústia, por outro lado, escrita em 1936, constitui-se de forma bastante diversa, numa perspectiva estrutural, das obras anteriores de Graciliano. Luís da Silva, o protagonista do romance, é um típico membro de uma família rural em processo de decadência. Procurando contornar esse fato, Luís empreende um êxodo rural, buscando alcançar uma situação social mais favorável no ambiente urbano (de Maceió ao Rio de Janeiro). Seu projeto, no entanto, mostra-se falho e o que encontra na cidade é mais da mesma miséria da qual fugia.

> *Angústia* é o relato da história de Luís da Silva, último membro de uma família rural em decadência, que tenta "vencer na vida" abandonando o campo pela cidade. Ele logo compreende o caráter ilusório desta tentativa; nem em Maceió, nem mesmo no Rio de Janeiro, Luís da Silva consegue se afirmar. Ao contrário: aí ele conhece a miséria mais extrema, inclusive a mendicância. (COUTINHO, 2011, p. 165)

Assim como ocorrera em *São Bernardo*, a perspectiva de um compromisso matrimonial é responsável por imprimir certa dinâmica aos acontecimentos e, em ambos os casos, aparece como uma tentativa da superação da solidão privada, condição característica da sociedade capitalista. Ao contrário do ocorrido na obra anterior, em *Angústia* o casamento não se realiza, ainda que nesse caso por limitações autoimpostas pelo protagonista que, tendo passado a acostumar-se e aceitar a situação miserável, não mais se permitia desejar para si grandes realizações. Marina acaba por casar-se com Julião Tavares, um conhecido seu e a união dos dois acaba por adquirir um significado bastante negativo para Luís da Silva.

> Um fato novo, contudo, surge neste aparente marasmo, quando ele já não mais alimenta ilusões: Marina. É sem dúvida um fato importante, digno de registro, que tanto em *São Bernardo* como em *Angústia* tenha sido a tentativa mais imediata de superar o isolamento e a solidão, a ligação amorosa individual, a causa imediata da tragédia dos dois personagens centrais. […] Com o aparecimento de Marina, Luís da silva volta a experimentar uma esperança, superando o marasma em que se encontrava: durante algum tempo, a ideia de casamento domina seus pensamentos. Reduzido a não poder ambicionar senão pequenas coisas, Luís da Silva aprende que nem mesmo estas lhe são permitidas: Marina é seduzida por Julião Tavares, um rico comerciante acidentalmente ligado

> a Luís […] (COUTINHO, 2011, p. 167)

Não reconhecendo sua própria culpa na perda da vizinha Marina, Luís fixa-se na ideia de destruir Julião. Dando seguimento aos planos, Luís assassina Julião, o que, segundo Coutinho, simboliza tanto o que há de pior em si, a efetivação de um ato moralmente condenável, quanto o que há de melhor, a tentativa de buscar por liberdade (ainda que deturpada e se valendo de meios equivocados para alcançá-la). Dessa forma, Luís dirige toda a sua raiva e indignação, de natureza mais geral, a um único indivíduo, falhando no intuito de objetivar-se ativamente contra a realidade.

> Luís da Silva, após o rompimento do noivado, agarra-se a uma ideia fixa, torna-se um monomaníaco: só destruindo o seu rival […] é possível recuperar o equilíbrio perdido, afirmar-se como homem autêntico, superar a sua condição de **coisa** inerte e desprezível. […] A ação de Luís da Silva – o assassinato de Julião Tavares – revela, com evidência a ambiguidade a que nos referimos. Ela contém o que de melhor existe em Luís: a sua aspiração à liberdade e à autonomia, o seu ódio contra a opressão e a indignidade. Mas, ao mesmo tempo, a solidão do personagem […] condena-o a uma ação degradada e impotente: liquidando Tavares, um simples indivíduo, Luís da Silva não destruirá a máquina capitalista de exploração […] (COUTINHO, 2011, p. 169)

A solidão, assim no romance anterior, continua sendo a principal causa derrota das personagens de Graciliano. Esse fato, como já dissemos, não se encerra em derrotas subjetivas, fracassos individuais dos personagens, mas antes provém uma inadequação da sociedade na qual inserem-se, que cotidianamente frustra os indivíduos que almejam obter realizações – é a derrota do indivíduo frente a sociedade. Observa Coutinho (2011, p. 171): "Como Madalena e Paulo Honório, ainda que por razões diversas, Luís da Silva permanece solitário – e a solidão, determinando a radical impotência, equivale a uma "danação", a um inapelável fracasso."

Quanto à sua estrutura formal, *Angústia* ainda pode ser considerada como pertencente ao romance clássico. No entanto, observa-se na obra uma integração da estrutura clássica à técnicas propriamente vanguardistas. A solidão determina o isolamento do sujeito e somente o relato dos fatos objetivos não consegue mais dar conta da complexidade da vida contemporânea. Somente valendo-se de técnicas que, como o fluxo de consciência, colocam-se da perspectiva da subjetividade fragmentada e isolada, essas novas obras romanescas fornecem-nos um quadro amplo e vivo das determinações essenciais da realidade social (nesse ponto Coutinho observa uma aproximação temática da

obra de Graciliano àquelas de Dostoiévski).

> Assim, através de técnicas vanguardistas, Graciliano constrói um dos romances mais realistas da literatura brasileira, cuja **estrutura** muito se aproxima daquela dos romances dostoievskianos de herói individualista (como *Crime e castigo*, por exemplo). Em vez da mera descrição paranaturalista ou alegórica da solidão e do desespero de homens abstratos, como ocorre em grande parte dos romances da "vanguarda" subjetivista, Graciliano nos apresenta uma **interpretação poética**, que implica a representação da gênese social e das consequências humanas, da solidão e do desespero de um homem concreto, típico: um pequeno-burguês brasileiro. (COUTINHO, 2011, p. 174)

O pano de fundo concreto das obras bem-sucedidas de Graciliano, analisadas pelo pensador baiano é, portanto – voltando mais uma vez à questão –, a contradição e a peculiaridade do desenvolvimento do capitalismo no Brasil. A aliança entre velho e novo, bem como a síntese miserável processada dessa relação, constituem o alicerce fundamental sobre o qual desenvolve-se o processo de formação, elitista e excludente, da sociedade brasileira, que somente nossos principais teóricos e artistas puderam captar.

> *São Bernardo* e *Angústia*, que viemos de analisar, têm como conteúdo temático a contradição, que se estabelecia em nossa país, entre uma sociedade semicolonial em decadência e o desenvolvimento de elementos capitalistas; também estes elementos capitalistas – por força da especificidade de nossa formação histórica e da natureza geral do próprio capitalista – revelavam desde logo a sua interior ambiguidade e contraditoriedade. (COUTINHO, 2011, p. 174-175)

Nos próximos dois anos seria concebida *Vidas Secas*, amplamente aclamada e considerada por muitos uma das obras fundamentais da literatura brasileira. Ao contrário do ocorrido em suas obras anteriores, em *Vidas Secas* a vida no campo é retratada de um diferente ângulo: se em *São Bernardo* as relações sociais do campo aparecem como resultado da penetração do capitalismo, na obra de 1938 a realidade figurada apresenta características pré-capitalistas, em função do isolamento geográfico e, sobretudo, social do sertão nordestino (trata-se de um caso exemplar das deformações produzidas pela aliança entre velho e novo, em que o segundo não pôde emergir, calcificando e intensificando a miséria fomentada pelo primeiro).

> Em *São Bernardo*, a fazenda que serve de título ao romance é um empreendimento que a ambição de Paulo Honório – através da introdução de inovações tecnológicas – transforma num típico exemplo de

> penetração de elementos capitalistas no campo brasileira; *Vidas Secas*, ao contrário, nos apresenta um quadro de evidente decadência que, nesse caso, não foi seguida por nenhuma renovação capitalista (inclusive no estrito sentido tecnológico). (COUTINHO, 2011, p. 175)

Coutinho nota, em *Vidas Secas*, uma estrutura formal singular: visando adequar a figuração da realidade agropastoril nordestina à estrutura romanesca, Graciliano vê-se forçado a elaborar seu relato de forma relativamente monótona (na busca de adequar o relato ao real). Nas palavras do pensador baiano:

> O enredo de *Vidas Secas*, correspondendo a esta realidade relativamente simples e pouco densa, apresenta-se também ele simples: em vez de longos desdobramentos que caracterizam o romance realista do período de formação e ascensão da burguesia, temos aqui uma realidade quase linear, sem conflitos dramáticos intensos e restrita a um curto período temporal na vida de uma família de retirantes. (COUTINHO, 2011, p. 176)

A família do protagonista Fabiano é composta pela sua esposa, Sinhá Vitória, dois filhos, que somente são tratados por "menino mais velho" e "menino mais novo" e a cachorra Baleia. Com o intuito de fugirem da seca, a família vê-se forçada a iniciar sua jornada (o arco romanesco) e estabelecem-se temporariamente numa fazenda abandonada. No entanto, o retorno da seca, agora ainda mais intensa, os impelem a voltarem à estrada. O arco romanesco, como aponta Coutinho, compreende-se no período situado entre as duas secas.

> Tangidos pela seca, Fabiano e os seus migram em busca de uma região mais favorável; terminam por se fixar numa fazenda abandonada, na qual Fabiano passa a trabalhar após entrar em acordo com o patrão, sempre ausente e distante; com a volta da seca, eles são novamente obrigados a abandonar a fazenda e retomar a migração. O romance situa sua ação entre esses duas secas, isto é, no período do estabelecimento provisório de Fabiano. (COUTINHO, 2011, p. 176)

O "nomadismo" de Fabiano e família, como sugere Coutinho, não ocorre em função de determinações predominantemente naturais. É claro que a escassez de chuvas é um fenômeno natural, mas a submissão do homem ao ambiente – sabedores que somos da existência de avançadas tecnologias, mesmo à época, que se não pudessem transformar o sertão em mar, poderiam ao menos abrandar os seus efeitos – é um fenômeno essencialmente social, e que decorre do tipo específico de desenvolvimento que aqui se

estabeleceu. A inexistência de qualquer condição digna atesta o caráter profundamente excludente de nossa sociedade.

> Como dissemos acima, só aparentemente o nomadismo de Fabiano decorre de um fenômeno natural, ou seja, da seca: ele se liga, em primeira instância, ao fato de Fabiano não ser o proprietário, o que o impede de vincular-se definitivamente à terra; e, em seguida, ao baixo nível tecnológico da exploração agropecuária, o que orna os homens impotentes na luta contra os fatores naturais (como a seca). Em suma: a problemática de Fabiano decorre diretamente do caráter retrógrado e improdutivo de nossa estrutura agrária, inteiramente inadequada para proporcionar um nível de vida até mesmo medíocre aos trabalhadores rurais brasileiros. (COUTINHO, 2011, p. 176-177)

O monopólio da terra aparece como a principal causa dessa modalidade de miséria social. As grandes propriedades rurais, das capitanias aos latifúndios, garantiram perpetuação da desigualdade, solidificando a tradição coronelista de grande parte dos estados das regiões Norte e Nordeste. A luta de Fabiano – ainda que este não o saiba –, nesse sentido, não é uma luta travada contra a terra, mas antes contra uma entidade social profundamente enraizada, que possui causa e solução bastante concretas, ainda que constantemente ignoradas.

> Obstaculizando o avanço das forças produtivas e dispersando os camponeses, o latifúndio – o monopólio da terra – torna-se a causa da exploração e da miséria no campo brasileiro; é o latifúndio – e não a seca, que só tem efeitos catastróficos por causa da estrutura social de dominação da natureza, que tem no monopólio da terra sua peça central – que encarna o "mundo convencional e vazio" que impede Fabiano de levar uma vida autêntica e humana. (COUTINHO, 2011, p. 177)

Em meio a esse ambiente inóspito e miserável (tanto econômica quanto humanamente), Fabiano vê-se passivo e incapaz de uma reação efetiva. O lavrador, em consequência de sua condição de extrema simplicidade, torna-se alvo fácil de exploração, o que ocorre tanto por parte do seu patrão, quanto do soldado amarelo, que antes deveria proteger o cidadão, utiliza de forma abusiva seu poder, demonstrando a quem realmente serve: aos donos da terra e, consequentemente, do poder (nesse caso, tanto econômico quanto político).

> Solitário, consequentemente impotente, Fabiano é presa fácil da exploração e do embuste, impossibilitado de reagir não só às trapaças de seu patrão (nas quais a exploração se faz evidente e imediata), como às

> violências do "soldado amarelo", que representa o governo que garante e protege a dominação latifundiária. (COUTINHO, 2011, p. 177)

Contudo, segundo Coutinho, a passividade objetiva de Fabiano não deve ser confundida com uma situação convencional, com uma resignação absoluta. No cenário de extrema pobreza no qual se insere, a simples busca pela manutenção da sobrevivência já é uma tarefa que demanda esforço hercúleo. Apesar disso e de todas as dificuldades às quais Fabiano se vê submetido, é seu "desejo de viver" que o motiva, a esperança de buscar, para si e para os seus, uma condição de vida mais digna.

> Apesar da passividade exterior (da não execução de seus "planos"), em nenhum momento Fabiano desiste de lutar, de resistir ao mundo hostil, de buscar uma situação de arranque da condição de animal e o conduza a um mínimo de dignidade que torne possível uma vida realmente humana. O conteúdo de seu **inconformismo** […] não é a complexa busca de valores autênticos (individualistas ou comunitários) que caracteriza o romance do capitalismo evoluído: é a manifestação imediata do que há de mais elementos no homem, o seu **desejo de viver**. (COUTINHO, 2011, p. 178)

Nessa perspectiva, a própria integração de Fabiano à lógica capitalista parece ser o seu objetivo. Trata-se, aqui, de buscar inserir-se na lógica de um sistema que explora os indivíduos, mas que, tendo-se em vista a situação de miséria quase absoluta a qual os lavradores se veem submetidos – que tem como ponto emblemático máximo a inversão humanizadora da cachorra Baleia que, em contraste com a bestialização da família de Fabiano, destaca-se por características propriamente humanas –, significa um avanço substantivo. Por certo que, como consequência do ingresso almejado, novos problemas surgiriam, mas o realismo da obra de Graciliano mostra-se particularmente forte aqui: a única possibilidade que se apresenta concretamente a Fabiano é essa e as escolhas limitam-se às suas possibilidades.

> Não levando à prática nenhuma das possibilidades abstratas de reação acima expostas, Fabiano permanece disponível para se engajar na única possibilidade de resolução dos seus problemas, que, **no universo do romance**, apresenta-se como concreta: a integração na economia capitalista, ou pelo acesso à pequena propriedade da terra, ou pela sua transformação em operário urbano. (COUTINHO, 2011, p. 179)

Indo contra grande parte das interpretações de *Vidas Secas*, Coutinho conclui que esse fato habilita a categorização de Fabiano como um "herói positivo" – num paralelo com

o romance social inglês do XVIII –, pois é o único personagem que ainda possui aquela impulsão demoníaca que o impele à ação, ainda que abstratamente e quase exclusivamente no plano das possibilidades.

> Assim, na obra do romancista alagoano, Fabiano é o único "herói positivo", não no sentido que se realize humanamente, triunfando na luta contra o mundo hostil aos seus projetos (como o *Tom Jones* de Fielding, por exemplo); mas no sentido de que é o único que tem a possibilidade **concreta** de fazê-lo, ou seja, o único cuja solidão – mesmo no interior de sua situação concreta presente – não é necessariamente trágica, já que **pode** ser superada. (COUTINHO, 2011, p. 180)

Através de suas principais três obras (das quatro analisadas por Coutinho), Graciliano mostra-nos de forma profundamente realista, as intricadas relações entre indivíduo e classe, no plano figurativo, que se processam na sintetização de autênticos e emblemáticos tipos humanos de nossa literatura.[79] Os destinos dos personagens figurados, em relação profundamente realista e dialética, aparece não como um dado *a priori*, mas como resultado de suas ações que, por sua vez, são o resultado de suas interações dentro da perspectiva das possibilidades concretas das classes sociais nas quais se inserem. Coutinho faz o seguinte resumo da questão:

> Dessa forma, Paulo Honório, Madalena e Luís da Silva, enquanto indivíduos, não são aprioristicamente condenados à tragédia; sua tragicidade se torna necessária no momento em que, diante de determinado problema, eles assumem a posição de determinada classe – e esta classe, **enquanto** classe, não comporta nenhuma perspectiva ou possibilidade (concreta) de solução para o problema em questão. Paulo Honório não consegue superar o seu egoísmo burguês, Madalena permanece em seu radicalismo solitário pequeno-burguês e Luís da Silva não transcende a revolta marginal e inconsequente que é a única que o seu isolamento igualmente pequeno- burguês permite: daí a tragicidade de suas vidas. (COUTINHO, 2011, p. 180)

Em oposição aos personagens de *São Bernardo* e *Angústia*, o protagonista de *Vidas Secas* difere-se substancialmente destes ao revelar uma ação com um conteúdo humano que se desdobra positivamente – ainda que potencialmente. Isso se dá, segundo Coutinho, em função das possibilidades positivas próprias da classe trabalhadora rural, que

79 "Ao contrário do que pensa o mecanicismo – ou, em literatura, o naturalismo –, a participação do indivíduo em uma determinada classe social não é um fato mecânico, estabelecido de uma vez por todas. Esta participação revela-se, precisamente, nos momentos decisivos da vida de um homem: na atitude e na maneira de reagir em face de um problema vital colocado pela realidade, atitude e reação que podem diferir das assumidas normalmente na vida cotidiana." (COUTINHO, 2011, p. 180)

se opõe objetivamente à miséria social, que constitui o fundamento último da sociedade brasileira, fundada, como já vimos, numa disparidade histórica peculiar.

> E essa **abertura** para o futuro, ao contrário da necessária tragicidade de Paulo Honório e Luís da Silva, é dada – em ambos os casos – pela própria realidade brasileira: enquanto a burguesia latifundiária e a classe média tradicional não podem transcender, enquanto classes, o "pequeno mundo" da **miséria brasileira** – sendo necessariamente trágicas e grotescas as tentativas de fazê- lo –, a camada trabalhadora rural é uma classe potencialmente revolucionária, que participa do conjunto de classes sociais que tem real interesse na destruição da **miséria brasileira** e na criação de um "grande mundo" democrático. […] Tal possibilidade, assim, é suficiente para permitir a Graciliano esboçar uma perspectiva otimista em seu último romance, sem com isto sair dos amplos limites do verdadeiro realismo. (COUTINHO, 2011, p. 181)

Como já vimos, as personagens positivas, disseminadas à época do romance social inglês do século XVIII, constituíam-se em função de uma particularidade histórica da ascensão da sociedade burguesa em solo britânico, que ainda não tinha o seu potencial revolucionário esgotado. As vitórias dos heróis desse tipo, o seu triunfo individual em relação à realidade feudal, simbolizavam a vitória do projeto burguês frente uma realidade social retrógrada, que já não mais podia oferecer respostas satisfatórias às novas demandas sociais, que se solidificavam com os novos valores emergentes.

> Trata-se de um caso raro, não muito comum na história do romance, essa criação de "heróis positivos", isto é, de heróis que realizam os valores implícitos em sua ação, triunfando do mundo hostil, ou que, simplesmente, apresentem uma possibilidade concreta de fazê-lo, não tendo a sua "busca" um caráter necessariamente trágico. Este foi o caso, por exemplo, do grande romance inglês do século 18 (que se pense em *Tom Jones*, de Fielding, ou em *Moll Flanders*, de Defoe). Tratava-se de uma época de ascensão da burguesia, de rompimento das limitações feudais, sendo a vitória do herói a expressão da vitória dos valores individualistas da burguesa sobre os valores estratificados do feudalismo. (COUTINHO, 2011, p. 181-182)

Que no período seguinte essas ilusões revolucionárias demonstrariam suas limitações imanentes, e o projeto social burguês demonstraria a sua verdadeira face, também já é um fato sabido por nós. Nesse meio tempo, foram estabelecidos os limites do individualismo e, como consequência, foi necessário o surgimento da figura do herói problemático, tão magistralmente composta pelos grandes mestres do realismo francês do

XIX.[80]

O grande feito compositivo de Graciliano Ramos em *Vidas secas* foi o de valer-se parcialmente da estrutura daquele romance inglês, pois, enquanto os personagens de Fielding e Defoe triunfavam positivamente na realidade concreta, Fabiano somente encontra um conteúdo positivo para as suas ações no campo das possibilidades. Essas características, no entanto, não são exclusivas do escritor alagoano e compareceriam nas grandes obras do realismo socialista, ainda que retratadas de uma outra forma.

> Graciliano, em *Vidas secas*, reencontra elementos da forma estrutural do romance inglês, naturalmente com diversidades gritantes e profundas: aqui não se trata, certamente, da concretização de uma vitória, como em Fielding e Defoe, mas em sua **possibilidade** (como é o caso, ademais, de grande parte dos romances socialistas, em que o combatente pelo novo mundo – mesmo que parcialmente derrotado – tem a possibilidade de triunfo futuro: que se pense, por exemplo, na heroína de *A mãe*, de Gorki); e não se trata também do capitalismo como realidade efetiva, triunfante – como no romance inglês –, mas sim como **horizonte**, como perspectiva de solução (para insistir no paralelo: como o socialismo aparece em alguns romances socialistas). (COUTINHO, 2011, p. 182)

Vidas secas, segundo Coutinho, realiza um curioso e atípico percurso, ao regredir cronologicamente da figuração do herói problemático à utilização do herói positivo. No entanto, em ambos os casos, a preocupação de Graciliano é com a figuração realista da vida social brasileira, o que, em ambos os casos, atinge com sucesso, também em função da forte dose de humanismo subjacente à sua visão de mundo.[81] Não se trata, portanto, de uma discussão vazia sobre as características estruturais e estilísticas das obras literárias, mas antes na compreensão da articulação dialética existente entre conteúdo e forma e, sobretudo, na síntese orgânica que as obras em questão nos apresentam.

