

# PRESSUPOSTOS HISTÓRICOS E SOCIAIS DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA, NA PERSPECTIVA DE GEORG LUKÁCS: HOSTILIDADE DO CAPITALISMO ÀS ARTES<sup>1</sup>

## *HISTORICAL AND SOCIAL PRESUPPOSITIONS OF ARTISTIC CREATION IN GEORG LUKÁCS' PERSPECTIVE: THE HOSTILITY OF CAPITALISM TOWARDS ARTS*

Betina Bischof\*  
Paula A. M. de Araújo\*\*

**RESUMO:** A partir dos anos 30, o filósofo húngaro Georg Lukács publica uma série de textos nos quais procura determinar o que é a literatura realista, atentando-se para seus desdobramentos no curso do desenvolvimento histórico. Para Lukács, entretanto, as mudanças que caracterizam diferentes momentos do realismo não surgem a partir de uma “dialética imanente das formas”, por mais que se vinculem a formas do passado. A aposta teórica deste trabalho é a de que essa perspectiva sobre o realismo ganha um solo fértil, quando nos atentamos para o complexo de problemas evocado pela “hostilidade do capitalismo às artes”.

**Palavras-chave:** Georg Lukács; realismo; crítica literária marxista; forma literária.

**ABSTRACT:** From the 1930s onward, the Hungarian philosopher Georg Lukács published a series of texts in which he sought a definition for realism in literature, bearing in mind its historical consequences. For him, however, such changes do not appear from out of an “immanent dialectic of forms”, even though they may be related to past forms. Our theoretical hypothesis in this article is that the perspective overcast on realism becomes more productive once one is aware of the complexity of problems that the “hostility of capitalism towards the arts” engenders.

**Keywords:** Georg Lukács; realism; Marxist literary criticism; literary form.

---

<sup>1</sup> Nesse texto são apresentados resultados parciais da dissertação escrita por Paula A. M. de Araújo, com contribuições da prof. Betina Bischof, que orientou todo o trabalho.

\* Universidade de São Paulo, professora doutora no DTLLC-USP. E-mail: bbischof@usp.br

\*\* Universidade de São Paulo, mestranda no DTLLC-USP. E-mail: paulaama@hotmail.com

“**C**rise de estilo”. É dessa maneira que Lukács identifica aquilo que, tal como ele afirma, foi antecipado por Balzac em suas novelas de artista: “a metade do século [trata-se do século XIX] é a época de uma crise geral do estilo na Europa (pense-se em Flaubert, na antecipação espiritual dos princípios da crise nas novelas de artista de Balzac, entre outros)” (LUKÁCS, [s. d. 2], p.116). Logo nos vem a imagem desses sôfregos artistas de Balzac, de Frenhofer (o grande personagem de *A obra-prima ignorada*), trabalhando desesperadamente em seu misterioso ateliê, elaborando durante dez anos cada precioso detalhe de sua figura feminina, pintando, enfim, uma tela que, por causa de sua vibrante perfeição, deveria conseguir enganar quem a visse. É esse o seu objetivo: imitar a natureza, “a riqueza inesgotavelmente múltipla da realidade” (LUKÁCS, 1969, p. 164) de tal modo que não seja mais possível distinguir entre esta e sua representação. O final disso tudo é trágico, pois de repente, o pintor se vê forçado a reconhecer o engano no qual havia vivido todo esse tempo: mais do que criar, ele havia destruído sua obra-prima, sobrecarregando sua musa de detalhes a ponto de restar no quadro apenas a imagem de um magnífico pé (o restante fora totalmente encoberto).

O que vemos é que Frenhofer experimenta um descompasso entre o furor alucinado, visionário do talento e os limitados meios de que dispõe para realizá-lo. Há uma distância – tragicamente intransponível – entre o projeto que ele alimenta, profundamente inspirado, e a realização da obra. Nesse sentido, podemos ensaiar uma síntese: sua obra o aparta do mundo, o que dá a medida de sua perceptível alienação, mas, ao mesmo tempo, também o eleva, tornando-o mais interessante do que todos os outros personagens. O problema, entretanto, é que, no final das contas, mesmo a obra-prima não passa de uma quimera. Esse é o teor das antecipações que Lukács rastreia nessas novelas de Balzac: ele “viu determinados momentos, muito essenciais, da problemática interna dos meios de expressão modernos artísticos e figurou com grande perspicácia e força seu fracasso trágico quanto à realidade a ser representada” (LUKÁCS, 1964a, p.553).

São antecipações, porque não é nessa época (nem a de Balzac, nem a de seus personagens) que Lukács situa a “crise de estilo”, mencionada logo no início. Ao comentar isso, ele tem em vista as obras produzidas após 1848, depois da traição política da burguesia – é quando se dá de um modo geral a passagem para a “modernidade em sentido estrito”<sup>2</sup> (LUKÁCS, [s. d. 2], p.116). Situando essa crise, Lukács afirma que é

da hostilidade do capitalismo desenvolvido enquanto material para a arte e [da hostilidade] da visão artística, que germina em seu solo, para a criação literária [que] surge a luta em torno de uma forma moderna e ainda assim verdadeiramente artística para um conteúdo moderno”. (LUKÁCS, p.116)

Uma dificuldade, portanto, de se encontrar a forma adequada para um conteúdo moderno, para a matéria literária, sem que fosse necessário desertar definitivamente do campo das artes, que, para Lukács, diz respeito entre outras coisas a uma aparência sensível. Se

---

<sup>2</sup> Esse é o sentido desse termo nesse contexto. Em “Teoria de Schiller sobre a literatura moderna”, por exemplo, Lukács o usa de modo diferente, para se referir aos escritores realistas a partir do século XVIII, em contraposição aos poetas antigos, “ingênuos” (a questão que está sendo discutida é justamente a periodização de Schiller).

observarmos bem, o impasse que é decisivo nesse momento, tal como Lukács o descreve, está mesmo muito próximo daquele que precipita os personagens-artistas de Balzac (vimos aqui algo a respeito de Frenhofer) na curva trágica.