> Essa estrutura e esse universo determinam, em *Vidas secas*, novas diversidades técnicas, estilísticas: a concentração novelística e dramática, própria dos romances em que fracassam as tentativas do herói (Balzac, Stendhal, o Graciliano de *São Bernardo* e *Angústia*), cede lugar a uma

80 "Quando a sociedade burguesa se solidificou, revelando sua própria limitação e vacuidade, essa vitória do indivíduo contra o mundo, contra as formas vigentes de alienação, tornou-se cada vez mais problemática: o individualismo se faz tráfico e revela o seu caráter ilusório (que se pense em Balzac, Stendhal ou Flaubert)." (COUTINHO, 2011, p. 182)

81 "O conteúdo mais geral da visão do mundo que se expressa de modo *sensível* (não conceitual) nas obras de arte realistas é o **humanismo**: a defesa da *humanitas* – da integridade e da unidade do homem – contra a alienação e a mutilação do indivíduo e da comunidade autêntica. No caso concreto do romance, este humanismo expressa-se sobretudo, salvo raras exceções, em sua forma **negativa**: na crítica radical dos fundamentos de um mundo alienado, que obstaculiza ou impede as melhores aspirações do homem, condenando-o à solidão e à impotência trágica." (COUTINHO, 2011, p. 185)

> composição aberta, relativamente linear, em que as partes possuem uma maior autonomia relativa, embora se mantenha a organicidade (como é o caso em *Tom Jones* e em *Moll Flanders*). […] A diminuição da dramaticidade – aliada à solidão dos personagens, à sua dificuldade de comunicação – determina de imediato, em *Vidas secas*, a supressão quase total do diálogo. A possível "positividade" do herói torna esta composição aberta mais adequada, já que mais próxima do *pathos* positivo da epopeia (na qual a "positividade" do herói é absoluta). (COUTINHO, 2011, p. 182-183)

Assim, fugindo de qualquer solução mecanicista, Coutinho postula que somente uma análise do conteúdo imanente das obras, resultantes do reflexo dos elementos essenciais da realidade que figura artisticamente, pode revelar-nos sua real dimensão valorativa.[82] Com isso Coutinho responde de forma satisfatória àqueles que ainda tendem a identificar a obra com a visão de mundo do autor, oferecendo poucos elementos para a compreensão, propriamente dita, das obras de arte.

> Desta forma, é o universo da obra, sua coerência interna fundada no reflexo da realidade essencial, e não a posição ideológica do autor – a qual pode, ademais, estar em contradição com a visão de mundo subjacente à obra –, é o universo imanente da obra que define o seu valor artístico. (COUTINHO, 2011, p. 193)

Graciliano Ramos constitui-se como um de nossos maiores escritores, justamente por ter conseguido retratar os problemas típicos de nossa sociedade de forma tão profunda e exemplar. A visão negativa, concebida de forma abstrata e quase metafísica, por parte de alguns intérpretes de sua obra, integra-se, para Coutinho, organicamente com sua visão realista da realidade brasileira que, porém, jamais abandona a carga ineliminável de humanismo, sempre sensível às possibilidades contidas nas ações e destinos humanos.

> Mantendo-se no interior das estruturas "clássicas" do romance, centradas sobre o herói problemático individual, Graciliano é um realista crítica, um dos maiores realistas críticos da literatura brasileira. Seu otimismo problemático, que compreende a tragédia como um dos momentos dialéticos, é a componente fundamental de seu humanismo, de sua visão de mundo literária […]. É essa visão do mundo que permite a Graciliano representar os conflitos humanos típicos de uma sociedade duplamente

82 Coutinho faz algumas ressalvas, em nota de rodapé, a algumas interpretações da obra de Graciliano: "De uma maneira errônea, a meu ver, dois inteligentes críticas de Graciliano Ramos generalizaram esse pessimismo para toda a obra do romancista, transformando-o em sua visão do mundo geral. Trata-se de Antonio Candido […] e Rolando Morel Pinto […], que falam, respectivamente, em 'pessimismo radical' e em 'ceticismo, pessimismo e negativismo'. Além disso, une esses dois críticos uma acentuação exagerada do aspecto autobiográfico dos **romances** de Graciliano – o que, em minha opinião, contribuir pouco para a análise **literária** e **sociológica** de tais romances." (COUTINHO, 2011, p. 187)

> contraditória, já que dilacerada não só pela contradição entre o pré-capitalismo caduco e o capitalismo moderno, como também pelas novas contradições internas que o capitalismo traz necessariamente consigo. (COUTINHO, 2011, p. 193-194)

Por fim, é justamente na compreensão de Graciliano Ramos e no profundo realismo através do qual repõe artisticamente as principais determinações de nossa sociedade, que residem a justificativa para a manutenção do escritor alagoano na posição privilegiada que ocupa em nossa cultura. Nas palavras de Coutinho:

> Daí a atualidade permanente do velho Graça, a grandeza do seu realismo vigoroso e profundo. O esmagamento dos melhores anseios e das melhores esperanças, a derrota trágica dos que lutam para superar um mundo vazio e alienado e por encontrar o caminho da comunidade humana democrática são constantes na história brasileira. Mas, por sobre as tragédias momentâneas e individuais (embora socialmente necessárias), Graciliano Ramos ensina-nos a ver a perspectiva de um futuro mais brilhante, ainda que sem nos iludir sobre os obstáculos e as dificuldades na luta por alcançá-lo. (COUTINHO, 2011, p. 194)

3.3.3 Jorge Amado

Coutinho, que inicialmente se manteve bastante reticente em relação à obra de Jorge Amado, parece rever alguns dos seus pontos no texto acrescido a nova edição de *Cultura e sociedade no Brasil*, fruto da transcrição, possivelmente retrabalhada, de uma conferência em homenagem aos oitenta anos do nascimento escritor baiano, realizada em 1992.[83] A importância de Amado, tanto no cenário nacional quanto internacional, jamais foi negada: as principais críticas dirigidas ao escritor dirigiam-se à sua adoção de posições próximas ao stalinismo (leia-se, jdanovismo). Avesso a esse simplismo, de identificar obra e autor unilateralmente, as restrições de Coutinho davam-se por uma pretensa interferência da concepção stalinista de Jorge Amado em sua obra, que teria agido no sentido de empobrecê-la.

Sem negar o caráter problemático de algumas obras de Amado, Coutinho busca uma reavaliação de sua trajetória artística.[84] Em sua primeira fase, observamos a ação focada na região cacaueira, com forte apelo e grande sensibilidade para a figuração de tipos

83 A origem desses apontamentos remontam, segundo José Paulo Netto (2012, p. 69), a um texto escrito por Coutinho a *O Diário* de Lisboa, na edição do dia 13 de agosto de 1977, intitulado "O povo na obra de Jorge Amado".

84 "Não é aqui o local para discutir em profundidade até que ponto a adesão de Jorge Amado aos paradigmas do chamado "realismo socialista" prejudicou sua produção romanesca dessa primeira fase, que se encerra com *Os subterrâneos da liberdade*." (COUTINHO, 2011, p. 197)

populares, que agem no sentido de escaparem às inflexões "prussianas" do capitalismo brasileiro.

> Em seus primeiros romances, particularmente nos dedicados à região cacaueira, ele nos mostra – sempre através da construção de destinos humanos típicos, ou seja, com meios especificamente literários – como a introdução de valores capitalistas no universo social, através sobretudo do acirramento do individualismo, faz-se em estreita combinação com a permanência do *ethos* autoritário da velha ordem. Ao mesmo tempo, e com uma intensidade que talvez não encontremos em nenhum dos seus contemporâneos, Jorge Amado se empenha na construção de tipos populares alternativos, que apontem para a superação daquela peculiar modalidade de capitalismo que ia se implantando em nosso país. (COUTINHO, 2011, p. 197)

As obras da primeira fase do autor baiano, seguindo avaliação de Coutinho, merecem uma avaliação individual. O filósofo baiano observa em algumas das obras de Jorge Amado a existência de uma relativa "vitória do realismo", o que não ocorre em outras (prejudicadas diretamente pela inclinação jdanovista do escritor baiano).

> Se a "vitória do realismo" não consegue se afirmar em todos os seus romances iniciais (ela me parece particularmente comprometida na trilogia *Os subterrâneos da liberdade*), certamente está presente em muitos deles, em particular em *Terras do sem fim*, sua melhor produção dessa primeira fase. (COUTINHO, 2011, p. 198)

Posteriormente ao XX Congresso do PCUS, o escritor revê as suas posições políticas, que daquele momento em diante passaria a reconhecê-las como equivocadas. No entanto, permanece em Jorge Amado um profundo sentimento humanista e democrático, que se expressaria sobretudo na criação de grandiosos personagens de extração popular; desses, destacam-se em o seu potencial reativo que, sobretudo nesse tipo de sociedade, surge como uma das poucas possibilidades de enfrentamento.

> Ao mesmo tempo em que deixa de ser um "stalinista ferrenho", para usar sua própria autocaracterização, Amado conversa uma visão de mundo humanista e socialista, enriquecendo-a agora com uma explícita e consciente adesão ao valor universal da democracia. Com isso, fortaleceu-se a sua capacidade de criar tipos populares autenticamente realistas. As alternativas ao capitalismo autoritário, àquela ordem cujos valores ele continua a denunciar, são cada vez mais buscadas na própria vida cotidiana das camadas populares, nos múltiplos recursos éticos e culturais de que o povo dispõe para enfrentar, com astúcia e sagacidade, as situações de opressão e humilhação a que é submetido

> pelos “de cima”, pelas classes dominantes. (COUTINHO, 2011, p. 198)

Com o fim de sua primeira fase, que se encerra em 1954, com a redação de *Os subterrâneos da liberdade*, inicia um período ainda mais fértil, cujo marco foi *Gabriela, cravo e canela*, publicada em 1958. Sua obra, agora não mais constrangida pelos pressupostos do realismo soviético, pôde desenvolver-se mais livremente. Intimamente ligado aos problemas do povo, Amado não deixaria passar despercebidas algumas daquelas principais características do nosso desenvolvimento sócio-econômico. Como nos demonstra Coutinho, mesmo no primeiro romance essas características já se fazem notadas, artisticamente expressas:

> Isso já se evidencia claramente em *Gabriela, cravo e canela*, o primeiro romance dessa nova fase. Contra o pano de fundo de um processo de transformação pelo alto (no qual os velhos oligarcas vão progressivamente abandonando o Coronel Ramiro Bastos e sendo cooptados pela proposta só aparentemente “modernizadora” de Mundinho Falcão, na tentativa de, mais uma vez, “fazer a revolução antes que o povo a faça”), destaca-se a autenticidade e sagacidade de Gabriela: ela sabe operar nos interstícios abertos pelo impacto dos novos costumes sobre o falso moralismo vigente, utilizando a seu favor todas as mudanças que iam sendo geradas, ainda que lenta e contraditoriamente, pelo processo de modernização em curso. (COUTINHO, 2011, p. 198-199)

A cultura popular como resistência contra-hegemônica é outro dos temas abordados por Amado com certa recorrência. A obra *Tendas dos milagres*, de 1969, que tanto Amado quanto Coutinho consideram a mais importante, entre as inúmeras obras produzidas pelo escritor baiano ao longo de quase setenta anos, é um exemplo da utilização dessa fecunda temática. Identificando “modernidade”, “branco” e “primeiro-mundista”, Amado realiza uma profunda crítica aos valores das classes dominantes, que na verdade mascaram um discurso puramente ideológico, que tem por razão de ser a ocultação das gritantes desigualdades existentes em nossa sociedade. O desdém com que os elementos da cultura popular são usualmente vistos é equiparado a esse flagrante elitismo das classes dominantes, que visa a imposição de sua visão de mundo e do seu projeto de sociedade a todo o custo.

> Um outro modo de resistência, dessa feita coletivo, é a afirmação pelo povo, aberta ou veladamente, de seus próprios valores culturais e simbólicos contra a marginalização ou mesmo a repressão impostas pelas classes dominantes. Em *Tendas dos milagres*, que o autor tem razão em

> considerar o seu melhor romance, Amado nos mostra exemplarmente o modo pelo qual as nossas classes dominantes conceberam e continuam a conceber a modernidade no Brasil: "moderno" seria impor a cultura e os valores "brancos", "primeiro-mundistas", extirpando – até mediante a repressão – o "atraso" representado pelas pretensas "superstições" negras e populares. (COUTINHO, 2011, p. 199-200)

Terminando o seu ensaio com uma referência do próprio Jorge Amado, Coutinho registra a admiração ao seu conterrâneo, que se marcou definitivamente entre os grandes escritores de nossa literatura e, talvez, o que maior riqueza soube extrair das camadas populares.

> Tanto em sua vida quanto em sua obra, Jorge Amado sempre reafirmou sua crença – para nos valermos de suas próprias palavras, em *Tereza Batista* – "na vida e na invencibilidade do povo, mesmo quando levado às últimas resistências, quando restam apenas solidão e morte". Isso faz dele – ao lado de Lima Barreto, de Graciliano Ramos, de João Ubaldo Ribeiro e de alguns outros – um dos maiores porta-vozes das camadas populares na literatura brasileira. (COUTINHO, 2011, p. 200)

3.4 Reavaliação das vanguardas

O livro *Lukács, Proust e Kafka*, publicado em 2005, divide-se em três grandes capítulos, fora alguns apêndices, que trazem algumas das cartas trocadas entre Coutinho e Lukács e alguns trechos de menções do pensador húngaro (em seus últimos escritos) aos autores que o pensador brasileiro procura reavaliar em seu livro: 1) Literatura e sociedade no século XX; 2) Marcel Proust e a evolução do romance; 3) Franz Kafka, crítico do mundo reificado.

O primeiro capítulo do livro propõe a realização de um novo balanço da literatura realista do século XX. Entendendo que a posição de Lukács em relação a literatura contemporânea foi insuficiente, além de Coutinho retomar o ensaio publicado em 1977 sobre Kafka, acrescenta um até então inédito texto sobre Proust (que, apesar do ineditismo, remonta a 1967).

Desenvolvendo brevemente a razão do seu relativo abandono do tema que mantivera até então como a sua principal atividade teórica – e que ocupa a centralidade dos interesses para esta pesquisa –, que se deu devido a sua transição à problemática da filosofia política, calcada na tentativa da compreensão da sociedade brasileira contemporânea. Em suas palavras:

> A publicação do ensaio sobre o autor tcheco se deu num momento em que, por várias razões, eu estava passando a me dedicar quase exclusivamente a temas de filosofia política e a análises do Brasil contemporâneo. Ele foi assim o último dos meus trabalhos de crítica literária, encerrando um ciclo que se iniciara em 1965, com um ensaio sobre Graciliano Ramos. (COUTINHO, 2005, p. 11)

Em relação ao texto sobre Proust, Coutinho anuncia que buscará situar a obra do escritor francês não como uma das precursoras da literatura vanguardista (como geralmente ocorre), mas sim como a última grande obra da literatura do século XIX – no que, diga-se, difere da interpretação lukacsiana, que antes via o francês como um dos precursores da literatura vanguardista, ainda que em algumas entrevistas tardias o pensador húngaro tenha abrandado a posição essencialmente negativa ao escritor francês.

> No ensaio sobre Proust, busco identificar como *À la recherche du temps perdu*, se em muitos aspectos parece dar início a chamada "literatura de vanguarda", apresenta-se essencialmente como a última grande floração do romance realista do século XIX. (COUTINHO, 2005, p. 13)

Em relação a Kafka, sua posição é a de que ele pode ser considerado como naturalmente pertencente ao movimento literário vanguardista, próprio do século XX, mas não da forma como geralmente é proposta pelos estudiosos do escritor tcheco. Em vez de vinculá-lo a uma literatura espiritualista, de corte existencialista, Coutinho propõe uma reinterpretação de sua obra – sobretudo novelística, trataremos a seguir – à luz da crítica das emergentes condições sociais postas pelo capitalismo no estágio monopolista.

> Já no ensaio sobre Kafka, ao contrário, tento mostrar como o autor checo – com sua implacável crítica estética do mundo reificado do capitalismo tardio – é não apenas um dos clássicos da literatura do século XX, mas também um autor extremamente atual, num momento em que não só permanecem mas até se acentuam fenômenos da alienação e do fetichismo, que ele abordou com tanto brilho em sua produção narrativa. (COUTINHO, 2005, p. 13)

Além da centralidade da análise da obra dos dois escritores supracitados, Coutinho justifica a publicação do seu livro, após um longo período de afastamento da abordagem estético-literária, como uma tentativa de impulsionar o movimento de renascimento pelo interesse da obra lukacsiana no Brasil. Nesse sentido, o livro de Coutinho simboliza um

marco nos estudos literários de corte marxistas, por fornecer-nos uma obra que, sem deixar por um único instante de manter um diálogo ininterrupto com o pensamento de Lukács, consegue manter-se aberta, significando enorme contribuição para o preenchimento das lacunas eventualmente deixadas pelo pensador húngaro.

> Por outro lado, o interesse pela obra de Lukács, depois de um longo período de injustificado eclipse, bem renascendo em nosso país. Ora, os meus velhos ensaios agora revistos e ampliados têm precisamente a intenção de propor uma análise das obras de Proust e de Kafka à luz da metodologia estético-filosófica de Lukács, ainda que frequentemente – sobretudo no caso de Kafka – em aberta divergência com a avaliação substancialmente negativa que o pensador húngaro fez destes dois notáveis narradores. (COUTINHO 2005, p. 13)

3.4.1 O realismo no século XX – Parte II

Coutinho começa o primeiro ensaio do livro constatando a existência de uma longa e variada bibliografia sobre os dois autores que pretende analisar. No entanto, apesar da extensividade de pesquisas existentes, a lista daquelas que efetivamente conferem elementos elucidativos para a compreensão das obras de Proust e Kafka acaba por mostrar-se bastante reduzida. E, mesmo quando fornecem alguma contribuição singular valiosa, muitas dessas análises se perdem na compreensão totalizante do objeto, em função de adotarem posições teóricas problemáticas.

> Nessa massa de análises críticas de variada orientação, podem-se indicar alguns pontos firmes essenciais, ou seja, conquistas que se incorporaram definitivamente à compreensão do significado do mundo estético de Proust e de Kakfa. Mas, ao mesmo tempo, também é possível observar que a descoberta de tais pontos e a fixação dessas conquistas ocorreram frequentemente no interior de visões de conjunto problemáticas, que, em muitos casos, lançaram um denso véu de equívocos sobre a verdadeira natureza estético-ideológica dos relatos destes dois notáveis escritores. (COUTINHO, 2005, p.19-20)

A natureza dessas posições problemáticas obra proustiana centram-se na sua categorização como obra precursora da corrente vanguardista do século XX. Nas antípodas dessa posição, Coutinho propõe o atrelamento da obra de Proust àquela tradição literária do século XIX, que encontra no escritor francês a sua última grande expressão. E prossegue, ao propor que

> […] a melhor chave para entender a obra do romancista francês é mostrar que, embora se situe na tradição do romance do século XIX, ele já antecipa algumas características da literatura própria do século XX, com todas as implicações conteudísticas e formais que disso decorrem. (COUTINHO, 2005, p. 21)[85]

Ao contrário do que ocorre em relação a Proust, no caso de Kafka a polêmica centra-se numa eventual possível natureza espiritualista de corte existencialista – como já mencionado – de sua produção artística. A polêmica acentua-se em função da relação ambígua de Kafka com sua religiosidade judaica, confirmada pelo seu amigo e biógrafo Max Brod.

> Já no caso de Kafka, a polêmica não girou sobre a natureza inovadora ou não da forma estética por ele criada: ao que eu saiba, ninguém pôs em discussão o caráter vanguardista e inovador de seus relatos. O que aqui esteve em discussão foi, quase sempre, a natureza da visão do mundo que Kafka expressou e sua obra, discussão que deu lugar à criação de inúmeros equívocos. (COUTINHO, 2005, p. 21)

Para Coutinho, no entanto, os equívocos de interpretação da obra de Kafka residem antes numa insuficiente compreensão do conceito de arte por parte dos pesquisadores, o que acaba por determinar uma tentativa de atribuição de um caráter falsamente abstrato à obra do escritor tcheco. Justamente por não conceberem a obra de arte em sua natureza específica, esses autores insistem nessa tendência reducionista em relação às obras de arte, em particular em relação à obra kafkiana, buscando nelas inserirem posições teóricas externas àquelas que ocupavam o pensador tcheco.

> No núcleo dessas interpretações equivocadas, parece-me residir, antes de mais nada, um falso conceito de arte, que se expressa, no caso concreto de Kafka, na tentativa e transformar sua obra em "expressão" ou "ilustração" de uma visão do mundo preexistente à construção de seus relatos. Mais precisamente: o erro fundamental dessas interpretações (existencialistas, psicanalíticas, religiosas, sociológicas) não depende tanto do conteúdo da visão do mundo que em cada oportunidade se atribuiu a Kafka, conteúdo que – conforme a ideologia do intérprete ou o ambiente cultural do momento – pode ser indicado como "ilustração" da mística judaica, do complexo de Édipo, da "derrelição" ontológica do homem num mundo absurdo e irracional, das contradições paralisadoras da ideologia pequeno burguesa de nosso tempo, etc., etc. (COUTINHO,

85 No entanto, ressalva Coutinho: "Ainda que dominante, esta leitura 'vanguardista' de Proust está longe de ser unânime. Thomas Mann, por exemplo – que jamais se limitou, em suas análises literárias, a uma abordagem puramente estilística dos autores e das obras –, incluiu Proust entre os romancistas do século XIX, colocando-o expressamente só lado de Balzac, Stendhal, Flaubert, Tolstoi e Dostoiévski." (COUTINHO, 2005, p. 20)

2005, p. 21-22)

Somente uma concepção teórica da arte como *mimesis* das determinações essenciais de dado momento histórico, pode fornecer a base necessária para uma compreensão mais profunda sobre a sua natureza e características específicas. Ao contrário do que propõe os teóricos que, equivocadamente, tendem a aproximar as obras literárias estudadas às suas posições teóricas individuais, Coutinho propõe – retomando a tese lukacsiana –, uma análise das obras de arte em sua objetividade imanente, tidas não como expressões diretas da subjetividade do autor (também é errôneo proceder como Goldmann, que tende a conceber as obras de arte como expressões de determinada classe social), mas como possuidoras de uma concretude objetiva, passível de inquirições por parte dos que propõe-se à analisá-las.

> O problema é que desse modo, implícita ou explicitamente, nega-se o fato de que a obra kafkiana – como toda obra de arte significativa – é representação mimética da realidade social objetiva e não expressão direta de uma subjetividade individual (consciente ou "profunda") ou pseudo-universal (religiosa ou classista). […] Minha convicção – que tentarei expor nos capítulos seguintes deste livro – é que o significado das obras de Proust e Kafka não reside na "expressão" de uma ideia abstrata qualquer, nem tampouco tem sua gênese na biografia do autor ou na "psicologia social" de uma classe ou de uma nação. Se quisermos alcançar esse significado [das obras de Proust e Kafka] em sua riqueza concreta, deveremos analisar estes dois excepcionais escritores à luz de uma poética do realismo, ou seja, de uma teoria da arte como representação (ou figuração mimética) da essência de uma realidade social e humana historicamente determinada. (COUTINHO, 2005, p. 22)

Dentro dessa indicação teórica mais geral, o programa que Coutinho propõe no seu livro é especificar as condições sócio-históricas que servem de pressuposto às objetivações estéticas de Kafka e Proust. Deve-se ressaltar, porém, que não se trata aqui de uma relação de causa e efeito, mas de um processo dialético, em que a obra artística aparece como resultado, adquirindo uma objetividade própria que, por sua vez, deve ser analisada em sua imanência singular (que comporta, em si, tanto elementos conteudísticos quanto formais). A proposta do livro, nas palavras do pensador brasileiro, é a seguinte:

> Nos capítulos seguintes, portanto, tentarei definir, por um lado, o conteúdo histórico-humano-social que serve de **pressuposto** as objetivações estéticas de Proust e de Kafka; e, por outro, o modo pelo qual esse pressuposto é **reposto** artisticamente na estrutura de seus

> relatos. Somente a partir desse critério histórico-materialista será possível definir a visão do mundo **imanente** à obra dos dois autores (única que interesse numa análise estética materialista), bem como os peculiares problemas formais e técnicos que o modo de reposição estética por eles adotado indiscutivelmente coloca. (COUTINHO, 2005, p. 22-23)

Na introdução de 1969 – discutida previamente –, Coutinho havia feito uma distinção de princípio entre Joyce e Kafka. No ensaio sobre Kafka, relançado no livro de 2005, Coutinho recupera essa ideia, mas desta vez comparando o escritor irlandês com Marcel Proust. Assim como havia feito anteriormente, o objetivo do pensador baiano é demarcar a diferença existente entre um representante típico da vanguarda (Joyce) em relação ao escritor analisado, no caso Proust (o mesmo que ocorria em relação ao tcheco, ainda que por razões diferentes).

Sem buscar encobrir os possíveis problemas da obra proustina, a inegável herança de Gustave Flaubert é evocada como elemento-chave para a compreensão de *Em busca pelo tempo perdido*. A desilusão nostálgica do protagonista d'*A educação sentimental* é retomada por Proust e retrabalhada numa grande tentativa de fixação num mundo subjetivo como protesto a uma realidade objetiva cada vez mais degradada. Ainda que funcionando como um protesto legítimo à realidade social, a fuga da realidade não se constitui como uma resposta convincente, o que acentua o caráter problemático das obras mencionadas (sobretudo da de Proust), mas também conserva alguma justeza no caráter verdadeiro com que a registram.

> O caso de Proust é muito diferente do de Joyce. Em *À la rechece du temps perdu* existe um retrato real do mundo, não uma fotomontagem naturalista (pretensiosa e grotesca) de associações [como em Joyce]. O mundo de Proust pode parecer fragmentário e problemático. De muitas maneiras, ele preenche a situação do último capítulo de *L'éducation sentimentale* [de Flaubert], em que Frédéric Moreau volta para casa depois do esmagamento da revolução de 1848; ele já não tem nenhuma experiência da realidade, apenas a nostalgia de seu passado perdido. O fato de que esta situação constitua, com exclusividade, o conteúdo da obra de Proust é a razão de seu caráter fragmentário e problemático. Não obstante, estamos diante da figuração de uma situação verdadeira, produzida com arte. (LUKÁCS apud COUTINHO, 2005, p. 24)

Apesar de haver registros, sobretudo nos últimos textos e entrevistas de Lukács, de menções elogiosas à obra kafkiana, para o pensador baiano, a reavaliação do escritor tcheco por parte do filósofo húngaro permaneceu insuficiente. Ainda que tenha havido tentativas da parte de Lukács de rever essa posição, a análise de Kafka em *Realismo crítico*

hoje pecou por pintar com traços extremamente simplórios a importante obra do escritor tcheco.[86]

Essa insuficiência da análise lukacsiana de Kafka ganha uma nova interpretação no livro de 2005. Se antes Coutinho considerava os equívocos de interpretação de Kafka e Proust como "erros de avaliação", ou seja, pequenos equívocos singulares, agora não mais aceita essa explicação. Para o filósofo baiano, o problema reside no pressuposto mais geral da teoria lukacsiana da literatura do século XX, o que demanda uma reavaliação mais profunda – sobretudo histórica – que somente o "acréscimo" de Kafka e Proust ao *hall* dos escritores realistas.

> O que eu considerava "erros de avaliação" localizados me parecem hoje o índice de certas conexões problemáticas na própria teoria lukacsiana da literatura do século XX, que decorrem em última instância da concepção geral de Lukács acerca da evolução histórica posterior à Revolução de Outubro de 1917. (COUTINHO, 2005, p. 26)

A referida teoria lukacsiana da literatura, mais especificamente a do século XX, remontaria aos anos 1920, sobretudo das posições expressar nas *Teses de Blum* [1928], que consistiram numa proposta política mais geral realizada por Lukács na clandestinidade. Neste documento, o filósofo húngaro propunha a necessidade de uma aliança entre socialistas e setores burgueses progressistas, o que, a seu ver, poderia ser efetuado, sobretudo, em relação aos campos científico-filosófico e artístico – o que se resumiria no seguinte mote: "defesa da razão e da arte realista" (COUTINHO, 2005, p. 27).

Essas teses se apoiavam em dois pressupostos – segundo Coutinho – problemáticos (um equivocado, e o outro inteiramente falso). O primeiro consistia na proposta de aliança entre democratas radicais e socialistas, que se aliariam numa frente antifascista; e o segundo, que se tratava da crença de Lukács na URSS como uma nação que já havia alcançado a etapa socialista – posição que só foi revista, ainda que timidamente, após as denúncias do XX Congresso do PCUS, de 1956.

Coutinho concorda com a advertência de Lukács para a necessidade de um distanciamento crítico entre o escritor e o seu presente histórico, buscando evitar o engessamento de sua formação social (que é sempre histórica e, portanto, transitória)

86 O que Coutinho registra da seguinte forma: "Contrapondo Thomas Mann a Kafka como a alternativa típica no seio da literatura 'burguesa' do século XX, Lukácss afirmava nesta obra que, enquanto Mann construíra 'um realismo crítico verdadeiro como a vida', Kafka seria nada mais do que a expressão de 'uma decadência artisticamente interessante.'" (COUTINHO, 2005, p. 24)

para uma condição humana abstrata eternizada. Entretanto, nem sempre o autor é obrigado a adotar uma posição ideológica que dê conta, criticamente, da totalidade social; por vezes, uma posição crítica, mesmo que parcial, pode ter sua eficácia estética preservada (o que não pode ser dito em relação à objetivação científica).

> A contraposição ao mundo alienado do capitalismo atual de certos valores gerados na época revolucionária da burguesia, como é o caso da luta pela realização da autonomia do indivíduo, pode funcionar como meio de crítica historicista à aniquilação do indivíduo no presente burocratizado e reificado. (COUTINHO, 2005, p. 32)

Indo mais além, Coutinho aponta para a existência de um caráter contraditório nas concepções de mundo pessimistas: segundo o filósofo baiano, nem sempre elas estão vinculadas a uma dimensão decadente, operando como resposta reacionária ao presente. O horizonte positivo vislumbrado por Lukács, a concretização de uma revolução mundial, encabeçada pela União Soviética, acabou por demonstrar-se, de uma vez por todas, uma ilusão idealista.

> Uma tal consciência pessimista não era apenas, como parecia supor Lukács, expressão da "decadência", ou seja, mera resposta reacionária ou desesperada em face das tendências históricas predominantes, as quais, na opinião do filósofo húngaro, apontavam necessariamente para o socialismo – e um socialismo que ele identificava com sua caricatura vigente na União Soviética e nos demais países de modelo soviético. (COUTINHO, 2005, p. 33)

Ainda em relação àquelas posições pessimistas, Coutinho realiza uma importante distinção: enquanto na filosofia uma tal posição é sempre condenável, por impedir uma real compreensão das mediações que constituem totalidade social, no campo artístico não necessariamente as coisas dão-se dessa forma, em função da peculiaridade constitutiva da obra de arte. Não raro, algumas obras embasadas em posições semelhantes – lembre-se, por exemplo, boa parte das obras dostoievskianas –, puderam oferecer momentos de um intenso realismo.

> Como Lukács viu corretamente, ainda que com alguns excessos, esta "falsa consciência" pessimista é deletéria no caso da reflexão filosófica, cujo objetivo é precisamente a descoberta das mediações e sua conceituação universalizadora. Na arte e na literatura, contudo, as coisas podem se dar diversamente, já que estas últimas têm como meta a figuração de uma particularidade concreta. (COUTINHO, 2005, p. 33)

Segundo Coutinho, aquelas concepções vanguardistas, que terminam por transformar as obras literárias em meros invólucros alegóricos de uma pretensa condição humana abstrata e anistórica, merecem as advertências que Lukács realiza sobre o seu caráter essencialmente problemático.

> É certo que, em muitas criações artísticas do período – como Lukács apontou corretamente –, as contradições sociais foram transpostas numa abstração falsamente "ontológica", ou seja, em exemplos de uma pretensa insensatez da realidade enquanto tal, recebendo assim uma configuração formal alegórica e, como tal, anti-realista. (COUTINHO, 2005, p. 34)

Se há uma forma literária que soube extrair resultados satisfatórios dessa concepção pessimista de mundo, trata-se definitivamente da lírica. A transposição da estruturação formal da dimensão objetiva para a subjetiva, segundo Coutinho, garante um maior distanciamento da realidade degradada do capitalismo contemporâneo, o que permitiu a nomes como T. S. Eliot e Rainer Maria Rilke alcançarem um posto privilegiado no seio do gênero lírico (que Coutinho fez acompanhar pelo lusitano Fernando Pessoa e pelo brasileiro Carlos Drummond de Andrade, como exemplos de poetas que poderiam ser incluídos a esse movimento) – Coutinho indica, como veremos, a existência de um fenômeno correlato na forma novelesca.

> Esse modo simbólico-realista de expressar artisticamente a "consciência infeliz" contemporânea deu lugar a obras particularmente bem realizadas no terreno da lírica, onde a subjetividade como fator estruturante dispensa claramente a figuração da totalidade. Este me parece ser o caso, por exemplo, de poetas como T. S. Eliot e Rilke (que Lukács avaliava de modo negativo), mas também de outros que ele não conheceu, como Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade. E essa possibilidade se apresenta também no caso da arte narrativa, particularmente na novela, como veremos ao examinar mais de perto a obra de Franz Kafka. (COUTINHO, 2005, p. 34)

Novamente, Coutinho retoma, como já o fizera na introdução de 1969, o problema da escassez de exemplos realistas por Lukács em *Realismo crítico hoje*[87], o que se acentuava

87 "Por outro lado, não deverá ter escapado ao leitor de *Realismo crítico hoje* a dificuldade em que se encontrava Lukács para apontar exemplos contemporâneos de um grande realismo crítico nos moldes em que ele o concebia na época. Thomas Mann, morto em 1955, aparece como um gigante isolado (incidentalmente são citados como realistas Federico García Lorca, Sinclair Lewis, Alberto Moravia e pouquíssimos outros), enquanto na outra margem 'vanguardista' do rio se situava, junto com Kafka, a grande maioria dos escritores realmente significativos do século XX." (COUTINHO, 2005, p. 37)

pela imperdoável negligência em relação a Kafka (Proust, como vimos – e discutiremos mais detidamente –, para Coutinho, insere-se na tradição do realismo do século XIX). Um reexame no interior do movimento vanguardista não pode se realizar que se leve em conta as novas determinações do capitalismo contemporâneo, assim como a importância central da obra de Kafka na apreensão de suas características fundamentais.

> Subsumindo ao conceito de alegoria a totalidade da chamada "vanguarda", Lukács impedia-se de realizar a única operação capaz não só de salvar a justeza essencial de sua teoria estética e de sua poética realista, mas também, como consequência, de lhe permitir uma compreensão mais adequada da arte e da literatura do século XX. Esta necessária operação, a meu ver, consistiria num reexame da produção da vanguarda à luz das novas experiências históricas acima aludidas […] (37)

A proposta de Coutinho é uma reavaliação de Proust e Kafka, valendo-se para tal das próprias orientações teóricas desenvolvidas por Lukács (com base nas indicações deixadas por Marx e Engels, em seus esparsos escritos sobre literatura e arte). Em outras palavras, a proposta de Coutinho centra-se no ousado propósito de reinterpretação dos dois autores, negativamente avaliados por Lukács, valendo-se para tal empresa de seu próprio sistema estético-filosófico.

> Essa avaliação problemática se traduz também numa questão de método, cuja elucidação poderá ajudar o leitor a avaliar melhor o objetivo prioritário deste livro, **que consiste precisamente em analisar Proust e Kafka à luz das teorias estético-filosóficas de Lukács, mas em contradição com muitas de suas observações concretas sobre estes dois autores e em parcial discordância com sua análise das alternativas da literatura no mundo contemporâneo**. (COUTINHO, 2005, p. 37-38)

A empreitada é justificada por uma discrepância observada entre o livro *Realismo crítico hoje* os demais trabalhos lukacsianos de cunho crítico literário. O próprio Lukács parece reconhecer o caráter problemático do livro, pois em correspondência mantida com Carlos Nelson Coutinho, o próprio pensador húngaro admite que não se trata de uma obra perfeitamente acabada.

> Uma leitura atente de *Realismo crítico hoje* revela que nele Lukács se afasta, em aspectos essenciais, do método estético-crítico que ele mesmo formulou em suas obras teóricas da maturidade e que aplicou com sucesso na maioria de suas análises concretas de períodos e autores singulares, em particular dos romancistas do século XIX. (COUTINHO, 2005, p. 38)

Ainda sobre o projeto inacabado de Coutinho, de escrever um livro sobre os escritores realistas do século XX, nos restam algumas poucas indicações. Entre elas a resposta à carta enviada a Lukács, que contém uma aprovação do conteúdo do livro planejado, há ainda algumas outras sugestões e indicações, por parte do pensador húngaro. Optamos por reproduzir a resposta, apesar de sua extensividade, acreditando no seu valor enquanto documento:

> É perfeitamente correto que você veja em Proust e em Kafka as figuras centrais. Também seria importante fazer uma distinção mais nítida do que a que habitualmente se faz entre os dois, particularmente Kafka, por um lado, e, por outro, a literatura subsequente. (Também sobre isso meu ensaio [*O realismo crítico hoje*] não é suficiente.) Você tem inteira razão quando põe fortemente em primeiro plano certos elementos novelísticos em Kafka. Sobre isso, algumas novelas, como *A metamorfose*, têm um enorme significado na recente literatura assinalam, muito marcadamente, o contraste com a literatura subsequente. Eu teria bem maiores objeções a fazer contra *O processo* do que contra a novelística. **Infelizmente, por causa de condições muito desfavoráveis, concluí de modo muito apressado meu pequeno livro [*O realismo crítico hoje*], de modo que determinados pontos de vista não foram expressos nele de modo bastante claro.** Refiro-me sobretudo ao fato de que existe em Kafka uma tensão que tem uma única analogia na era moderna, ou seja, com Swift. Se você comparar Swift com seus grandes contemporâneos, sobretudo Defoe, verá que este último descreveu de modo realista o eu tempo presente, ao passo que Swift tentou dar – com base nas tendências reais do seu tempo – um panorama crítico-utópico do desenvolvimento global e da essência mais profunda da sociedade capitalista. Uma tendência análoga está presente em Kafka, só que ele – em função das condições sociais do período de sua atividade – não podia atingir uma síntese tão profunda e motivadamente pessimista como aquela de Swift. Creio que não seria sem interesse refletir um pouco sobre esse paralelismo. Também lhe aconselharia levar igualmente em conta as tendências realistas explícitas de nosso tempo. Não penso em celebridades como Moravia; mais importantes me parecem *Menzogna e sortilegio* de Elza Morante, toda a obra de Semprun, alguma coisa de Styron etc. De qualquer modo, terei muito prazer em receber notícias sobre a evolução de seu trabalho. (COUTINHO; KONDER, 2002, p. 154, grifo nosso)

No *O romance histórico* (2011), escrito em 1937, quando ainda no exílio soviético, obra emblemática e um dos resultados teóricos mais positivos, daqueles alcançados no período dos anos 1930 – quando se dedicou intensamente à crítica literária –, Coutinho aponta para a existência de um método analítico divergente daquele de *Realismo crítico hoje* (1991). Não se trata de, quando da redação do livro de 1958 o seu método se encontrar inacabado, ou em desenvolvimento, pois o mesmo já havia sido aplicado anteriormente,

produzindo bons resultados. No livro moscovita, Lukács faz uma análise concomitantemente sócio-histórica e estético-formal, indagando-se sobre as condições que possibilitaram o surgimento do realismo do século XIX, o que o leva a retomar escritores do passado, relativamente esquecidos, como é o caso de Walter Scott que deu – segundo a interpretação lukacsiana – uma grande contribuição – apesar de seu reduzido valor estético, quando comparado a outros dos seus contemporâneos – para o estabelecimento das bases do realismo do século seguinte.

> Esse movimento de renovação formal, que tem seu início em Walter Scott e se explicita no grande realismo do século XIX (que, como diz Lukács, aprendeu a "tratar o presente como história"), é apresentado como a **reposição** estética de concretos **pressupostos** histórico-sociais, um processo que o pensador húngaro analisa tanto pelo ângulo da gênese quanto por aquele do resultado formal-artístico. (COUTINHO, 2005, p. 38)

Lukács realiza uma extensa análise das condições sociais, sobretudo das modificações impostas pela revolução francesa, que conferiram à noção de historicidade uma dimensão até então inédita na história humana. Foram essas modificações que tornaram possíveis aos artistas a apreensão do elemento histórico, buscando inseri-lo na estrutura de suas obras (caso de Walter Scott, que se estabeleceu como um dos fundadores do romance histórico).

> *O romance histórico*, sobretudo em seus três primeiros capítulos – entre os quais se destaca a belíssima digressão sobre o romance e o drama enquanto estruturas formais que refletem constelações histórico-universais da vida humana, digressão que é certamente a maior contribuição de Lukács a uma teoria marxista dos gêneros literários –, aparece assim como um paradigma, talvez o mais alto na obra lukasciana, de aplicação criadora do método histórico-sistemático no terreno da literatura. (COUTINHO, 2005, p. 38-39)

No livro lukacsiano, as relações entre conteúdo e forma fundem-se numa processualidade heterogênea, que lançam as bases para uma compreensão do fenômeno literário de acordo com o solo social de onde surge. Ou, em outras palavras: "Trata-se precisamente de um método que articula organicamente as determinações histórico-sociais com as determinações estruturais imanentes (no caso, as determinações estéticas) das objetivações humanas". (COUTINHO, 2005, p. 39)

Sob a complexa configuração global que se estabeleceu, sobretudo a parti da segunda

metade do século XX (tendo como marco divisório a Segunda Guerra Mundial), Lukács passa a adotar uma posição investigativa que é, segundo Coutinho, no mínimo problemática e que gera um perigoso simplismo no âmbito da análise de boa parte dos escritores significativos do período.

> *Realismo crítico hoje* funda-se numa diferente abordagem metodológica. Em vez de partir de uma análise da sociedade contemporânea – ou seja, das transformações sofridas pelo capitalismo em sua etapa monopolista e da involução "estatolátrica" da União Soviética stalinista e pós-stalinista –, Lukács toma como pressuposto de sua investigação o que ele chama de "concepção do mundo subjacente à vanguarda". (COUTINHO, 2005, p. 39)

Partindo da análise da concepção de mundo da vanguarda – que não previa mesmo diferenças substantivas entre os seus integrantes, fazendo *tabula rasa* entre as mais distintas posições[88] –, o que ocorre em seguida é o empobrecimento do instrumental analítico lukacsiano, o que fez com que vários pensadores – alguns, inclusive, situados no campo do marxismo – buscassem afastar-se do seu pensamento. Nesse contexto, Coutinho propõe uma retomada do método inicial de análise lukacsiano, o único que pode fornecer uma interpretação efetivamente dialética do fenômeno literário – e que, curiosamente, já encontrava respaldo no mencionado artigo de Adolfo Casais Monteiro (1963, p. 48-50), escrito, portanto, num período posterior.

> Em *Realismo crítico hoje*, portanto não se trata de de deduzir dialeticamente as características formais das obras analisadas a partir das determinações histórico-sociais do seu *hic et nunc*, como corre em *O romance histórico*, mas de demonstra que tais obras são ilustração alegórica de uma visão do mundo anterior e transcendente ao produto artístico. (COUTINHO, 2005, p. 40)

Abandonando o seu método inicial (histórico-sistemático, ou genético-estético) e entregando-se à saída simplista de identificar obra e concepção de mundo do escritor, Lukács inviabiliza a utilização do seu próprio método de abordagem, ou seja, afasta-se da análise dialética da concepção de mundo imanente às obras de arte (o que permitiu, como bem lembra Coutinho, a aplicação do conceito de "vitória do realismo"). Portanto, a proposta do pensador brasileira para reavaliar as obras de Proust e Kafka, é a retomada do

88 "Num processo abstrativo pouco dialético, já que não se apresenta como etapa inicial de uma elevação ao concreto, Lukács subsume sob essa concepção do mundo a totalidade dos autores de vanguarda, em particular Proust e Kafka, afirmando que suas obras não passariam de ilustrações alegóricas do 'nada'." (COUTINHO, 2005, p. 40)

método do próprio filósofo húngaro, que comparece em todos os seus grandes trabalhos, o

> […] conceito básico da poética lukasciana, ou seja, **o de que a arte é representação mimética da realidade histórico-social objetiva e não expressão direta da visão do mundo do artista**. Em consequência, desaparece a possibilidade do cotejo entre a objetivação estética e o mundo histórico- social que lhe serve de pressuposto, cotejo que está na base do mencionado conceito de "vitória do realismo". (COUTINHO, 2005, p. 41)

A insistência por parte de Lukács, de adoção desse "novo método" de análise, é a principal responsável para uma compreensão inadequada da literatura contemporânea. Essa posição é, de certa forma, assumida pelo próprio Lukács (1970), em um dos seus últimos textos, aquele sobre os primeiros romances de Soljenítsin, o que impossibilita ao pensador húngaro uma maior compreensão do novo que emergia na realidade social, com a presença inflexões visíveis no campo artístico, particularmente no literário.

> O emprego deste "novo" método – ou se preferirmos, o temporário abandono do autêntico método histórico-sistemático por ele mesmo elaborado – não permitiu que Lukács aplicasse adequadamente à literatura contemporânea uma de suas mais brilhantes teses, ou seja, a de que "**a obra de arte autêntica** (e somente essa pode se tornar a base de uma fecunda universalização histórica ou estética) **satisfaz as leis estéticas apenas na medida em que, ao mesmo tempo, as amplia e aprofunda***".* (COUTINHO, 2005, p. 42)

E esse equívoco analítico o impede de alncaçar compreensão do movimento literário do século XX, que até então era entendido por Lukács como uma continuação mais ou menos linear daquela tradição estabelecida ao longo do século XIX. O único avanço processado até os anos 1960 é o da aceitação da utilização das técnicas vanguardistas com finalidades realistas – o que, como discutido, ocorre com alguns autores do século XX, a exemplo de Jorge Semprun. O que significou um grande avanço, possibilitando a compreensão de uma série de importantes autores, até então deixados de lado pelo pensador húngaro.

> Graças a essa nova formulação, Lukács pôde não apenas avaliar melhor as produções da maturidade de Thomas Mann, mas também apresentar depois de 1957, […] uma atitude bem mais aberta diante da produção de autores mais recentes, como Jorge Semprun, Heinrich Böll, William Styron, Rolf Hochhutt, etc. Além disso, em algumas páginas acrescentadas em 1963 à edição em inglês de *Realismo crítico hoje*,

> Lukács apresenta também como autores realistas não só os norte-americanos Thomas Wolfe e Eugene O'Neill, mas também Elsa Morante e Berolt Brecht. (COUTINHO, 2005, p. 43)

Contudo, permanecia a inadequação de sua concepção geral, impossibilitando uma compreensão mais profunda da precisa natureza do movimento literário que se alastrava. Entretanto, naquele texto mencionado sobre Soljenítsin, Lukács (1970, p. 35-46) chega a dar o esboço de uma nova teoria da literatura do século XX, visando sanar as falhas de sua visão anterior e lançar novas nuances para a compreensão do movimento literário próprio do seu século. Nas palavras de Coutinho:

> Mas esta ideia de que técnicas de vanguarda podem servir ao realismo era insuficiente, precisamente na medida em que não passava de uma solução de compromisso. Um esboço de resposta orgânica viria à luz somente em 1969, no belo ensaio que Lukács, dois anos antes da sua morte, dedicou aos primeiros romances de Alexander Soljenítsin, *O primeiro círculo* e *O pavilhão dos cancerosos*. (COUTINHO, 2005, p. 44)

Esse texto marca o retorno de Lukács ao método original, e significando um real avanço em direção à compreensão da literatura do século XX. Lukács chega a propor a superação da visão hegeliana do romance como a figuração de uma "totalidade de objetos"; para Lukács, o novo contexto social colocava determinações de tipo substantivamente novo, o quê, no plano literário, demanda a alteração da própria natureza da captação artística (mimética) da realidade social. Surge, assim, uma nova forma romanesca, centrada na figuração de uma "totalidade de reações".

> Esse ensaio de 1969 assinala, antes de mais nada, um retorno ao método históricos-sistemático que, como vimos, está na base da poética do realismo elaborada pelo Lukács da maturidade. Em vez de ver na narrativa realista de nosso tempo uma simples continuação formal das velhas tradições do século XIX (ainda que "atualizadas" pelo emprego de técnicas de vanguarda), Lukács indica o modo pelo qual os novos pressupostos sociais e ideológicos do capitalismo tardio conduziram a uma modificação formal da estrutura romanesca, cujo centro não seria, como no romance tradicional, a figuração de uma "totalidade de objetos" – segundo a formulação hegeliana recolhida por Lukács –, mas a de uma "totalidade de reações". (COUTINHO, 2005, p. 44-45)

Essa nova modalidade formal permitiu aos escritores uma concentração dramática das personagens num espaço reduzido, o que os possibilitou o desencadeamento de uma série de reações não convencionais, permitindo-os lançar novas luzes sobre a problemática

ideológica da sociedade contemporânea. O aparente abandono de uma estrutura formal homogênea, organicamente concebida, é compensado com uma elevação das emoções em jogo, que tem por resultado uma intensificação das dimensões épica e dramática.

> Lukács observa que "a inovação reside no fato de que a unidade de lugar torna-se o fundamento imediato da composição", graças à criação de uma espécie de "teatro social" que agrupa homens diversos e os obriga a definições que eles não tomariam normalmente em sua vida cotidiana. E o filósofo húngaro continua: "Esse 'teatro' aparece, portanto, como o desencadeador efetivo e imediato de problemas ideológicos existentes por toda parte em estado latente, mas dos quais só se toma consciência, em sua totalidade contraditória, precisamente neste lugar. […] Desapareceu a necessidade de uma fábula épica homogênea. […] Porém, malgrado a ausência de fábula homogênea, e mesmo em consequência dessa ausência, reina uma excepcional intensidade de emoção épica, uma dramática interna. […] Relações épicas coerentes podem nascer de cenas particulares de natureza dramática, mas desprovidas aparentemente de laços internos entre si. E essas relações podem igualmente se ordenar numa **totalidade de reações** a um vasto complexo de problemas de natureza épica. (COUTINHO, 2005, p. 45)

Observando a genialidade dessas breves observações, Coutinho lamenta-se pela morte de Lukács somente dois anos após haver escrito essas linhas e ainda bastante comprometido com o seu projeto da redação de uma ontologia e de uma ética materialistas, o que toma todo o seu esforço e tempo, até o fim dos seus dias. Nas palavras de Coutinho: "Lukács não viveu o suficiente para extrair todas as consequências desta sua nova formulação, o que teria implicado certamente a reavaliação de boa parte de seus juízos sobre a literatura do século XX." (COUTINHO, 2005, p. 45)

No entanto, o texto lukacsiano, como observa Coutinho, se não conseguiu levar adiante as ricas indicações nele propostas, pelo menos possui o mérito de fornecer valiosos caminhos, que ainda careciam de desenvolvimento mais acurado. Abre-se, portanto, novas possibilidades de análise – e também de reexame – da obra lukacsiana, de cunho estético-literário, permitindo-nos a aplicação de suas categorias para a compreensão das mais distintas e variadas escolas literárias, do século XX aos nossos dias.

> Esse texto tardio de Lukács, apesar se seu caráter mais indicativo do que sistemático, abre um vasto campo para novas pesquisas e, antes de mais nada, para uma reavaliação das próprias posições lukacsianas diante da literatura do nosso tempo. (COUTINHO, 2005, p. 46)

3.4.2 Marcel Proust

Coutinho insiste, em relação à obra proustiana, em atribuí-la à tradição literária própria do século XIX.[89] Como justificativa, está a modalidade figurativa de *Em busca do tempo perdido* que, malgrado seus problemas, busca uma apreensão efetiva da dinâmica social francesa do início do século XX. No entanto, apesar de inclinada à figuração realista de seu tempo, a obra é conhecida pelo seu caráter psicológico que, por vezes, adquire feição problemática; o que determina, segundo Coutinho, um realismo de caráter fragmentário. Em suas palavras:

> Trata-se, é certo, de vitórias parciais e fragmentárias, comprometidas pelas tendências anti-realistas também presentes no conjunto da composição, mas que não podem ser subestimadas na análise imanente da sua obra e na determinação de sua eficácia humana e social. […] Essas vitórias do realismo manifestam-se sobretudo na reprodução proustiana da realidade social. A etapa histórica figurada por Proust é marcada por importantes transformações socioeconômicas. Trata-se do período me que se inicia a crise do "estabilizado" capitalismo liberista próprio da última metade do século XIX, já minado pelo parasitismo rentista, e em que se anuncia a época "explosiva" do capitalismo monopolista, do imperialismo, das guerras mundiais, na qual este parasitismo só faz se acentuar. (COUTINHO, 2005, p. 52)

Extraindo as determinações essenciais do seu período histórico, ou seja, o contexto da emergência do capitalismo em seu estágio monopolista, a obra proustiana avulta como possuidora de um caráter singular, de modo que Coutinho chega a afirmar ser Proust o romancista por excelência desse cenário, captando com maestria o movimento de transição a uma nova etapa do capitalismo.[90]

> Proust é o romancista dessa época de crise e de transição. Com grande sensibilidade para o essencial, a *Recherce* apresenta uma crítica violenta e demolidora do undo que morre, uma aguda e vigorosa desconstrução dos preconceitos otimistas fundados numa falsa estabilidade. (COUTINHO, 2005, p. 53)

89 "São muitos os que se obstinam em incluir Proust, sem mediações, na chamada 'literatura de vanguarda', característica do século XX. Contra essa inclusão, cabe lembrar que uma das manifestações concretas da ligação do romancista francês com a herança do século XIX reside precisamente em sua ampla figuração da realidade social, que ocupa um papel destacado na estrutura de *À la recherche du temps perdu*." (COUTINHO, 2005, p. 51)

90 Sobre a herança proustina, Coutinho formula a posição de que o caráter único de dua obra impossibilitou o surgimento de herdeiros diretos – o que também ocorre em Kafka, como veremos mais adiante. Diz Coutinho que "[…] se Proust não antecipa o Joyce de *Ulisses*, tampouco antecipa o Thomas Mann da maturidade. Ele está demasiadamente ligado aos valores do mundo que morre para poder abandoná-lo inteiramente, embora não apenas pressinta o seu naufrágio, mas também revela a sua íntima necessidade social e humana." (COUTINHO, 2005, p. 54)

No entanto, a figuração da realidade, em Proust, adquire características bastante peculiares. O foco de sua obra é o universo das classes dominantes francesas – que surge, nesse contexto, como o mais típico –, sobretudo a contradição e as lutas, no interior dessa camada, entre os setores antigos e novos. À primeira vista esse corte promovido no interior da sociedade pode parecer bastante problemático, mas valendo-se de uma sensibilidade artística bastante acurada, o escritor francês consegue captar o momento de crise vivido pelos setores dominantes e empreender uma crítica profunda ao parasitismo próprio dessa importante camada social.

> Decerto, a intensa separação entre esse mundo e a realidade histórica global – que é formada também, evidentemente, pelo conjunto das classes subalternas – funda-se no ser social do período, ou seja, expressa a radical inutilidade, o parasitismo dessas classes dominantes. Essa separação, como veremos, é a própria causa da decadência humana figurada por Proust. (COUTINHO, 2005, p. 55)

A escolha figurativa proustiana, ainda que precisa em sua busca pela apreensão das causas da miséria humana na sociedade francesa do início do século XX, tem sua validade geral comprometida ao não levar em conta os setores subalternos. Essa concepção unilateral não permite uma apreensão das possibilidades de desdobramentos positivos dos tipos humanos figurados artisticamente.

> Concentrando-se exclusivamente nas contradições humanas das classes dominantes, a *Recherche* oculta as alternativas reais voltadas para o futuro, para a superação histórico-concreta daquela decadência e, de modo mais geral, da sociedade que a gerou. Essa unilateralidade, como veremos, tem consequências negativas na estrutura formal do romance. (COUTINHO, 2005, p. 57)

À parte dessa incapacidade de apreender as possibilidades abertas pela sociedade, Prost possui o mérito de figurá-la de forma realista, mas falharia em retratar em cores reais os indivíduos pertencentes às classes superiores, que contam com sua simpatia pessoal – ao contrário do que fizera Balzac. Portanto, ao contrário do que realizou o notável escritor francês, Proust acaba por deixar suas simpatias pessoais influírem em sua práxis criadora e o escritor, ao ter sua crítica aos setores dominantes – aqueles que são os verdadeiros portadores da miséria moral da sociedade francesa – refreada, compromete o valor estético mais geral de sua obra.

> A demolidora crítica proustiana do mundo que morre não é seguida pelo esboço de uma concreta perspectiva de futuro. A vitória do realismo, que Engels aponta em Balzac, é aqui apenas parcial: Proust, como Balzac, "satiriza amargamente a classe condenada à extinção e com a qual estão suas simpatias", mas não consegue, como o autor de *As ilusões perdidas*, "falar com admiração não dissimulada dos homens que eram na época os representantes das massas populares". Com isso, a decadência **histórica** das velhas classes dominantes – tão magistralmente figurada em sua obra – tende a se converter em decadência "ontológica". Nesse ponto, Proust afasta-se da tradição realista do século XIX e se aproxima de algumas correntes da vanguarda. (COUTINHO, 2005, p. 58)

Para compreender o significado da obra de Proust, Coutinho recupera novamente o legado de Gustave Flaubert. Precursor de Proust, situando sua obra naquela perspectiva que o jovem Lukács denominou "romantismo de desilusão" – na tipologia realizada na segunda parte de sua *A teoria do romance* –, Flaubert consegue alcançar notáveis resultados em sua obra, malgrado os problemas que nela se apresentam. A principal obra flaubertiana, *A educação sentimental*, escrita em 1869, retrata a miséria moral da sociedade francesa pré-1848, que tem como protagonista Frédéric Moreau, típico membro da classe média do seu tempo.

Coutinho retoma o paralelo entre os personagens Sénecal, professor de tendências radicais, que sempre insistia num discurso contundente, fazendo propaganda da revolta social e Dussardier, trabalhador braçal, simpático ao ideário republicano. A forte e belíssima imagem do fim do livro, que descreve o assassinato de Dussardier por Sénecal, simboliza a tragicidade da necessária derrota das aspirações genuinamente democráticas na sociedade francesa de meados do século XIX, alcançando o ápice do realismo alcançado por Flaubert em *A educação sentimental*.

> Dussardier, em *A educação sentimental*, encarna precisamente os valores humanos e a integridade moral latentes nas classes subalternas, em contraste com a passividade apática e objetivamente conformista dos personagens oriundos das classes dominantes; sua trágica morte no final do romance de Flaubert, assassinado pelo radical burguês Sénecal quando lutava ao lado dos operários nas jornadas de junho de 1848, revela certamente a necessidade social que derrota temporariamente o humanismo democrático (ou, em outras palavras, demonstra a inevitabilidade da traição da burguesia aos seus antigos ideias revolucionários), mas não altera o fato de que estes valores humanistas continuam a se manifestar no seio das camadas populares. A criação desse autêntico tipo popular, embora ele seja apenas (ou talvez precisamente por isso) um coadjuvante no universo de *A educação*

> *sentimental*, é uma das causas fundamentais do profundo realismo crítico que caracteriza este romance, que, de resto, me parece o mais bem realizado entre aqueles escritos por Flaubert. (COUTINHO, 2005, p. 58-59)

Diferentemente de Flaubert, Proust não se mostra atento às camadas populares, não nos oferecendo nenhum caractere do tipo de Dussardier nos volumes de *Em busca...*, fato que acarreta, numa acentuação da unilateralidade da figuração da realidade na obra proustiana. No entanto, Coutinho retoma a noção de que, apesar de não nos fornecer um vislumbre do real em sua totalidade, o romance de Proust consegue atingir fragmentos significativos dessa totalidade social, o que acaba por determinar o surgimento de vitórias parciais do realismo.

> O fato de não as ter figurado na *Recherche*, mesmo que só marginalmente, traz consequências negativas para a composição global do seu romance e para o seu nível de realismo; tal fato representa, em suma, a perda da totalidade intensiva do real, ou seja, do elemento conteudístico que está na base da unidade estrutural do gênero romanesco. […] Essa tendência à unilateralidade temática, todavia, não impede uma correta reprodução de momentos essenciais daquele "pequeno mundo" aristocrático-burguês, isto é, não impede o surgimento de significativas vitórias; com efeito, a *Recherche* retrata, num nível de tipicidade estética consumada, tendências substanciais do processo histórico da decadência das classes dominantes francesas. (COUTINHO, 2005, p. 59-60)

O mundo das classes privilegiadas constitui-se como a matéria central do romance proustiano. Mas não se trata de um mundo estático: movimentadas pelas novas dinâmicas postas pelo capitalismo monopolista, as classes dominantes estavam em disputa aberta pela hegemonia social. A classe burguesa é simbolizada, no romance, pelo clã Verdurin, que contrasta o seu parasitismo com aquele heroísmo próprio de sua classe em tempos mais favoráveis, quando ainda não se encontrava esgotados o potencial civilizatório da sociedade que lhe é característica.

Mesmo quando começavam a emergir algumas das contradições dessa sociedade, num período anterior foi possível a escritores como Balzac e Stendhal figurarem seus heróis como genuínos burgueses, mas que esboçavam uma relação problemática em relação a sua sociedade, não mais encontrando, no mundo social, apoio para as suas ambições individuais. No período em que se situava Proust, no entanto, isso não mais era possível e o caráter meramente miserável da classe burguesa destacava-se de forma explícita. Alcançando o topo da hierarquia social, a burguesia adquire um caráter parasitário, o que a aproxima, no

âmbito de sua prática social, do ideal aristocrático da fruição dos prazeres da vida – o que também serve para buscar de uma vez por todas o rompimento com suas raízes populares pré-revolucionárias.

> Na etapa histórica figurada por Proust, a expressão mais típica da burguesia é aquela representada pelo caricato clã Verdurin. O ser social do capitalismo parasitário não apenas destrói a velha burguesia "puritana", mas também converte o individualismo – que tinha ainda um claro caráter emancipador em muitos personagens do realismo do século XIX, como, por exemplo, o balzaquiano Lucien de Rubempré ou o stendhaliano Julien Sorel – num mero arrivismo vazio, grotesco e sem escrúpulos. […] Tendo já obtido o controle da economia e do poder político, tendo já abandonado qualquer ideal humano capaz de transcender a mera fruição egoísta da vida privada, a burguesia sonha agora em integrar-se com a aristocracia para, desse modo, cancelar a lembrança de suas próprias origens "plebeias". (COUTINHO, 2005, p. 63-64)

Marcel, o protagonista, partilhava dos anseios da burguesia: queria tornar-se um aristocrata. No entanto, a grandeza da velha aristocracia pertencia mais aos seus sonhos e anseios juvenis, do que à realidade propriamente dita; diante da intensificação do desenvolvimento capitalista, cada vez menos os setores aristocráticos conseguem retomar a grandeza e o prestígio de outrora, tornando os anseios de Marcel uma aspiração vazia e carente de um apoio mais sólido.

> O ideal de uma vida vivia no seio da aristocracia é o grande sonho da adolescência do narrador: trilhar o caminho dos Guermantes, depois de penetrar naquele de Swann, eis sua grande ambição juvenil. Mas, quanto maior é o sonho, alimentado pela aura de mistério que cerca a vida dos Guermantes aparentemente inacessíveis, tanto maior é a profunda e radical decepção do narrador diante do que ainda resta da aristocracia. (COUTINHO, 2005, p. 65)

O anseio pessoal de Marcel, que coincide com o desejo da burguesia de superar o seu passado "plebeu", garante os contornos realistas da figuração da decadência do mundo das classes dominantes na sociedade francesa, que tem como característica central o seu caráter parasitário, que aparece de forma bastante acentuada no romance, como uma atmosfera de ócio generalizado, afetando a tudo e a todos.[91] O que acaba por acentuar o corte entre este mundo decadente e aquele mais amplo, da vida social em sua totalidade – que não ganha espaço no edifício ficcional proustiano.

91 "E o parasitismo é a doença mortal do mundo figurado por Proust: um mundo de homens e mulheres radicalmente inúteis, isolados de uma práxis social efetiva, humanamente estéreis e ociosos." (COUTINHO, 2005, p. 73)

> A figuração do mundo social na *Recherche*, portanto, é a figuração de um processo de decadência. Essa decadência, como já vimos, tem suas raízes na completa separação entre o "pequeno mundo" das classes dominantes, arrastadas pela evolução econômica a uma situação de completo parasitismo social, e a vida da sociedade em seu conjunto. (COUTINHO, 2005, p. 72)

A desilusão de Marcel faz com que este se distancie gradativamente da realidade social, promovendo uma fuga subjetiva. A figuração proustiana segue essa tendência e passa a reproduzir de forma psicológica os sentimentos e impressões sobre o mundo exterior, o que aproxima o romance – felizmente, só aproximativamente –, de forma problemática, a um mero relato autobiográfico

Configurando-se como um romance de formação (*Bildungsroman*), o relato proustiano acompanha a rica e acidentada evolução de Marcel, focando nos processos decisivos dessa trajetória, que se estabelecem através das relações travadas pelo protagonista com outros personagens e situações.

> Da criança que sonha em trilhar o caminho de Guermantes até o homem maduro e desencantado que julga salvar-se da decadência porque projeto escrever um romance, tem lugar uma trajetória marcada por contradições, por uma rica dialética de ilusões e desilusões, que implica uma evolução e processos de tomada de consciência. E, como em todo romance de educação, essa trajetória é balizada pelo contato do herói com diferentes tipos humanos que, por atração ou repulsão, contribuem decisivamente para educá-lo, para formar sua personalidade e suas atitudes em face da realidade. (COUTINHO, 2005, p. 75)

No entanto, a estrutura do romance do escritor francês sugere uma inadequação com a forma clássica do romance de formação. O processo de desenvolvimento do herói se dá ao avesso e Marcel – a exemplo do que também ocorreu com Frédéric Moreau –, trilha um longo percurso rumo à fuga da realidade. Assim como o personagem flaubertiano, Marcel passa a desenvolver uma repulsão à sociedade como um todo e a resposta encontrada por ambos é o afastamento dessa, realizado num movimento de fuga subjetivista – o que, para Coutinho, constitui-se como alternativa bastante problemática, que resumir-se-ia a uma resposta vazia.

> Mas há outra diferença, talvez ainda mais substancial: ao contrário da educação dos heróis realistas, que os prepara para um contato mais profundo com uma realidade melhor compreendida (mesmo quando essa

> compreensão desemboca na consciência de uma trágica derrota, implicando comportamentos que podem ir do suicídio à resignação), a educação de Marcel – como a de seu predecessor, Frédéric Moreau de *A educação sentimental* e Flaubert – é concretamente uma "deseducação". […] Embora se "desiluda" com o lado mundano-social da vida parasitária, ele assume no final uma nova ilusão, que aparece na *Recherche* como uma verdadeira alternativa, mas que não passa na realidade da face "espiritual" da mesma medalha do parasitismo, ou seja, o isolamento complacente e individualista que é própria da "arte pela arte". (COUTINHO, 2005, p. 76-77)

A fruição da vida, encontrada por Marcel como resposta à miséria da sociedade e francesa de sua época, converte-se, assim, numa modalidade específico do parasitismo, pois possuidoras da mesma raiz social – a falta de esperança num desdobramento humano positivo da sociedade burguesa. Marcel ainda tenta praticar uma fusão da fruição estética com o ideal aristocrático, a "mundanidade", tendo o desfruto do mundo e seus prazeres como objetivo principal de sua existência.

> Essa problemática leva o jovem Marcel, ainda aqui em correspondência com a realidade social objetiva, à tentativa de fundir esse ideal estético com o ideal aristocrático-mundano: a "mundanidade" lhe aparece como uma forma de experiência estética, de prazer sensorial, ao passo que a arte se reduz à capacidade de fruir imediatamente a "beleza" do mundo sensível. (COUTINHO, 2005, p. 79)

O acesso ao tão sonhado mundo aristocrático por Marcel não podia ter se dado de maneira pior: completamente consciente da vacuidade desse mundo, a decepção toma conta de todo o ser do protagonista, que passa a desenvolver uma grande melancolia – fruto de sua conscientização para a vacuidade do mundo que tanto almejou. Nem mesmo a decisão resoluta de buscar o sentido de sua vida em outra atividade, no caso, na escritura de um romance, consegue atenuar a decepção.

> O conteúdo real dessa melancolia é a profunda e dolorosa tomada de consciência de que é inteiramente impossível uma realização "mundana", na qual ele pusera todas as suas esperanças juvenis. Mas essa decepção – ou seja, a experiência que lhe revela ser inapelável a decadência do mundo aristocrático-burguês, no qual não há mais lugar para nenhum valor humano autêntico, no qual até mesmo a beleza desapareceu para ceder lugar à velhice e à decrepitude que os disfarces cosméticos só fazem acentuar e tornar grotescas – essa decepção não prepara Marcel para um enfrentamento com a realidade despojado de ilusões, não o educa no sentido de compreender o mundo de um modo amplo e profundo. (COUTINHO, 2005, p. 80-81)

Portanto, ao contrário do que ocorre no romance de formação clássico, o processo de tomada de consciência, na obra proustiana, não é acompanhado por uma ampliação da capacidade de percepção do protagonista, mas antes o condena ao auto-isolamento.[92] O mundo aristocrático, que era antes objeto dos sonhos e aspirações juvenis de Marcel, demonstra agora a vacuidade que sempre o possuíra e o sentimento de melancolia prevalecem. No entanto, o sentimento de Marcel consiste numa visão parcial: imerso no mundo das classes dominantes, o protagonista não consegue conceber outros setores sociais como as reais alternativas a uma sociedade mais justa e passaria a identificar erroneamente o seu mundo com o mundo em geral e o seu sentimento de recusa da sociedade, nesse sentido, adquire caráter necessariamente abstrato.

> A educação de Marcel, deste modo, termina por reduzir-se a apenas uma etapa do que seria uma formação vital realmente típica. A partir do momento em que começa sua desilusão […], o personagem-narrador, ao invés de abrir-se para novas experiências, inicia um longo processo de distanciamento do mundo real, de fechamento em sua interioridade privada. (COUTINHO, 2005, p. 81)

A fuga da realidade, praticada por Marcel, passa a interferir na própria estrutura formal de *Em busca...*, restringindo-se de forma crescente à descrição meramente "impressionista dos estados de espírito de Marcel", observa Coutinho (2005, p. 82). Essas modificações passam a comprometer o caráter realista do relato proustiano, que constantemente transita entre a narração e a descrição, perdendo de vista a referência primária à realidade objetiva, dissolvendo-a em reações subjetivistas.

> Em outras palavras: essas descrições não são mais mediatizadas entre si pela **narração** da evolução do personagem, em sua dialética de interioridade e exterioridade. E isso ocorre porque essa evolução ou cessou inteiramente ou se reduz agora à **descrição** de decisão subjetivas não mais submetidas ao crivo da realidade objetiva. (COUTINHO, 2005, p. 82-83)

Nesse ponto Proust flerta de maneira perigosa com as características gerais da

92 Nesse ponto Coutinho realiza um elucidativo paralelo entre Proust, Thomas Mann e Tolstói: "Basta lembrar a "experiência" do fascismo e da democracia feita por Hans Castorp em suas relações com Naphta e com Settembrini, em *A montanha mágica* de Thomas Mann; ou ainda mais amplamente, a infinita gama de contatos realizados por Pierre Bezukhov, desde o decadente mundo burocratizado da aristocracia até o camponês Platão Karataiev, em *Guerra e paz* de Tolstoi. Ao contrário, a realidade social já qual se dá a educação de Marcel apresenta, como vimos, um caráter unilateral e limitado, na medida em que não aponta alternativas concretas capazes de transcender o mundo do parasitismo aristocrático-burguês." (COUTINHO, 2005, p. 76)

concepção vanguardista. Mas, segundo Coutinho, o escritor francês consegue evitar, com sucesso, os perigos simplificadores da adoção de uma visão pessimista convertida em condição humana eterna, conseguindo manter a figuração da solidão que acomete o protagonista de forma a percebê-la como resultado do processo histórico concreto (e não de alguma condição eterna de seu espírito).

> Na verdade, a solidão aparece na *Recherche* – malgrado os comentários ensaísticos de Proust – como resultado de um processo, de uma evolução concreta, não como traço essencial e apriorístico da condição humana. […] Sob esse aspecto, Proust diverge de muitos autores de vanguarda, nos quais a solidão aparece como um fato *a priori* eterno, que a figuração estética apenas tenta exemplificar de modo alegórico. (COUTINHO, 2005, p. 87)

O romance realista, como nos lembra Coutinho, centra-se na figuração da totalidade social em suas determinações constitutivas essenciais. Nesse contexto, a fuga subjetivista da realidade somente pode aparecer como resultado do enfrentamento de consequências trágicas entre indivíduo e mundo, como o prevalecimento de uma necessária vitória do mundo em relação ao indivíduo que, sem esperanças, decide recolher-se e abdicar de um novo enfrentamento à realidade social; numa palavra, constitui-se como uma resposta escapista, de cunho subjetivista. No entanto, essa fuga é a única alternativa encontrada por Marcel, na luta contra a estreiteza da sociedade francesa de sua época, ainda que que esta se mostre a nós como objetivamente falsa e vazia (mesmo que possua uma razão de ser histórica, como consequência do contexto de transição do capitalismo monopolista).

> A recuperação subjetiva do "tempo perdido" aparece assim como a tentativa de fugir à necessária e inelutável progressividade do tempo real: Proust supõe possível encontrar na recordação, obtida sobretudo através da "memória da involuntária", momentos que, escapando à corrosão deste tempo objetivo, escapem igualmente à decadência e à alienação. A arte – que, para ele, baseia-se precisamente nesta "memória involuntária" – aparece-lhe precisamente como o instrumento desta destemporalização, desta fuga numa subjetividade radical e redentora. […] A educação de Marcel – ou antes, talvez, sua deseducação – conclui-se assim com esta melancólica descoberta: os fracassos objetivos de sua vida ganham sentido na medida em que são a fonte da arte; o paraíso perdido, destruído pelo tempo real, não está na realidade e sim numa vida meramente subjetiva, no tempo subjetivo da recordação. Mas, assim como a vida inteira, tampouco as recordações independem da realidade e do tempo objetivo. (COUTINHO, 2005, p. 90-91)

Apesar da frágil resposta encontrada por Marcel, ele a leva as últimas consequências,

e Proust passa a adotar essa perspectiva do protagonista como orientação geral do romance, o que acaba por prejudicar as suas intenções realistas, reduzindo-as somente a fragmentos esparsos. No entanto, esse processo de dissolução épica não deve ser entendido como exclusivamente uma opção pessoal de Proust (fruto de sua "imaginação criadora"), mas antes deve ser inserido num contexto mais geral, provocado pelas modificações impostas pela nova configuração social global.

> Esta dissolução do modo epicamente unitário de narrar as relações do indivíduo com a realidade social decorre, no plano histórico, da pressão das novas condições sociais do capitalismo monopolista, e marca, no plano estético, o início do abandono do realismo em boa parte do romance do século XX. (COUTINHO, 2005, p. 96)

A crítica que Coutinho dirige a Proust é endereçada ao fato de que o escritor francês ter havido entregado-se em demasia às flutuações subjetivas do seu protagonista. Uma obra realista precisa zelar pela manutenção de uma distância entre autor e obra, de modo que o escritor possa valer-se dessa visão em perspectiva para coordenar de forma mais adequada o desencadear de acontecimentos, não se deixando levar pelos eventos singulares, mas antes pensando-os na perspectiva da totalidade do desenvolvimento de sua obra.

> Em suma, o romancista precisa ser **onisciente** em relação ao mundo que vai figurar, isto é, deve conhecer *a priori* toda a evolução do personagem e todas as etapas com que este vai se defrontar: a composição de uma obra que se desenvolve no tempo – como é precisamente o caso da arte narrativa e, em particular, do romance – baseia-se na ordenação da matéria em função de um desfecho. Para isso, o narrador precisa manter em face do objeto de sua representação uma atitude **distanciada**, que o impeça de compartilhar as ilusões do personagem, ainda que isso não precise (ou melhor, não deva) ser afirmado conceitualmente. (COUTINHO, 2005, p. 100)

Sem a devida perspectiva, a crítica de Proust converte-se numa crítica de caráter romântico, fundada numa individualidade abstrata e não na realidade concreta. Nas palavras de Coutinho (2005, p. 106) "a desilusão é fonte do nascimento de uma nova ilusão" e em protesto à realidade objetiva, Marcel aprofunda-se em sua própria subjetividade. A concepção anticapitalista de Proust torna-se bastante clara nesse ponto, assim como a sua inclinação romântica, que tende à busca por uma saída individualista para um problema que é, na verdade, social.

No que diz respeito à estrutura formal de *Em busca do tempo perdido*, Coutinho

identifica a recorrência de um caráter lírico-elegíaco ao longo do relato. Se a realização das condições realistas na forma épica de Proust dá-se de forma fragmentária, se estendermos a análise às condições próprias à forma lírica, a sua problemática geral acaba por ser atenuada.[93] O relato proustiano aparece permeado por uma dimensão propriamente lírica, o que permite o desenvolvimento de elegias, do tipo específico de lírica que registra um sentimento de tristeza – no caso de Proust, a melancolia diante da impossibilidade de uma ação efetivamente humana, de uma realidade que não mais comporta tal procedimento.

> Em Proust, esse modo de configuração lírico-elegíaco, fundado na contraposição entre uma realidade perdida e a luta desesperada por reencontrá-la na recordação, aparece com frequência ao longo de toda a *Recherche*, sendo uma das causas pelas quais a objetividade épica, a dialética objetiva como *natura naturata*, aparece frequentemente dissolvida. Mas esta dissolução lírica do épico pode dar lugar à criação de autênticas elegias, como é particularmente o caso, já mencionado, de muitas passagens, presentes particularmente em "Combray", o episódio inicial do romance, e na última parte de *O tempo redescoberto*. (COUTINHO, 2005, p. 111-112)

Da história da narrativa, Coutinho recupera um grande escritor alemão, que soube se valer de forma primorosa da estrutura épico-lírica: trata-se do alemão Friedrich Hölderlin, que tem como *magnum opus* o romance epistolar *Hipérion ou o eremita na Grécia*, publicado entre 1797 e 1979. O livro consiste no registro da impossibilidade da efetivação do *citoyen* na sociedade germânica – como ocorreu, ainda que potencialmente, sobretudo na França – o que surgia como uma potencialidade concreta, sobretudo no período situado na virada do século XVIII para o XIX (onde o poeta alemão estava inserido). Assim como em Proust, no *Hipérion* a impossibilidade objetiva converte-se numa resposta de caráter subjetivo, mas que nem por isso deixa de ser positivamente avaliada por Lukács, que identifica a obra do poeta alemão como pertencente à interface entre os gêneros épico e lírico.[94]

> O *Hipérion* figura este contraste entre o ideal e a realidade através da trajetória de um homem que quer se transformar num autêntico *citoyen*,

93 "O que na épica e no drama desenvolve-se como *natura naturara*, em seu momento dialético objetivo, gesta-se na lírica, diante de nós, como *natura naturans."* (COUTINHO, 2005, p. 111)

94 Nas palavras do filósofo húngaro, na poesia hölderliniana, "[…] o destino individual o destino social se unem numa rara harmonia trágica. Hölderlin fracassou em toda a sua vida. [Mas] o fracasso de todas as suas aspirações pessoais não era mais do que a consequência inevitável de um grande fracasso universal. […] Sua poesia elegíaca, assim, é uma acusação patética e heróica contra a época e não uma lamentação lírica e subjetiva sobre um destino privado, por mais digno de compaixão que este fosse." (LUKÁCS apud COUTINHO, 112)

> que experimenta subjetivamente todas as promessas de tal transformação, mas que vivencia ao mesmo tempo a sua impossibilidade real de fazê-lo. Decorre deste fracasso o caráter puramente interiorizado da ação no romance hölderliniano, o que também ocorre com frequência na *Recherche* e, sobretudo, em muitos romances vanguardistas. (COUTINHO, 2005, p. 113)

A noção chave para a avaliação positiva do poeta alemão por Lukács reside na organicidade, "fora do comum", que Hölderlin consegue conjugar os elementos épicos e líricos. A não efetivação dessa organicidade, no *Em busca do tempo perdido*, impossibilita uma análise semelhante. Segundo Coutinho, porém, como consequência, ocorre no romance proustiano a já mencionada fragmentação dos elementos realistas, que só estariam em condições de oferecerem vitórias parciais do realismo.

> A composição formal só pode se elevar à totalidade consumada superando dialeticamente todos os fragmentos autônomos; na *Recherche*, porém, tais fragmentos – épicos e líricos – mantêm sua autonomia, coexistindo lado a lado. Deste modo, é precisamente esta autonomia (que os mantém como fragmentos, mas sem impedir que, em muitos casos, eles se tornem momentos evocadores da autoconsciência da humanidade e não meros depoimentos biográficos) que revela não existir na *Recherche* uma unidade de conjunto. (COUTINHO, 2005, p. 114)

A causa principal de Proust não haver alcançado essa organicidade reside na alternância frequente entre os enfoques singular e universal. Como afirma Lukács (1968, p. 172-173) em outros locais, a obra de arte situa-se na ampla zona mediadora entre um extremo e outro, a particularidade (*Besonderheit*). No entanto, cada obra singular pode situar-se mais próxima tanto de um, quanto do outro extremo, produzindo, naturalmente, efeitos divergentes – como Lukács demonstra exaustivamente no livro mencionado.

> Esta oscilação entre singularidades e universalidades não superadas esteticamente na particularidade conduz à arbitrariedade compositiva, ao biografismo e ao fragmentarismo. E por que isso? Porque, na particularidade estética, os dois polos da subjetividade e da universalidade se fundem organicamente, de tal modo que a relação entre o detalhe e o conjunto pode ser efetuada tendo em vista uma totalidade unitária; todo detalhe se torna […] um momento rigorosamente necessário da explicitação do conjunto. (COUTINHO, 2005, p. 114-115)

Não havendo essa fusão orgânica entre um polo e outro, a organicidade dá lugar ao caráter fragmentário já referido, o que compromete a constituição do romance proustiano, conferindo-lhe ora um caráter perigosamente biográfico, ora uma dimensão intensivamente

abstrata, deixando escapar, em ambos casos o elemento mediador próprio do fenômeno artístico, que tem por função articular em imagens (situações e caracteres) sensíveis, a totalidade das determinações essenciais de que se constitui cada período histórico-social.

> A unidade do conjunto decorre do fato de que, nesta particularidade superadora, são encarnados simbolicamente […] as tendências universais que – por virem expressas nestes detalhes e em seu encadeamento – perdem seu caráter abstrato e se convertem numa totalidade intensiva sensivelmente evocadora de um **mundo próprio**, o mundo da obra de arte, que reproduz mimeticamente em sua estrutura peculiar a estrutura essencial da realidade humana. (COUTINHO, 2005, p. 115)

Outro recurso linguístico que se caracteriza pela inexistência dessa dimensão mediadora é a alegoria. Lukács demonstra-se bastante reticente em relação a sua utilização que, a seu ver, compromete a natureza própria do fenômeno artístico – qual seja, a superação dialética de singularidade e universalidade numa particularidade coesa – e identifica esse recurso primariamente como pertencendo àquelas correntes vanguardistas. O mundo figurado, nesse tipo de relato aparece como mera exemplificação de uma posição apriorística do artista.

> A manifestação estilística desta ausência de uma particularidade unificadora do conjunto pode ser facilmente indicada: às constantes descrições paranaturalistas de estados de ânimo meramente singulares, corresponde na obra proustiana uma radical intensificação dos comentários conceituais, pretensamente universais, ensaísticos. (COUTINHO, 2005, p. 117)

Apesar das semelhanças, podemos perceber nesse ponto que a longa argumentação de Coutinho inviabiliza uma identificação de Proust com a corrente literária vanguardista que se estabelece ao longo do século XX. O escritor francês, segundo Coutinho, seria um legítimo representante da tradição realista do século XIX, ainda que sua obra apresente problemas de outros tipo daqueles que se colocaram para Balzac ou Stendhal, pois situa-se no marco transitório para uma nova etapa social. Proust aproximar-se-ia do problema levantada pela primeira vez em Flaubert, aparecendo como um legítimo herdeiro daquele "romantismo da desilusão" (que também é próprio do século XIX, ainda que de um momento posterior àquele em que se inserem Balzac e Stendhal).

Ao contrário do que ocorre em Joyce ou Henry Miller, Proust consegue manter-se à distância das tendências naturalistas, que começavam a se difundir, comprometendo em

grande medida a possibilidade de relatos realistas, aos poucos substituídos por relatos descritivos amorfos, entregando-se à alienação mais geral sem procurar se desvincilharem dos efeitos funestos que carregavam.

Proust aparece, assim, como o último grande escritor ligado aquela tradição do século XIX, simbolizando artisticamente um último adeus ao século passado e possuindo o mérito de já colocar questões fundamentais, que passam pelo centro de toda a literatura posterior. Ainda que parcialmente impotente de contrapor-se às tendências negativas que se colocavam em sua época, Proust possui o grande mérito de não haver cedido à figuração amena da miséria humana, que o capitalismo produz cotidianamente. Nas palavras de Coutinho:

> Na obra de Proust, ao contrário, vivenciamos um dos últimos combates travados pelo realismo do século XIX em sua luta contra as novas formas de alienação que se iam gestando na época de transição do capitalismo monopolista. Por não enxergar nenhuma alternativa real àquela sociedade aristocrático-burguesa, cuja inapelável decadência ele representa em seu belo romance, o combate de Proust é um combate quase desesperado: suas trincheiras já estão minadas pelas poderosas armas do adversário, pelo niilismo e pelo irracionalismo. Mas, na medida em que ainda combate, em que não capitula sem luta como fatiam muitos dos vanguardistas que o sucederam, a obra proustiana pôde representar aquelas vitórias parciais do realismo, aqueles inúmeros fragmentos definitivamente incorporados à autoconsciência da humanidade. (COUTINHO, 2005, p. 120-121)

3.4.3 Franz Kafka

A obra do escritor tcheco Franz Kafka significou um marco definitivo na história da literatura contemporânea. Se Proust aparece como o último expoente da tradição realista do século XIX, Kafka situa a sua obra – não exclusivamente, mas outros nomes, como o de Thomas Mann, também inserem-se no mesmo patamar – no início de um novo período social, que também sinaliza a necessidade de um igualmente novo tipo de figuração literária, visando dar conta dos elementos postos pelo movimento global do capitalismo no seu estágio monopolista.

> Quando Gregor Samsa desperta certa manhã convertido num monstruoso inseto, não estamos apenas diante de um sugestivo recurso literário. Esse recurso é precisamente o instrumento por meio do qual Kafka eleva a símbolo estético a essência de um período histórico, de um mundo no qual já estão em ruínas, esvaziadas de qualquer conteúdo concreto, as ilusões

> humanistas geradas na etapa revolucionária da burguesia. (COUTINHO, 2005, p. 125)

A ilusão do individualismo, tal como preconizado pelos principais ícones do pensamento burguês, já havia demonstrado as suas limitações – justamente expostas pelo realismo do século XIX. Um grande símbolo desse ideal de realização individual é a figura de Napoleão Bonaparte, recorrente nas grandes obras literárias do período. Do Eugène de Rastignac balzaquiano ao Julien Sorel stendhaliano, passando pelo dostoievskiano Raskolnikov e pelo tolstoniano André Bolkonski, a esperança da realização individual servia como combustível aos seus impulsos humanos.[95]

Alguns escritores percebiam gradativamente a falsidade desse impulso – que encontram algum lastro na realidade objetiva somente no romance do século XVIII, quando o potencial transformador da sociedade burguesa ainda não se havia esgotado –, e começam a propor um movimento de fuga subjetiva como resposta à degradação da vida social (o que se observa em Flaubert, mas sobretudo em Proust).

> Uma situação bem diversa tem lugar no Flaubert de *A educação sentimental* e, ainda mais claramente, em *À la recherce du temps perdu* de Proust. O contato com o mundo real aparece agora como a paulatina degradação do núcleo da individualidade; a realidade objetiva não é mais um campo de batalha, onde se pode morrer com honra, mas uma prosa cinzenta e alienada que parece já não estar à altura das ambições subjetivas do herói. (COUTINHO, 2005, p. 126)

Se até Proust foi possível a retratação de tal reação – ainda que problemática –, em Kafka essa não aparece mais como uma possibilidade concreta. As metamorfoses do capitalismo não permitiam uma saída ingênua aos seus dilemas, e mesmo a subjetividade não estaria mais a salvo de sua influência crescente. A invasão da vida privada, a inexistência de toda – ou de quase toda – forma de reação racional à onipresença do capital, compõe o substrato sócio-histórico da obra kafkiana. E como não podia deixar de ser, os grandes escritores foram os primeiros a perceberem essas profundas modificações e passam a buscar retratá-las em suas obras.

> A época de que se ocupa Kafka, porém, já não tolera sequer essa esperança de fuga subjetiva; o homem já não pode "contornar", ainda que ilusória ou transitoriamente, o fetichismo dissolutor que o atinge por toda a

95 "Assumindo o *ethos* heroico de Napoleão, do simples cabo corso que chegou a Imperador da Europa, esses heróis travam suas batalhas e são derrotados no coração do real." (COUTIHO, 2005, p. 106)

> parte, ate no mais recôndito de sua vida privada, em seu quarto de dormir (como em *A metamorfose* e em *O processo*) ou no fantástico *bunker* construído precisamente para isolar-se do mundo ameaçador (como em *A construção*). […] Essas transformações internas no mundo da narrativa refletem, em última instância, as transformações ocorridas no ser social do capitalismo. Em sua condição de **epopeia burguesa** (Hegel, Lukács), o romance aparece como o mais sensível sismógrafo artístico para registrar tais transformações. (COUTINHO, 2005, p. 126-127)

Na época do capitalismo liberal, ainda era possível o surgimento de uma reação individual, movida por realizações humanas (mesmo que, quase sempre, de cunho individualista). Os sonhos e desejos (mesmo tratando-se de ilusões), encontravam algum respaldo na realidade objetiva, ainda que como potencialidade.[96] No entanto, em função das amplas modificações aludidas, no novo estágio, esse espaço de autonomia individual sofre um profundo golpe, que culmina numa profunda e infalível burocratização da vida social, relegando os indivíduos em sua totalidade à mera execução de papéis sociais preestabelecidos, reduzidos a meras marionetes – o que Kafka soube, como nenhum outro contemporâneo seu, registrar ao longo de sua obra.

> Com a passagem do capitalismo liberal para o capitalismo dos monopólios, essa dialética entre casualidade e necessidade sofre uma alteração. Os espaços livres começam a desaparecer já na esfera econômica. […] Os indivíduos, até mesmo os que não são ligados ao processo imediato da produção de mais-valia, são agora mais rigidamente subordinados a uma divisão alienada do trabalho, que os constringe dentro de papéis sociais burocraticamente impostos. […] Com efeito, vivendo precisamente no final da época de transição do capitalismo liberal para o capitalismo dos monopólios, Kafka figura (ou prefigura) em sua obra esse endurecimento crescente do ambiente social, esse paulatina estreitamento dos espaços individuais de manobra. E, como todo realista, dá forma a esse processo […] através de destinos humanos, de situações concretas vividas por homens concretos. (COUTINHO, 2005, p. 129-130)

À diferença do que ocorria com os personagens do realismo do século XIX, que agiam impulsionados pelos seus anseios, os personagens kafkianos são homens comuns, indivíduos beirando a passividade resignada. Há aqui uma mudança drástica: os heróis não mais precisam ir de encontro à realidade social, mas esta – valendo-se de suas

96 "Essa dialética mais flexível entre casualidade e necessidade na determinação do vínculo entre ação individual e determinação de classe operava de tal modo, na época liberal do capitalismo, que os espaços livres só se fechavam 'em última instância'. Enquanto essa não se fazia valer como 'força objetiva', abria- se uma relativa faixa de autonomia para o movimento dos indivíduos; era assim possível – e, enquanto possível, típico – que os provincianos Julien Sorel e Lucien de Rubempré alimentassem a ilusão de 'conquistar' a grande metrópole parisiense." (COUTINHO, 2005, p. 128)

múltiplas formas de manifestação manipulatórias – passa a alcançá-los, mesmo aqueles situados nos mais recônditos refúgios, não buscando uma realização humana verdadeira e autêntica.

> Ele nos mostra, por exemplo, como Gregor Samsa e Joseph K. – seus dois mais importantes personagens realistas – experimentam o poder esmagador dessa necessidade social objetiva sem que para isso movam um só dedo. Ao contrário de Julien Sorel e de Lucien de Rubempré, que são impulsionados por uma poderosa ambição de mobilidade social, de explicitação de suas individualidades, Samsa e K. vivem resignadamente imersos em sua privaticidade meramente singular; por isso, a natureza social da força objetiva reificada que os esmaga lhes aparece, tal como ao homem médio do nosso tempo, sob a forma de uma fantástica incógnita. (COUTINHO, 2005, p. 130)

O significado e o valor estético da obra de Kafka reside na captação dessa nova particularidade da realidade social que, sob o capitalismo monopolista, eleva a alienação à limites jamais imaginados. A intensificação dos mecanismos de controle, alcançando a zona de conforte da vida privada (uma das palavras de ordem da sociedade burguesa). tal como figurados por Kafka, chegando a alcançar o nível do fantástico, ao longo dos anos foram mostrando-se cada vez menos absurdos, revelando o caráter visionário e antecipador da obra do escritor tcheco. Nas palavras de Coutinho:

> Temos assim, portanto, que o mais característico do mundo kafkiano, aquilo que faz do escritor tcheco um precursor do realismo próprio do século XX, é o problema da irrupção do fetichismo e da manipulação na vida privada dos homens médios, "enquadrados" e passivos. (COUTINHO, 2005, p. 131-132)

Esse novo conteúdo explicitado por Kafka em seus relatos ajuda a desmistificar aquela que aparece como uma das principais promessas da sociedade contemporânea: a ideologia da segurança. Se nem mesmo os indivíduos mais reclusos estão livres da severa pressão dos tentáculos opressores da ordem social, como garantir a esses indivíduos uma condição confortável e livre de angústias? A insegurança generalizada reside menos na criminalidade – que é, afinal de contas, um fenômeno social – do que na instabilidade da ordem social vigente, que para se manter demanda diariamente do dispêndio de uma quantidade absurda de força repressora (seja ela física ou "simbólica").

> Surge em seus relatos, portanto, um traço essencial do capitalismo tardio:

> a precariedade da "segurança" como valor e objetivo da vida. Ora, toda a ideologia do período da manipulação funda-se precisamente no sentimento da segurança. […] Mas essa segurança – como Kafka nos revela em sua obra – não é apenas insensata e anti-humana: é também, no final das contas, um simples mito ideológico, uma máscara que recobre a insegurança objetiva gerada espontaneamente pelo capitalismo e por suas sucessivas e necessárias crises. (COUTINHO, 2005, p. 132)

Essa situação de desespero a qual os indivíduos são cotidianamente submetidos, em Kafka, aparece como resultado de um processo histórico concreto – ao contrário do acontece com alguns dos representantes da vanguarda artística. O fato de os personagens kafkianos não terem consciência – pois são os personagens que não a possuem, não Kafka, que sempre se mostra bastante consciente do que se passa ao seu redor, como fica claro ao longo dos seus relatos – do que os oprime, somente acentua o caráter onipresente dos mecanismos da brutal ordem social hegemônica instaurada.

> É importante observar que Kafka figura essa inconsciência do homem médio não como resultado de um destino fatal, não como expressão de uma "incógnita ontológica" à maneira dos existencialistas, mas como fruto de uma constelação histórico-social concreta. […] E é justamente essa inconsciência que faz dos heróis de Kafka expressões típicas – no sentido lukacsiano da tipicidade estética, ou seja, de figuras que superam os extremos da mera singularidade irrepetível e da média abstratamente universal – das contradições e impasses do **homem comum** de nosso tempo. (COUTINHO, 2005, p. 133)

Kafka – assim como Balzac e outros escritores realistas –, apesar de realizar uma profunda crítica a sua sociedade, não nos oferece uma solução concreta para os seus problemas. Mas como já apontava Engels, a figuração realista dos problemas de sua sociedade já habilita uma obra de arte a uma posição privilegiada, não sendo necessária a apresentação da solução dos problemas sociais, não fazendo sentido falar numa exigência dessa categoria.[97] No entanto, a figuração das formas específicas de reações às condições sociais apresentadas é uma marca característica dos grandes escritores realistas, que pode ser observada também na obra kafkiana.

---

97 "Não sou, em absoluto, contrário à poesia de tendência enquanto tal. Ésquilo e Aristófanes, respectivamente, pais da tragédia e da comédia, foram poetas tendenciosos, assim como Dante e Cervantes […]. Mas eu sou de opinião de que a tendência deve surgir com naturalidade das situações e da ação, sem que seja necessária a sua exposição especial; e penso que o autor não está obrigado a apresentar ao leitor a futura solução histórica dos conflitos sociais que descreve." (MARX; ENGELS, 2010, p. 66)

> É certo que em vão procuraríamos na obra de Kafka a enunciação de uma perspectiva concreta de superação das contradições que agudamente evoca (o que, de resto, lhe é consentido literariamente, como veremos em seguida, pela forma novelística que adota); mas o fato é que ele plasma tais contradições em sua figura e essência social-concretas, apresentando sua aparente insolubilidade como condição contrária à essência humana dos homens. […] Portanto, essa visão do mundo imanente aos melhores relatos kafkianos se expressa como crítica concreta de uma realidade histórico-social concretamente determinada. […] E, como todo realista, Kafka não figura apenas um lado do processo; também dá expressão estética ao modo pelo qual o núcleo humano **reage** a essa constelação histórica específica. (COUTINHO, 2005, p. 135)

Em função de não ter na forma romanesca a sua principal referência, Kafka não nos oferece um quadro da essencialidade da totalidade social de seu tempo. As aventuras de Kafka nesse sentido atestam para uma inadequação entre as determinações postas pelo seu tempo – que ainda não permitiam uma totalização mais acabada – e as características próprias do gênero narrativo romanesco. Porém, é na narrativa novelística que Kafka encontra um terreno apropriado para o desenvolvimento de suas obras.

> Concentrando-se na forma da novela, Kafka não chega a elaborar esteticamente aquela "totalidade de reações" a que se refere Lukács, quando fala na estrutura do novo romance realista do século XX, mas seu mundo novelístico é suficientemente rico para esboçar – ao menos para esboçar – um certo número de reações alternativas diante da corrosão da autonomia individual. (COUTINHO, 2005, p. 135-136)

Pela própria natureza do fenômeno artístico, torna-se possível uma forma específica de antecipação de determinações que só serão efetivamente concretizadas e transpostas em forma de conceitos científicos e filosóficos, num momento posterior. Trata-se da fixação da *mimesis* estética na forma de particularidade concreta. A captação das modificações sociais em termos sensíveis dispensa a mediação conceitual, muitas vezes ainda incapaz de apreender os novos elementos colocados pelos fenômenos emergentes.

Como um dos motivos centrais da privilegiada captação dos problemas emergentes do capitalismo monopolista por Kafka, Coutinho postula a sua gênese nacional específica. Judeu e tendo nascido no Império Austro-Húngaro e profundamente ligado à cultura alemã, o escritor tcheco vivenciou uma modalidade específica de aliança entre o velho e o novo, talvez

do lugar geográfico mais privilegiado para a percepção deste fenômeno histórico-social no seu tempo.[98]

Com um desenvolvimento capitalista de ritmo "prussiano", ou seja, assim como ocorrido na Alemanha, Hungria e Brasil, por exemplo, com a existência de uma conciliação entre os elementos do velho (no caso dos países europeus, feudalismo, no nosso, uma modalidade específica de sociedade colonial agrária) e o novo do capitalismo emergente, Kafka teve sua origem num cenário bastante característico e significativo, do ponto de vista da evolução ulterior do capitalismo global.

> Como a Alemanha, o Império Austro-Húngaro seguira uma "via prussiana" para o desenvolvimento capitalista; isso significa que tal desenvolvimento se processou em conciliação com as velhas instituições feudais, em particular com a conservação do caduco aparato burocrático ligado à monarquia centralizada. Pouco a pouco, porém, essas velhas formas começaram a assumir um conteúdo novo, um conteúdo capitalista. Com efeito, a industrialização atrasada e depois forçada – que é um dos traços econômicos mais característicos da "via prussiana" – requer uma sólida intervenção econômica do Estado e, por conseguinte, o fortalecimento de suas funções burocráticas. […] Com efeito, a peculiar mescla austro-húngara de progresso e reação, de elementos de modernidade combinados com a reprodução do velho e do caduco, antecipava de modo emblemático o caráter essencialmente contraditório do capitalismo tardio. (COUTINHO, 2005, p. 144-145)[99]

Na realidade social na qual se inseria, Kafka deu vida a um movimento de universalização, sendo capaz de, a partir do seu solo social, figurar todo o seu período histórico – Lukács observa a singularidade desse fenômeno e um dos seus últimos textos compara a peculiaridade da obra de Kafka àquela de Swift. No entanto, no caso do escritor tcheco, Coutinho levanta a hipótese de sua origem judaica ter contribuído para esse movimento de universalização, reforçando o caráter "cosmopolita" da visão de mundo dos relatos kafkiana.

---

98 Ao que Coutinho cita Konder: "Sobre isso, Leandro Konder observou: 'O império Austro-Húngaro, sob a monarquia dos Habsburgos, ficou famoso pela sua burocracia. E Praga, cidade ocupada por estrangeiros, politicamente controlada de longe por Viena, era o paraíso dos burocratas. Em Praga, misturavam-se estranhamente o progresso, a industrialização, e as instituições feudais, o peso morto do passado. A própria arquitetura da cidade reflete o fenômeno, justapondo o espírito moderno ao espírito medieval.' Assim, por vias transversas, um Estado relativamente atrasado coloca-se à frente dos mais desenvolvidos na antecipação de tendências que, nesses últimos, manifestavam-se de modo mais lento e mais complexo, em virtude das tradições nacional-populares e democráticas neles existentes (sociedade civil mais forte, maior controle 'de baixo' sobre a burocracia, etc.)." (COUTINHO, 2005, p. 144-145)

99 Note-se, ainda a existência de várias personalidades significativas do século XX entre os filhos do Império Austro-Húngaro, como bem lembra Coutinho, entre os quais os escritores Rilke e Musil, os músicos Schönberg e Webern, o filósofo Wittgenstein, o psicanalista Sigmund Freud, e os pensadores do chamado austromarxismo Max Adler Otto Bauer, etc., para não mencionar o próprio Lukács.

> Em Kafka, com efeito, o concreto *hic et nunc* do Império Austro-Húngaro aparece sempre submetido a um tratamento universalizador, a uma representação orientada decisivamente para a universalidade de uma inteira época histórica. Nesse ponto, parece-me exercer uma influência decisiva – ainda que de modo extremamente mediatizado – a origem judaica de Kafka. […] Numa análise estética objetiva, interessam apenas os pressupostos histórico-sociais que são repostos artisticamente; ou, no caso concreto, interessa o que dessa gênese judaica de Kafka tornou-se momento decisivo no interior de suas objetivações estéticas. E, nesse sentido, acredito que o judaísmo – longe de significar uma "particularização" nacional-religiosa da problemática de Kafka – representa uma das componentes de sua universalidade, de seu indubitável "cosmopolitismo". (COUTINHO, 2005, p. 146-147)

Partindo, portanto, de sua singularidade nacional, fixando-a no particular estético e aproximando-a da universalidade do seu momento histórico, a obra kafkiana, no seu longo trajeto, fornece-nos um relato concreto das novas determinações essenciais que emergiam no seu tempo, e que se transformam em tendências mais ou menos generalizadas no período imediatamente posterior. Cabe frisar que a forma utilizada pelo escritor tcheco, nos seus mais importantes relatos, não foi a romanesca, mas sim a novelesca que, como veremos, não se trata de uma escolha causal, mas sim de uma necessidade que emanava das próprias condições sociais nas quais se situava.

> Esse pressuposto histórico-ontológico põe um problema específico no nível da reposição estética. Poderíamos formular brevemente a essência desse problema do seguinte modo: **Kafka figurou a universalidade do seu tempo sob a forma da novela e não sob aquela do romance**. Diferentemente do romance, que figura a universalidade de um período histórico na totalidade explicitada de suas mediações, na rica e polimórfica articulação de suas várias determinações objetivas, a novela ilumina a totalidade a partir da representação de um evento singular sintomático. (COUTINHO, 2005, p. 152-153)[100]

Assim, as principais obras de Kafka, *A metamorfose* e *O processo*, de 1915 e 1925, respectivamente, inserem-se dentro da característica geral da novela, ou seja, a figuração a partir de um evento singular extraordinário.[101] Não é causal que os dois protagonistas das

100"Como em todo grande realista, tampouco em Kafka é a escolha do gênero, do modo de reposição estética, um fato casual ou subjetivo; trata-se, ao contrário, de uma escolha imposta pelo próprio conteúdo da realidade representada, pela natureza dos pressupostos históricos, sociais e ideológicos de sua práxis criativa." (COUTINHO, 2005, p. 179)

101Coutinho, ao contrário de Lukács, vê *O processo* mais como uma composição do tipo novelesco do que propriamente um romance. A posição do pensador brasileiro, no entanto, não encontra tanto respaldo, e grande parte dos especialistas na obra do escritor tcheco endossam a posição defendida por Lukács. Como já registrado, em correspondência com Coutinho Lukács afirma: "Eu teria bem maiores objeções a fazer contra

obras referidas vejam-se inseridos em situações fantásticas, beirando o absurdo surrealista. Kafka queria, com isso, registrar a novidade que emergia em cores intensas, o que conseguiu com grande maestria.

> Tanto a metamorfose de Gregor Samsa quanto o processo contra Joseph K., por exemplo, aparecem como eventos singulares extraordinárias (não cotidianos), como "pontos focais" a partir dos quais se tornam evidentes complexos ético-sociais típicos de um conjunto de problemas atinentes ao surgimento do capitalismo "organizado". (COUTINHO, 2005, p. 153)

Para Coutinho, a forma novelesca em Kafka integra-se organicamente às referidas metamorfoses do capitalismo em seu estágio monopolista – aquilo que denomina pressupostos históricos-sociais –, configurando-se como o gênero mais adequado para a sua apreensão artística – para a sua reposição, através da objetivação estética; com isso, Kafka evita por um lado deixar-se levar pelo descritivismo naturalista, e por outro pelo abstracionismo romântico.

> Seus "eventos extraordinários", novelísticos, tornam-se símbolos evocadores de toda uma época precisamente por darem forma a um momento determinado, **concreto**, particular, da nova universalidade do capitalismo monopolista, sem reduções naturalistas e sem extrapolações românticas. (COUTINHO, 2005, p. 154-155)

Tratando da novela *A metamorfose*, Coutinho observa que o protagonista Gregor Samsa vê-se impedido de continuar com sua vida cotidiana. Não se trata mais da frustração dos grandes planos do herói, mas do impedimento da normalidade da vida cotidiana do homem comum. Samsa, ao ver-se transformado num monstruoso inseto tem a sua cotidianidade rompida, o que permite a Kafka debruçar-se sobre as condições de vida mais detidamente. Somente valendo-se desse recurso fantástico foi possível ao escritor tcheco fazer-nos ver o absurdo da alienação capitalista, que reduz toda uma família a uma condição de extrema passividade, fundada nas bases sádicas da exploração econômica consanguínea.

> A metamorfose de Gregor Samsa o impede de continuar exercendo suas tarefas alienadas; e, exatamente por isso, ele se torna um estranho no seio de sua família. A fantástica metamorfose é apenas um recurso extremo, de grande plasticidade e impacto, para evidenciar grotescamente esse isolamento: quem não se subsume aos papéis sociais impostos pela

O processo do que contra a novelística." (COUTINHO; KONDER, 2002, p. 154)

> coletividade alienada, mesmo que involuntariamente, não passa de um verme. Quem se desvia das regras da "normalidade", quem quebra as leis da manipulação, é imediatamente punido com a marginalização. (COUTINHO, 2005, p. 162)

A crítica de Kafka à decadência absoluta que a família burguesa adquire sob o capitalismo monopolista é mordaz. Se num passado recente a família burguesa podia operar, em alguns casos, como uma forma de resistência à alienação, nesse novo contexto ela chega a potencializar essa alienação mais geral, tirando dos indivíduos a possibilidade de encontrarem um porto seguro, mesmo que numa dimensão microcósmica e localizada. Ao longo de sua novela, Kafka nos mostra como a condição de não-proletária da irmã se, num primeiro momento, permite que ela conserve o núcleo humano e, ao ingressar num emprego, sua atitude sofre uma imediata transformação, passando a ser a primeira a virar as costas irmão, transformado em "peso morto"; o desajuste de Samsa, que ousou questionar a sua posição no *corpus* social, configura – mesmo para os seus familiares – a realidade da sua condição monstruosa.

> Em primeiro lugar, Kafka mostra como os valores da solidariedade, responsáveis pelo *ethos* positivo da velha família burguesa, permanecem apenas nos que não vivem (ou ainda não vivem) na esfera: tão logo a irmã começa a trabalhar, substituindo Gregor em suas anteriores funções de arrimo da família, abandona a atitude "humanista" do início e torna-se uma implacável realista, sendo a primeira a exigir que se consume a definitiva eliminação do irmão metamorfoseado. Em segundo lugar, ao revelar o utilitarismo cínico do pai, as sórdidas motivações econômicas que estão na base do vínculo familiar moderno, Kafka denuncia implacavelmente a estrutura repressora da nova família gerada pelo capitalismo monopolista. O final do relato, no qual à morte de Gregor faz contraponto o retorno da sua família aos mesmos esquemas anti-humanos do início, não deixa dúvidas quanto à visão **imanente** do relato de Kafka: a nova forma de vida familiar, integrada nos mecanismos de reprodução do capital, significa para o indivíduo que aceita seus valores (como o faz Gregor Samsa) uma completa dissolução humana. (COUTINHO, 2005, p. 163)

Outra grande obra de Kafka, *O processo*, consiste no auge da produção literária do artista tcheco, na opinião de Coutinho. O registro da absurda prisão de Joseph K. funciona como um eficaz símbolo realista contra a burocratização crescente do capitalismo monopolista. Protestando contra a designação de *O processo* como um romance inacabado, Coutinho propõe a já referida categorização da obra dentro do universo novelesco, pois esta apresenta as condições estruturais necessárias para uma tal inserção – ao figurar o evento extraordinário do absurdo encarceramento e processamento do

protagonista, sem a existência de apoio para tal em qualquer acusação aparente.

> Todavia, é certamente *O processo*, cuja redação se inicia em 1914, a novela kafkiana em que a universalização atinge o seu ponto mais elevado. O "evento extraordinário", a prisão e o processo e Joseph K., explicita aqui inúmeras determinações humanas, colocando em movimento uma realidade mais ampla, mais rica e mais articulada do que a que aparece em qualquer outra obra de Kafka (inclusive nos "romances"). […] O que faz de *O processo* uma obra de arte "fechada", plenamente consumada em sua estrutura – apesar da opinião pessoal de Kafka de que se trataria de uma obra inconclusa –, é exatamente essa concentração em um "ponto focal" tipicamente novelístico: o destino de Joseph K. após a irrupção do processo. (COUTINHO, 2005, p. 163-164)

O recurso ao fantástico permitia a Kafka acentuar o absurdo que adquire o controle e a manipulação do capitalismo em seu estágio monopolista. Como nenhum outro, Kafka compreendeu bem os fenômenos que apareciam ainda em estágio embrionário em seu tempo. Esse recurso, porém, não é uma característica exclusiva do escritor tcheco, e diversos outros escritores realistas fizeram bom proveito desse importante elemento estilístico-formal.

> Com o emprego dessa técnica peculiar, Kafka empresta aos poderes infernais da alienação uma forma estética capaz de evidenciar, de modo imediata e extraordinariamente sugestivo, a sua real natureza: de forças obscuras, irracionais, contrários ao humano. Em Kafka – como em Rabelais, Swift, Hoffmann ou Gogol –, o fantástico está a serviço do realismo. (COUTINHO, 2005, p. 165)[102]

Como exemplo da incapacidade de consumação romanesca do período de Kafka, Coutinho analisa a obra que, a seu ver, apesar de ainda configurar-se como problemática, consiste em sua melhor realização no gênero: trata-se de *O castelo*. No entanto, segundo Coutinho, a sua apreensão do mundo passava necessariamente pelo crivo novelesco, o que determina o caráter inacabado de todas as suas tentativas no campo romanesco – não se tratando de alguma falha artística do autor, mas antes de uma característica do próprio conteúdo que serve de material para sua figuração.

> Em *O castelo*, Kafka situou-se no limiar da consumação de um grande

102E ainda afirma: "Com poucas exceções, o fantástico moderno sempre se manifestou sob a forma da novela. Basta pensar em Hoffmann, no *Peter Schlemil* de Chamisso, em *A pele de onagro* de Balzac, nos relatos de Gogol e, *last but not least*, em Kafka." (COUTINHO, 2005, p. 169)

> romance satírico sobre o mundo manipulado da burocracia moderna. Mas seu modo especificamente novelístico de tratar os problemas, determinado pelo nível histórico-ontológico dos pressupostos extra-estéticos de sua reposição artística, impediram-no de transformar essa possibilidade apenas esboçada em realidade plena. (COUTINHO, 2005, p. 188)

Nesse sentido, o lugar de Kafka na literatura mundial, segundo Coutinho, é o de figura fundamental do processo de transição da literatura do século XIX para o XX, surgindo, com sua poderosa produção novelesca, como o primeiro grande representante do novo tipo de literatura.

> As determinações até aqui obtidas na análise de Kafka já permitem indicar – e não quero ir além dessa simples indicação – o lugar do autor tcheco na evolução da literatura mundial e, em particular, naquela do século XX. Como vimos, quando criou obras realistas, Kafka escreveu novelas (frequentemente plasmadas com técnicas fantásticas) e não romances; ou, mais precisamente, foi enquanto novelista que ele atingiu os momentos mais significativos de sua produção literária, que permitem considerá-lo como um autêntico e notável realista. (COUTINHO, 2005, p. 189)[103]

A utilização da forma novelesca, portanto, não significa uma posição arbitrária por parte de Kafka, mas antes uma tentativa de alcançar uma melhor apreensão da realidade social na qual inseria-se. Tanto isso é verdade, que os seus contemporâneos que se valiam do gênero romanesco, como Romain Rolland, Roger Martin du Gard, Marcel Proust e os primeiros Sinclair Lewis e Thomas Mann, inseriam-se, segundo Coutinho objetivamente na tradição realista do século XIX. No caso do escritor tcheco, o seu enfoque se voltava imediatamente para os novos problemas do seu tempo, o que demarca um rompimento com essas tendências, significando o início de um novo período artístico.

> Na obra de Kafka, ao contrário, os problemas do século XX, do capitalismo em sua etapa monopolista, encontram talvez a primeira grande representação estética. Mas é precisamente esse caráter pioneiro, "antecipador", que determina o seu modo novelístico de figurar os problemas que enfrenta. (COUTINHO, 2005, p. 191)

Coutinho, citando o Lukács (1970) do mencionado texto sobre Soljenítsin, retoma a

103E complementa: "Gostaria de insistir no fato de que seria um equívoco ver nessa ausência – de uma 'totalidade de objetos' ou de uma 'totalidade de reações' – um defeito estético de Kafka. Na novela, a carência de totalidade (ou, em termos positivos, a presença de procedimentos aparentemente unilaterais, como a concentração em torno de um 'ponto focal') é elemento constituinte do próprio processo de reposição formal." (COUTINHO, 2005, p. 190)

relação entre a novela e o romance. A novela, segundo o pensador húngaro, possui uma característica própria, que lhe fornece dimensão antecipadora; ela possui a capacidade de sinalizar a inadequação dos gêneros objetivos (da épica ou do drama) em relação ao seu tempo, seja como um prelúdio de sua "morte", seja na forma de antecipação do seu "nascimento".

> A relação estética da novela com o romance já foi estudada muitas vezes […]. Falou-se menos das relações históricas entre os dois gêneros, se seus efeitos pendulares no curso do desenvolvimento literário […]. Refiro-me ao fato, frequentemente recorrente, de que a novela aparece ou como antecipadora de uma conquista da realidade pelas grandes formas épicas ou dramáticas; ou, então, no final de um período, como retaguarda, como um último eco. Em outras palavras: ou na fase do **ainda não**, no que se refere ao domínio poético universal sobre o mundo social de uma dada época, ou naquela do **não mais** […]. (LUKÁCS apud COUTINHO, 191)[104]

A obra novelística kafkiana, dentro nessa concepção, deve ser inserida na primeira possibilidade, significando a antecipação de todo um período que ainda se encontrava em estado embrionário e que, portanto, seria impraticável para o romancista captá-lo em todas as mediações. A produção novelesca de Kafka configura o anúncio da impossibilidade objetiva do realismo do século XIX, que desabrochou no contexto do auge da luta de classes europeia, com o início de seu declínio, dando vida a uma literatura de novo tipo, no processo de transição à nova etapa do capitalismo global.

> Através do seu modo peculiar de realizar as leis da novela, Kafka encontra a justa forma para sua visão antecipadora, a qual já tantas vezes me referi; por esse meio, portanto, ele dá expressão a um novo período histórico, precisamente naquele nível em que **ainda não** se explicitou a sua totalidade concreta. […] A totalidade que Kafka não pôde representar romanescamente não é o **não mais** do capitalismo liberal, mas o **ainda não** do capitalismo monopolista "organizado". (COUTINHO, 2005, p. 192)[105]

104"Assim, ao contrário de Maupassant – o qual, em suas principais novelas, situa-se na retaguarda do grande romance francês do século XIX, que tem em Balzac, Stendhal e Flaubert seus pontos culminantes –, Kafka coloca-se na vanguarda do século XX. Sua específica forma novelística, centrada decisivamente sobra a reação de **um** núcleo humano (aquele do homem comum) em face da alienação do presente, **antecipa** o tipo de romance realista contemporâneo, baseado sobre a figuração pluralista de uma totalidade de reações aos problemas vitais trazidos pelo capitalismo tardio." (COUTINHO, 2005, p. 192)

105"Enquanto novelista, portanto, Kafka pertence à família de Boccaccio, de Hoffmann ou de Gogol, que também foram pioneiros em suas épocas, desbravando novelisticamente caminhos que, numa etapa posterior, seriam trilhados respectivamente pelo romance renascentista, pelo realismo da primeira metade do século XIX e pela grande literatura russa que tem suas principais expressões em Dostoievski e em Tolstoi." (COUTINHO, 2005, p. 192-193)

No entanto, o papel de antecipador do novo tipo de literatura, que se desenvolve ao longo do século XX, não é exclusividade de Kafka. Como Coutinho ressalva, o lugar ocupado pela obra *A montanha mágica*, de Thomas Mann, escrita em 1924, é assinalado por Lukács, no ensaio sobre Soljenítisin, como a obra precursora desse novo tipo de literatura no gênero propriamente romanesco, centrada na "totalidade de reações", formulada por Lukács no mesmo texto.

> Isso não significa que Kafka disponha do monopólio dessa antecipação. Outras importantes correntes realistas do século XX partiram de pontos tematicamente diversos daqueles antecipados por Kafka. É o caso, por exemplo, de Thomas Mann, que pode ser considerado – com *A montanha mágica* – o principal precursor do novo tipo de romance fundado na "totalidade de reações". (COUTINHO, 2005, p. 193)

Coutinho também confere razão a Lukács quando este aponta Thomas Mann e não Kafka como o modelo dos escritores que os seguiram no século XX. No entanto, não se trata de menosprezar o indiscutível valor da obra kafkiana, mas antes de atestar o caráter singular de sua obra que, pelas características, impossibilitando o surgimento de qualquer continuador realista – com exceção de alguns membros da vanguarda, a influência da obra kafkiana permaneceu reduzida, o que talvez pode ser explicado pelo caráter inovador e antecipador, do relato do "ainda não" do capitalismo monopolista.

> Não depende de Kafka – nem pode interferir no juízo sobre sua obra – a eventualidade de que a dilacerada época em que vivemos passa ter suspendido, provisória ou definitivamente, a sua continuidade direta com a acidentada história da literatura narrativa e dramática criada após sua morte. (COUTINHO, 2005, p. 195)

Apesar de não ter deixado nenhum herdeiro direto, a importância da obra do escritor tcheco não pode ser diminuída e o seu lugar é entre os maiores escritores realistas do século XX. Destes, Kafka foi o primeiro a captar as modificações que apontavam no horizonte e também o primeiro a lhes conferir uma forma artística adequada – a novelesca. Portanto, a importância de Kafka para a sociedade contemporânea só encontra paralelo entre os grandes romancistas do passado que – casos de Boccaccio, Hoffmann, Gogol, etc. –, em suas devidas épocas, realizam o prelúdio artístico de uma nova era e que ainda escapavam às figurações de todos os seus contemporâneos, sejam eles cientistas, filósofos ou artistas.

4. O SIGNIFICADO DA RECEPÇÃO

Para além da significação específica e estratégica de propor o rompimento com as posições de uma política cultural de extração stalinista, o principal mérito da atividade teórica de Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho parece-nos ter sido a elevação exponencial do debate sobre a cultura e da arte no país. Apoiando-se no referencial marxista, os autores conseguiram destaque num período em que os principais esforços de pensadores que se aventuraram por essa seara não produziam resultados muito promissores.

Nesse sentido, a obra dos pensadores abordados avulta como protagonista do processo de renovação do marxismo no país. A referência a Lukács, num primeiro momento, e a Gramsci, num momento seguinte, simboliza talvez a principal característica dos dois pensadores analisados: a habilidade de se valerem de forma criativa das principais teorias surgidas no campo do marxismo no século XX, trazendo-as ao conhecimento do público brasileiro, aplicando-as com desenvoltura no intuito de revelarem aspectos incertos da realidade social.

> Coube a Carlos Nelson Coutinho e a Leandro Konder o gesto pioneiro de introduzir entre nós a obra de György Lukács e, por meio dela, procurar pensar a produção cultural brasileira. Nascia, assim a colaboração de dois notáveis pensadores e, também, a história de uma bela amizade que desconhecia o caráter competitivo e as invejas que caracterizam o meio intelectual. (FREDERICO, 2012, p. 87)

É conhecida a tese de que a importância da produção estético-literária de Konder e Coutinho se restringiu ao período em que foi concebida e que teria sido influenciada por uma alegada divisão intelectual existente no interior do partido. Nessa divisão de tarefas, não explícita, mas antes sutilmente imposta, teria cabido aos dois pensadores o campo artístico-cultural.

> A divulgação de Lukács […] foi obra de uma geração de intelectuais que se firma, principalmente, a partir do Golpe de 1964, amplia-se e renova-se durante a década de 70, quando novos jovens se integram na reorganização do PCB. Durante longos anos, essa intelectualidade, forçada pelas circunstâncias políticas adversas, ficou confinada à militância cultural. (FREDERICO, 1995, p. 210)

Segundo Frederico, com a queda do regime ditatorial, porém, o que se viu foi o progressivo abandono das posições calcadas na tradição de corte "clássico": "Para muitos,

curiosamente, a crise do regime militar e a reativação da política institucional implicou num abandono do leninismo e, por extensão, de Lukács e da tradição política e cultura que ele encarnava." (FREDERICO, 1995, p. 210)

A transição da reflexão desses pensadores "da política cultural à política *stricto sensu*", para Frederico, seria o indício da limitação latente da reflexão política do pensamento de Lukács. Segundo alguns estudiosos, é impossível se pensar a política tomando como base a último obra do penador húngaro, *Para uma ontologia do ser social*. Esse problema, que não ocorre na teoria do comunista italiano Antonio Gramsci, favoreceu a transição do primeiro ao segundo, que casou perfeitamente às novas necessidades teórico-políticas colocadas àqueles pensadores.

> Para a esquerda brasileira […] Lukács surgiu como um pensador capaz de impulsionar a renovação do marxismo, exigência que entrou na ordem do dia após o XX Congresso do PCUS. […] [Essa] tarefa foi levada à frente por uma jovem intelectualidade comunista que concentrou sua atuação no encaminhamento da política cultural do PCB. O encontro com o pensamento de Lukács servia tanto para superar o catecismo stalinista quanto para fazer frente ao enorme prestígio então desfrutado pela filosofia existencialista. (FREDERICO, 1995, p. 223)

Estaria posto, assim, o limite da recepção local de Lukács naquele momento (até meados dos anos 1970, quando os interesses teóricos dos autores alteram-se gradativamente). Se num primeiro momento a obra do pensador húngaro pôde atender às necessidades mais imediatas daqueles jovens pensadores, de travarem o combate teórico nos campos artístico e filosófico, com a transição de seus interesses a reflexões mais globalizantes, suas posições teóricas progressivamente caminhavam rumo a um relativo esquecimento.

> A incompatibilidade entre o viés classicista da estética lukacsiana e o caldo de cultura dominante nesta parte da periferia do mundo capitalista inviabilizou o projeto de política cultural acalentado pelos intelectuais do PCB. As dificuldades que sobrevieram já estavam anunciadas no início dos anos 60, quando os produtores artísticos próximos ao partido tomaram contato, pela primeira vez, com o pensamento estético de Lukács através da publicação de suas obras e de cursos e palestrar promovidos por "trabalhadores intelectuais" do PCB. A concordância com a necessidade de renovar o marxismo, de se fazer uma arte que refletisse os problemas sociais do Brasil, foi pacífica. O fascínio exercido pelos textos de Lukács foi imediato. Mas não decisivo. (FREDERICO, 1995, p. 225)

Acresce ainda que a própria natureza do pensamento estético de Lukács não conseguiu seduzir os artistas vinculados aos movimentos contestatórios de então. No teatro a noção brechtiana do "teatro épico" já estava arraigada, e o classicismo de corte aristotélico de Lukács soava como retrógrado, impedindo uma recepção satisfatória. Fato similar teria ocorrido no cinema, em que predominavam as propostas vanguardistas de Eisenstein: as ideias de Lukács não encontraram espaço de disseminação. Como analisa Frederico (1995, p, 226): "Embora fossem teóricos sem o vigor e a envergadura intelectual de Lukács, eram ambos artistas de importância universal e, ainda por cima, personalidades inseridas na tradição cultural do movimento comunista." E complementa: "As reservas dos criadores de arte prenunciaram o fato de que a recepção das ideias de Lukács no Brasil, como um divisor de águas no campo teórico e como ponta de lança da política cultural dos comunistas, não seria hegemônica."

As ideias e concepção de autores como Lukács, inicialmente, e num segundo momento Gramsci, Goldmann e outros, encetaram aquilo que estudiosos denominariam como sendo uma "renovação do marxismo" entre nós. Podemos afirmar, sem dúvida, que dois dos principais articuladores desse movimento foram Konder e Coutinho, cada um com estilo e interesses teóricos distintos. Curioso observar, suas obras ganham mesmo sentido complementar – o que desenvolveremos melhor na sequência –, fornecendo ao leitor brasileiro acesso a um pensamento marxista que fugia à ortodoxia stalinista.

Os efeitos do XX Congresso do PCUS forneceram o impulso fundamental, criando as condições objetivas para o florescimento desse tipo de pensamento no país. A obra enciclopédica de Konder solidificou-se, nesse quadro teórico-político, imediatamente como um dos principais pilares dessas novas concepções e ideias que ora se alastrava entre nós. Nesse sentido, **a recepção do pensamento de Lukács foi fundamental para a efetivação de um marxismo renovado entre nós, mas o movimento iniciado por Konder e Coutinho extrapolou a mera reprodução das ideias do pensador húngaro em cores locais**. A obra de Konder e Coutinho, sobretudo se pensarmos os seus textos de inspiração estético-literária, que é o nosso enfoque no presente estudo, não devem ter sua importância relativizada ou reduzida, pois constituem-se como textos originais e fundamentais para o entendimento de nossa cultura e sociedade. Cabe acrescentar a atividade de tradução de obras, não só de Lukács e Gramsci, realizada pelos dois pensadores brasileiros desde o início dos anos 1960 e que foi fundamental para a disseminação de autores e teorias de relevância nos debates internacionais.

O estilo dos dois pensadores abordados, como não poderia deixar de ser, difere-se. Enquanto Konder prefere a abordagem monográfica, de cunho informativo, sempre altamente enriquecedor, Coutinho adota o ensaísmo de corte lukacsiano, mesclando densos conceitos teóricos com análises concretas da realidade, com grande cuidado para a delicada transposição de uns para outros. Opostas e complementares, as abordagens de Konder e Coutinho colaboram ativamente para enriquecer o quadro teórico brasileiro, de modo que ambos os pensadores destacam-se e pertencem a um grupo bastante seleto de pensadores de revelância nacional, tão logo publicam suas primeiras obras.

Konder foi o responsável por trazer-nos, quase sempre em primeira mão, pensadores como Lukács, Gramsci, Benjamin, Fischer, entre outros (seja como tradutor ou como ensaísta, através da problematização de suas ideias centrais). Sua obra enciclopédica trazia ao leitor brasileiro referências até então inconcebíveis, desafiando as barreiras geográficas e linguísticas. Como nos lembra Coutinho:

> Na esteira do XX Congresso e da consequente renovação do PCB, teve lugar entre nós uma abertura do marxismo, uma quebra do monopólio quase exclusivo dos manuais soviéticos de "marxismo-leninismo". É muito importante registrar que Leandro foi um dos campeões desta abertura. Foi sobretudo graças a ele que se tomou conhecimento no Brasil de autores como György Lukács, Antonio Gramsci, Lucien Goldmann e tantos outros, que ele diligentemente sugeria a Ênio Silveira e a Moacyr Félix pra publicação pela Editora Civilização Brasileira e pela *Revista Civilização Brasileira*. Em muitos casos, Leandro assumiu diretamente a tarefa de traduzir e editar tais autores, como foi o caso da coletânea *Ensaios sobre literatura*, de Lukács, publicada em 1965, que teve um extraordinário papel na renovação da política cultural e das concepções estéticas da esquerda, um terreno que ocupava intensamente, na época, o debate intelectual em nosso país. (COUTINHO, 2009, p. 12-13)

Apesar da modéstia de Carlos Nelson Coutinho, ao atribuir o protagonismo da difusão da obra de Lukács a Konder, sabemos que essa tarefa foi empreendida por ambos, apesar de ter sido o carioca o primeiro a travar contato com a obra do húngaro. Apesar do momento político conturbado que atravessavam, ambos se colocaram à frente de um movimento de renovação editorial, cultural e política estreitamente ligado ao movimento comunista e a grupos que buscavam contestar o regime ditatorial que então se instaurava.

Os inúmeros trabalhos de Coutinho, começando daqueles sobre Graciliano Ramos e, sobretudo, aquele sobre Lima Barreto, refletem o esforço de pensar criativamente a literatura brasileira e seus dilemas. Nos referidos textos não só aprendemos sobre as obras literárias dos autores tratados, como nos é apresentado um panorama do desenvolvimento da literatura no

país, vinculado a uma tentativa de apreender analiticamente a forma como se processou o desenvolvimento da sociedade brasileira.

> Contudo, não creio que possa haver dúvida quanto ao pioneirismo de Carlos Nelson Coutinho na assimilação do **método** de Lukács. Carlos Nelson, foi, de fato, o primeiro **lukacsiano** brasileiro. Quer dizer: foi o primeiro a se servir do instrumental conceitual lukacsiano em seu conjunto, extraindo proveito da **coerência interna** da filosofia do pensador húngaro, de sua maneira de abordar as relações da literatura com a sociedade. (KONDER, 1991, p. 118)

Sem discordar totalmente da explicação de Celso Frederico, gostaríamos de propor uma conjugação dessa hipótese com uma outra, mais recente, formulada por José Paulo Netto, em texto saído no livro que presta homenagem ao pensador baiano, *Carlos Nelson Coutinho e a renovação do marxismo no Brasil* (2012).[106]

Segundo Netto, Coutinho buscou, progressivamente, em sua atividade teórica, um alargamento. O filósofo baiano, descontente com os limites da atuação crítico-cultural, buscou horizontes mais amplos, o que coincidiria com um aumento em sua participação na política organizacional do partido. O referido texto trata de Coutinho, mas facilmente também pode ser estendido a Konder, sobretudo pelo fato de o pensador carioca ter vivenciado a mesma transição, tanto teórica quanto política, conjuntamente com seu camarada. Tratando mais diretamente da obra de Coutinho, observa Netto:

> A partir de 1969 (mais precisamente, das imediatas aplicações do AI-5), esse "culturalismo" vai ser deslocado por uma reflexão cada vez mais tendencialmente determinada pela política. Num texto que circulou clandestinamente – e, é óbvio, muito restritamente – em 1972, firmado com o pseudônimo de Guilherme Marquez, intitulado "Cultura e política no Brasil contemporâneo" (e seguramente redigido com vistas a influir na reelaboração da política cultural que resultaria do planejado, mas não efetivado, VII Congresso), Carlos Nelson avança, a meu juízo, o seu primeiro testamento histórico-político do Brasil – mas é um trato ainda tímido. Somente no […] ensaio sobre Lima Barreto […] surge a matriz da tese que Carlos Nelson desenvolverá sistemática e profundamente nos anos seguintes […] **a tese segundo a qual a formação social brasileira se caracteriza pela sua constituição moderna enquanto resultante da "via prussiana"**. (NETTO, 2012, p. 63-64, grifo nosso)

106 Livro que originalmente havia sido pensado como homenagem em vida a Coutinho, como os próprios textos do livro o atestam, mas que, devido à fatalidade da morte prematura do homenageado, acabou constituindo-se como uma homenagem *post-mortem*.

A elaboração de uma teoria sobre o Brasil na obra de Coutinho, segundo Netto, constitui o ponto mais alto da atividade crítica do pensador baiano. No referido texto sobre Lima Barreto, como pudemos constatar, Coutinho percebe a necessidade de uma reflexão que extrapola a dimensão artístico-cultural e começa a pensar o circuito de artistas e obras inseridos na especificidade do desenvolvimento "prussiano" da sociedade brasileira. Suas principais referências nessa empreitada são Lenin, Lukács e Gramsci, através das noções de "via prussiana" e "revolução passiva".

Ao contrário do que os fatos parecem sugerir, não ocorreu em nenhum momento uma ruptura de nossos pensadores em relação a Lukács, que teria sido preterido em favor das ideias e concepções de Gramsci. Essa alteração de interesses se deu num momento em que as questões políticas, sobretudo em função do mencionado Ato Inconstitucional Nº5 (AI-5) alcançariam níveis insustentáveis. Os textos de cunho crítico literário dos pensadores não foram renegados, mas receberiam menos atenção em função da transição de interesse realizada por Konder e Coutinho.

> O deslocamento do foco das reflexões de Carlos Nelson da crítica literária e filosófica para o terreno da teoria política, sob o direto influxo de Gramsci e voltado para a atenção ao Brasil contemporâneo […], não significou o abandono das suas preocupações estéticas nem, segundo ele próprio, a substituição das suas referências lukacsianas pelas gramscianas. (NETTO, 2012, p. 68-69)

A obra de Coutinho, ainda segundo Netto, constitui-se de três níveis. O primeiro compreenderia aqueles textos e obras onde procurou resumir ou introduzir alguma questão teórica ou concepções de algum pensador específico.[107] Num segundo nível estariam as suas obras de crítica literária e filosófica, realizada sob influência direta do pensamento lukacsiano, dentre as quais se destacam os textos de inspiração estética discutidos nesse trabalho, assim como sua obra *O estruturalismo e a miséria da razão*, em que realiza duras críticas ao pensamento estruturalista, influenciado pelo Lukács de *A destruição da razão* (que muitos apontam como sendo uma obra altamente problemática).

107"De um ponto de vista histórico, parece inteiramente consensual que devemos a Leandro Konder e Carlos Nelson o trabalho sistemático, nos anos 1960, de trazer a referência lukasciana à cultura brasileira – na verdade é impossível estudar a recepção das ideias de Lukács em nosso país sem levar em conta o protagonismo de Leandro Konder e Carlos Nelson. No entanto, não tem a mesma evidência o trabalho crítico – literário e filosófico – realizado por Carlos Nelson, de meados dos anos 1960 à primeira metade da década de 1970, sob a direta influência de Lukács." (NETTO, 2010, p. p. 237)

> Um segundo nível, muito mais substantivo e denso, é o da crítica literária e filosófica *strictu sensu*. Aqui, os ensaios sobre estética e literatura de Carlos Nelson, sempre pautados pela inspiração lukacsiana (e, progressivamente, desenvolvendo mais criadoramente o **método** de Lukács), constituem magníficas interpretações de autores brasileiros (Graciliano, Lima Barreto) e estrangeiros (Proust e Kafka) – não se esqueça, porém, de que, em peças menores, ele dedicou atenção não só a autores "clássicos", como Dostoiévski, mas a contemporâneos como Soljenitsin, Jorge Semprun, J. D. Salinger e William Styron. (NETTO, 2012, p. 81)

Cabe destacar, porém, a importância que alguns trabalhos dessa categoria alcançaram, entre os quais aqueles sobre Graciliano Ramos e Lima Barreto, mas também os textos que tratam de escritores estrangeiros, com destaque para os textos sobre Kafka e Proust. Esses últimos, aponta Netto, são emblemáticos no sentido de sinalizarem uma superação de algumas concepções problemáticas existentes no interior do pensamento estético de Lukács, nomeadamente a recusa por parte do filósofo húngaro de toda a escola literária moderna, em sua manifestação vanguardista, entendida como expressão da decadência ideológica da sociedade burguesa.

> **A grandeza de Carlos Nelson Coutinho consistiu em saber aproveitar o que havia de melhor em Lukács e separar-se de seus traços dogmáticos**. Exemplo brilhante disso foram suas análises de Kafka e Proust, em que, apropriando-se do método literário do mestre, foi além dele e de suas análises dogmáticas, simplistas e condenatórias. (FREDERICO, 2012, p. 92, grifo nosso)

Dentro da produção estético-literária de Coutinho, mas também de Konder, cabe sublinhar, concordando com juízo emitido por Frederico no texto citado, a recepção seletiva e criadora realizada por ambos da obra do pensador húngaro. Evitando os traços mais problemáticos da obra de Lukács, sobretudo a sua análise pouco dialética das vanguardas artísticas do século XX, os pensadores brasileiros situaram as suas obras **para além de Lukács**, sem que isso signifique uma simples condenação *ex cathedra* da importante teoria estética do filósofo húngaro. Valendo-se do essencial da referida teoria, o seu método, foi possível a ambos uma reavaliação de obras e autores antes vistos como expressão da decadência ideológica burguesa.

Retomando a argumentação de Netto, cabe ainda mencionar, por fim, o terceiro nível da obra de Coutinho, que seria aquele em se realiza a tentativa de uma reflexão original sobre o Brasil, na perspectiva da gênese e desenvolvimento e a concretização dos processos sócio-históricos como tendências, influindo ativamente na constituição do presente. Essa concepção

teria se desenvolvido ao longo da obra do pensador baiano, não havendo nenhuma obra singular em que tenha ganhado um tratamento mais acabado. Se o texto sobre Lima Barreto destaca-se por ter sido o primeiro lugar onde essa reflexão aparece, nos seus numerosos textos de inspiração gramsciana – que, devido a delimitação dessa pesquisa, não pudemos analisar mais detidamente – essa preocupação é recorrente.

> O terceiro nível é o da sua interpretação do Brasil – que, a meu juízo, constitui mesmo uma **teoria do Brasil contemporâneo**. Já salientei (o que, ademais, já é sobejamente conhecido) que a referência teórica maior de tal interpretação é Gramsci […]. (NETTO, 2012, p. 81)

Apesar de não haver dedicado uma obra ao desenvolvimento mais acabado dessa teoria, os textos que compõe *Cultura e sociedade no Brasil* são bastante ricos nesse sentido, podendo ser vistos, em sua totalidade, como meios privilegiados nesse intento. Os dois primeiros, em que discute as relações entre povo, intelectualidade e cultura, e utiliza ativamente a ideia da existência de um "intimismo à sobra do poder", que permeariam essas relações, fornecem um panorama de abrangência totalizante, da colônia ao Brasil contemporâneo. Fora os já mencionados e discutidos textos de crítica literária, são também de grande valor os três textos finais, em que, discutindo as obras de Caio Prado Jr. Florestan Fernandes e Octavio Ianni, comenta e sublinha os pontos de concordância e discordância em relação aos esforços teóricos dos importantes pensadores paulistas. Ao proceder dessa forma, Coutinho fornece impostantes subsídios para a fundamentação de sua teoria do Brasil. Não pudemos explorar os textos dessa obra, assim como outros tantos publicados ao longo de sua extensa carreira intelectual, como mereceriam, em função da delimitação temática de nossa pesquisa.

A elaboração de uma reflexão sobre o Brasil em Coutinho são resultado de uma longa trajetória, que pode ser considerada como sendo bastante acidentada, apesar da observância de uma coerência interna que testemunha em favor de sua importância. A transição de interesse de Lukács a Gramsci, operada gradativa e progressivamente, significou um ampliamento dos horizontes da prática teórica coutiniana, menos em função de uma eventual pobreza teórica do pensamento do filósofo húngaro que de uma questão circunstancial, que demandou do teórico respostas à situações reais que aquele referencial não mais podia fornecer.

No entanto, ao que tudo indica, sem a referência inicial ao pensamento de Lukács, que permitiu a Coutinho erigir uma reflexão crítica e criadora da dimensão artístico-cultural brasileira, não teria sido possível uma evolução de seu pensamento na direção do

enriquecimento da compreensão do Brasil. Concordamos com a análise de José Paulo Netto, que cria as bases para a compreensão do sentido da atividade teórica do pensador baiano:

> Espero tenha ficado claro, pelas minhas observações precedentes, que este terceiro nível concretiza o deslizamento operado pela sua reflexão na segunda metade dos anos 1970, tanto no que diz respeito às suas referências teóricas (de Lukács a Gramsci) quanto ao direcionamento da sua pesquisa (da focagem literário-filosófica à teoria política centrada no Brasil). Tal deslizamento, como igualmente procurei sugerir, não se produziu apenas em razão da experiência do exílio, ainda que esta tenha desempenhado nele um papel relevante – mas já se esboçava no segundo terço da década de 1970, **por razões imanentes à maturação de seu pensamento e por imperativos do conhecimento de um Brasil em profunda transformação**. (NETTO, 2012, p. 83)

A amizade nutrida por décadas a fio entre Konder e Coutinho, exaustivamente registrada por aqueles que desfrutaram de suas companhias, provocou um curioso resultado, por certo não intencional, no desenvolvimento de suas obras. Enquanto Konder optou por adotar um estilo informativo, Coutinho seguiu no desenvolvimento do seu peculiar estilo, que se preocupava em casar um referencial teórico denso com análises pautadas na realidade social. Os estilos em questão, curiosamente, complementam-se, oferecendo ao leitor brasileiro, tão carente de ricas referências no campo marxista, uma compreensão diversa e ampla das mais variadas facetas do pensamento universal, tanto no campo científico quanto no artístico.

Aquele pesquisador que quiser alcançar uma maior compreensão da estética marxista, tanto melhor o fará se recorrer aos livros em que Konder, com seu conhecimento enciclopédico, esforçou-se para permitir ao leitor fácil acesso aos mais diversos teóricos que se aventuraram por essa seara. Não acarretará ao leitor, igualmente, nenhum prejuízo, se efetuar a leitura dos textos de Coutinho dedicados a escritores locais, onde fundamenta as bases para o desenvolvimento de uma nova compreensão da cultura e da sociedade brasileiras. Assim como se enriquecerá ativamente se recorrer aos textos em que Coutinho tenta lançar nova compreensão aos vanguardistas Proust e Kafka, desafiando as formulações de Lukács e estabelecendo as bases para um reentendimento da literatura do século XX (e também do XXI, por que não?) à luz da teoria estética marxista. Antonio Candido, com a percepção aguda que o permitiu identificar os gênios literários de Jorão Cabral de Melo Neto, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, em entrevista à Revista Veja, em 1975, fornece lastro à nossa constatação:

VEJA – *Como anda a crítica universitária no Brasil?*

CANDIDO – Os centros principais são Rio de Janeiro e São Paulo. […] De grupos, propriamente, não tenho conhecimento. Fora da Universidade, eu mencionaria o grupo em torno do jovem pensador Carlos Nelson Coutinho. (CANDIDO, 1975, p. 6)

REFERÊNCIAS

ABENDROTH. W. et al. (orgs.) **Conversando com Lukács**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

ADORNO, T. W. Lukács y el equívoco do realismo. In: ADORNO, T. W. et al. **Realismo**: ¿mito, doctrina, o tendencia histórica? Buenos Aires: Lunaria, 2002. p. 25-49.

ARISTÓTELES. **Poética**. 8 ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

CANDIDO, A. Nos limites do possível (Entrevista concedida a João Marcos Coelho). **Veja**, São Paulo: Abril, Ed. 371, p. 3-6, 15 outubro, 1975.

____. Duas vezes "A passagem do dois ao três". In: DANTAS, V. (org.) **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2002. p. 51-76.

CHACON, V. A descoberta de Lukács no Brasil. **Revista Brasileira de Filosofia**, São Paulo: Intituto Brasileiro de Filosofia, v. 40, n. 168, p. 416-422, out./dez. 1992.

COUTINHO, C. N. **Literatura e humanismo**: ensaios de crítica marxista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

_____. O significado de Lima Barreto na literatura brasileira. In: COUTINHO, C. N. et al. **Realismo & anti-realismo na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974. p. 1-56.

_____. Kafka: pressupostos históricos e reposição estética. **Temas de Ciências Humanas**. São Paulo: Grijalbo, n. 2, p. 15-56, set. 1977.

____. Introdução. In: LUKÁCS, G. **Realismo crítico hoje**. 2 ed. Brasília: Thesaurus, 1991. p. 7-20.

____. Um filósofo democrático. In: PINASSI, M. O. (org.) **Leandro Konder**: a revanche da dialética. São Paulo: Unesp; Boitempo, 2002. p. 15-28.

____. **Lukács, Proust, Kafka**: literatura e sociedade no século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

____. **Intervenções**: o marxismo na batalha das ideais. São Paulo: Cortez, 2006.

____. Lukács, a ontologia e a política. In: ____ . **Marxismo e política**: a dualidade de poderes e outros ensaios. 3 ed. São Paulo: Cortez, 2008. p. 143-160.

____. Derrota e revanche da dialética. In: KONDER, L. **A derrota da dialética**: a recepção das ideias de Marx no Brasil, até o começo dos anos 30. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 7-16.

_____. **Cultura e sociedade no Brasil**: ensaios sobre ideais e formas. 4 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

____. KONDER, L. Correspondência com Lukács. In: PINASSI, M. O. LESSA, S. **Lukács e a atualidade do marxismo**. São Paulo, Boitempo, 2002. p. 133-155.

FREDERICO, C. Presença de Lukács na Política Cultural do PCB e na Universidade. In: MORAES, J. Q. (org.) **História do marxismo no Brasil**. Campinas: UNICAMP, 1995. vol. 2: Os influxos teóricos. p. 187-227.

____. A política cultural dos comunistas. In: MORAES, J. Q. (org.) **História do marxismo no Brasil**. 2 ed. Campinas: UNICAMP, 2007. vol. 3.: Teorias. Interpretações. p. 337-370.

____. "Figura de exceção": dois momentos de Carlos Nelson Coutinho. In: BRAZ, M. (org.) **Carlos Nelson Coutinho e a renovação do marxismo no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

HENRIQUES, L. S. As artes do crítico Leandro Konder. Disponível em: <http://www.acessa.com/gramsci/?page=visualizar&id=364> Acesso em: 20 janeiro 2013.

IANNI, O. Sociologia e literatura. In: SEGATTO, J. A. BALDAN, U. (orgs.) **Sociedade e literatura no Brasil**. São Paulo: Unesp, 1999. p. 9-41.

KONDER, L. **Os marxistas e a arte**: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

____. Crítica literária e marxismo. In: AZEVEDO FILHO, L. A. **Tendências da literatura contemporânea – volume I**. Rio de Janeiro: Gernasa, 1969. p. 35-49. (Coleção Estudos Universitários)

____. A 'vitória do realismo' num poema de Drummond: A mesa In: COUTINHO, C. N. et al. **Realismo e Anti- realismo na literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Paz e Terram 1974. p. 75-93.

____. **Kafka – vida e obra**. 5 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Coleção Vida e Obra)

____. **Lukács**. Porto Alegre: L&PM, 1980a. (Fontes do Pensamento Político)

____. **A democracia e os comunistas no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1980b. (Biblioteca de Ciências Sociais)

____. Carlos Nelson Coutinho (N.em 1943). In: ____ . **Intelectuais brasileiros & marxismo**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991. p. 117-124.

____. Estética e política cultural. In: ANTUNES, R. RÊGO. W. L. **Lukács**: um galileu no século XX. São Paulo: Boitempo, 1996. p. 27-33.

____. Celan e sua “Fuga”. In: **Estudos de Sociologia**, Araraquara, v. 6, n. 11, p. 23-26, 2001.

____. **A questão da ideologia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

____. **As artes da palavra**: elementos para uma poética marxista. São Paulo: Boitempo 2005. (Marxismo e literatura)

____. **Memórias de um intelectual comunista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

____. **Marxismo e alienação**: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009a.

____. **A derrota da dialética**: a recepção das ideias de Marx no Brasil, até o começo dos anos 30. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009b.

____. Lukács e a arquitetura. In: **O marxismo na batalha das ideias**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009c. p. 151-157.

____. **Em torno de Marx**. São Paulo: Boitempo, 2010. (Marxismo e literatura)

LIMA, L. C. A análise sociológica da literatura. In: **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. vol. 2. 659-684.

LUKÁCS, G. **Introdução a uma estética marxista**: sobre a particularidade como categoria da estética. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

____. Arte y verdad objetiva. In: **Materiales sobre el realismo**. Barcelona, Grijalbo, 1977. p. 187-240.

____. O debate sobre o 'Sickingen' de Lassalle. In: ____ . **Marx e Engels como historiadores da literatura**. Porto: Nova Crítica, 1979.

_____. **Estética 1**: la peculiaridad de lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1982. vol 1: Cuestiones preliminares y de principio.

_____. **Pensamento vivido**: autobiografia em diálogo. São Paulo: Ad Hominem; Viçosa: UFV, 1999.

____. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000. (Coleção Espírito Crítico)

____. **Arte e sociedade**: escritos estéticos 1932-1967. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 2009.

____. **Marxismo e teoria da literatura**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MACHADO, C. E. J. **Um capítulo da história da modernidade estética**: Debate sobre o expressionismo. São Paulo: UNESP, 1998.

MARX, K. Introdução à crítica da economia política. In: ____. **Grundrisse**: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboço da crítica da economia política. São Paulo/Rio de Janeiro: Boitempo/UFRJ, 2011. p. 39-64.

____. ENGELS, F. **Cultura, arte e literatura**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MONTEIRO, A. C. A crítica sociológica da literatura. **Revista Brasiliense**, São Paulo: Brasiliense, n. 45, p. 38-51, 1963.

NETTO, J. P. Possibilidades estéticas em *História e consciência de classe*. **Temas de ciências humanas**, São Paulo: Editora Ciências Humanas, n. 3, p. 61-98, 1978.

____. G. Lukács: um exílio na pós-modernidade. ____. **Marxismo impenitente**: contribuição à história das idéias marxistas. São Paulo: Cortez, 2004. p. 139-161.

____. Um livro que resistiu à passagem do tempo. In: KONDER, L. **Marxismo e alienação**: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

____. Posfácio. In: COUTINHO, C. N. **O estruturalismo e a miséria da razão**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p. 233-286.

____. Breve nota sobre um marxismo convicto e confesso. In: BRAZ, M. (org.) **Carlos Nelson Coutinho e a renovação do marxismo no Brasil**. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

OLDRINI, G. Gramsci e Lukács, adversários do marxismo da Segunda Internacional. **Crítica marxista**, São Paulo, n. 8, p.67-80, jun. 1999.

OTSUKA, E. T. Literatura e sociedade hoje. **Literatura e sociedade**. São Paulo: EDUSP, nº 12, p. 104-115, 2009.

RUBIM, A. A. C. Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil. In: MORAES, J. Q. (org.) **História do marxismo no Brasil**. 2 ed. Campinas: UNICAMP, 2007. vol. 3.: Teorias. Interpretações. p. 337-370.

SAID, E. W. Entre o acaso e o determinismo: a *Aesthetik* de Lukács. In: ____. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 9-17.

SCHWARZ, R. Pressupostos, salvo engano, de "Dialética da malandragem". In: ____. **Que horas são?** 2 ed. São Paulo: Companheria das Letras, 2006.

____. Cultura e política, 1964-1969. In:____. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SEGATTO, J. A. **Breve história do PCB**. 2 ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1989.

_____. A presença de Gramsci na política brasileira. In: AGGIO, A. (org.) **Gramsci**: a vitalidade de um pensamento. São Paulo: Unesp, 1998. p. 177-184.

____. O PCB e a revolução nacional-democrática. In: MAZZEO, A. C. LAGOA, M. I. (orgs.) **Corações vermelhos**: os comunistas brasileiros do século XX. São Paulo: Cortez, 2003.

____. **Reforma e revolução**: as vicissitudes políticas do PCB (1954-1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

____. LEONEL, M. C. **Ficção e ensaio**: literatura e história no Brasil. São Carlos: EdUFSCar, 2012.

TERTULIAN, N. **Georg Lukács**: etapas de seu pensamento estético. São Paulo: Unesp, 2008.

____. Lukács e o stalinismo. **Verinotio**: Revista on-line de Educação e Ciências Humanas, n. 7, p. 1-40, nov. 2007. Disponível em: <http://www.verinotio.org/conteudo/0.65943372031621.pdf>. Acesso em: 15 janeiro 2013.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AUERBACH, E. **Mimesis**: representação da realidade na literatura ocidental. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BORDINI, M. G. (org.) **Lukács e a literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CASES, C. **Saggi e note di letteratura tedesca**. Torino: Einaudi, 1963.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos 1750-1880. 12 ed. São Paulo: FAPESP; Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2009.

COUTINHO, C. N. Entrevista – Lukács, Proust, Kafka. Disponível em: http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=2949&id_entrevista=100 . Acesso em: 15 janeiro 2013.

DUARTE, N. Arte e educação contra o fetichismo generalizado na sociabilidade contemporânea. **Perspectiva**, Florianópolis, v. 27, n. 2, 461-479, jul./dez. 2009

____. Arte e formação humana em Lukács e Vigotski. In: ____. DELLA FONTE, S. S. (orgs.) **Arte, conhecimento paixão na formação humana**: sete ensaios de pedagogia histórico-crítica. Campinas: Autores Associados, 2010. (Coleção educação contemporânea)

CHACON, V. A descoberta de Lukács no Brasil. **Revista Brasileira de Filosofia**, São Paulo: Intituto Brasileiro de Filosofia, v. 40, n. 168, p. 416-422, out./dez. 1992.

FISCHER, E. **A necessidade da arte**: uma interpretação marxista. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

FREDERICO, C. **Lukács**: um clássico do século XX. São Paulo: Moderna, 1997. (Coleção Logos)

____. **Marx, Lukács**: a arte na perspectiva ontológica. Natal: EDUFRN, 2005.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HELLER, A. A estética de Georg Lukács. **Novos Rumos**, n. 2, p. 119-134, abr/jun. 1986.

KONDER, L. Um médico chamado Tchecov. **Novos Rumos**. 29/01 a 04/02. 1960a.

____. Lição de Mário de Andrade. **Novos Rumos**. 26/02 a 03/03. 1960b.

JOSÉ, E. LEITE, J. C. Entrevista: Carlos Nelson Coutinho. **Teoria e Debate**. São Paulo, n. 51, jun/jul/ago. 2002. Disponível em: http://www.dotecome.com/politica/Textos/teoriadebate.htm . Acesso em: 15 janeiro 2013.

LUKÁCS, G. **Solzhenitsyn**. Marlin Press: Londres, 1970.

____. **Soul and form**. London: Merlin Press, 1974.

____. **Estética 1**: la peculiaridad de lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1982. vol 2: Problemas de la mimesis.

____. **Estética 1**: la peculiaridad de lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1982. vol 3: Categorías psicológicas y filosóficas básicas de lo estético.

____. **Estética 1**: la peculiaridad de lo estético. Barcelona: Grijalbo, 1982. vol 4: Cuestiones liminares de lo estético.

____. **Realismo crítico hoje**. 2 ed. Brasília: Thesaurus, 1991.

____. Nota sobre o romance. In: NETTO, J. P. (org.) **Lukács**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1992.

____. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

____. **O romance histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MACHADO, C. E. J. **As formas e a vida**: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918). São Paulo: Unesp, 2004.

MARX, K. **Manuscritos econômico-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MORAES, D. de. Democratização da cultura depende do controle social sobre a mídia (Entrevista com Carlos Nelson Coutinho). **Ciberlegenda**. Rio de Janeiro, n. 4, p.1-10. 2001. Disponível em: http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista . Acesso em: 15 janeiro 2012.

NETTO, J. P. **Lukács**: o guerreiro sem repouso. São Paulo: Brasiliense, 1983. (Coleção Encanto Radical)

RUBIM, A. A. C. **Marxismo, cultura e intelectuais no Brasil**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

SODRÉ, N. W. O momento literário. **Revista Civilização Brasileira**, nº 17, p. 190-190, jan./fev.. 1968.

STEINER, G. Georg Lukács e o seu pacto com o demônio. In: ____ . **Linguagem e silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 286-300.

POSADA, F. **Lukács, Brecht e a situação atual do realismo socialista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.