Um dos motivos que podem explicar que Balzac tenha, à maneira de um espelho que adianta, antecipado isso em suas novelas de artista é que existe um mesmo problema de fundo, que vincula de uma certa maneira sua época à “modernidade em sentido estrito”. No momento em que Balzac escrevia seus romances, mas também depois, quando Flaubert escreveu *A educação sentimental*, ou ainda quando Thomas Mann, muito depois, escreveu *Dr. Fausto*, os artistas burgueses produziam suas obras em uma situação que, de saída, lhes era adversa: é o que podemos identificar de um modo geral, nas análises de Lukács, como a “hostilidade do capitalismo à arte”. O leitor logo poderia objetar: mas por que, então, falar de “capitalismo desenvolvido” (é essa a expressão de Lukács), por que especificar o estágio da formação social, se a “hostilidade” é algo que atravessa a produção artística no capitalismo, de uma ponta a outra? E de fato: não é possível compreender a literatura que surge depois de 1848, não podemos compreender essa crise de que fala Lukács, sem atinar com a especificidade do período e a nova correlação de forças que estava se consolidando a essa altura. Do mesmo modo, outros momentos da história literária, digamos, a época de Rabelais ou de Cervantes, quando surge o romance moderno de acordo com Lukács, essa época impõe-se como um verdadeiro mistério, se não buscarmos modular o que seria a “hostilidade do capitalismo” às artes, nesse estágio do desenvolvimento da luta de classes. É nessa direção, mais concreta, que interessa conduzir a argumentação; mas, de início, iremos avançar “timidamente”, por terrenos mais abstratos, tentando identificar apenas o contorno mais externo, apenas a forma geral da “hostilidade do capitalismo” às artes, tal como ela aparece nos textos de Lukács.

Quando Lukács fala da “essência desfavorável do capitalismo para a arte” (LUKÁCS, 1964b, p. 405) ele evoca assim, mais do que qualquer coisa, “um complexo de problemas” (KLATT, 1985, p. 29). Aqui e ali, nos textos do início da década de 1930, já despontam isoladamente alguns de seus aspectos. Nesse momento, entretanto, Lukács parece conceber a questão de modo muito mais solto. Parece, aliás, que não chega a se constituir propriamente uma questão. Mais do que algo que foi acumulado, essa é uma observação que surge apenas de passagem, ainda que ela seja inegavelmente importante, como podemos ver, por exemplo, no texto que Lukács escreveu sobre Gerhard Hauptmann (LUKÁCS, 1971, p. 75).

Como contraponto, vejamos um trecho de um texto posterior, “A fisionomia intelectual da figura artística”. Como o título já sugere, o que Lukács busca desenvolver é, justamente, como se constitui nas narrativas essa dimensão intelectual dos personagens, como se forma e se expressa a sua visão de mundo. Quando ele se refere, então, à “prosa da vida capitalista”, não surpreende que se trate apenas de uma breve menção; afinal, esse não é mesmo o assunto. Ao comentar sobre o caráter extremo das situações típicas, Lukács entende que ele surge em certas obras “também como oposição romântica contra a prosa da vida capitalista” (LUKÁCS, 1971, p. 160). Haveria aqui muito a se considerar; em uma curta passagem, Lukács lança elementos que são fundamentais para a discussão sobre o realismo. O que é determinante, contudo, nessa altura do nosso argumento, é a “hostilidade do capitalismo” às artes. E, embora também aqui Lukács atravesse rapidamente o tema, sem nele se deter, a diferença é notável. Trata-se, nesse caso, de uma ponte fundamental. Todo o balanço que ele traça nesse texto sobre a caracterização dos personagens – primeiro nas obras

dos grandes realistas, e depois na literatura naturalista<sup>3</sup> – parece ter como limite essa situação, a da “prosa da vida”. Em vista desse “obstáculo”, os escritores podem seguir por vias diferentes. Para responder, então, à pergunta: “Como os escritores dão forma ao perfil intelectual de seus personagens?”, Lukács mobiliza, ainda que sem o explicitar, esse quadro mais geral do “desfavor [*Ungunst*] social dos pressupostos e circunstâncias da criação artística” (LUKÁCS, 1971, p. 207).

E seria possível seguir os motivos dessa mudança de ênfase nos textos de Lukács? Parece-nos que sobretudo Michail Lifschitz, com quem Lukács trabalhava à época, desempenha nisso um papel fundamental. Mais do que algum traço geral e constante dessa relação, marcada por uma contribuição intelectual e afetiva que os acompanhou durante muito tempo, temos em vista uma circunstância bem específica, nesse caso: o artigo que Lifschitz publicou sobre a estética de Marx. Desde 1929, ele pesquisava no Instituto Marx-Engels, e, “favorecido pela possibilidade”, afirma Klatt, de “ver e avaliar textos ainda não publicados dos clássicos do marxismo, Lifschitz via como sua tarefa no início dos anos 30 tornar conhecidas ‘as verdadeiras concepções de Marx e Engels sobre todo o curso da história da cultura’” (KLATT, 1985, p. 28). É, pois, com esse objetivo que Lifschitz escreve e publica logo no início da década o referido artigo. Além da importância que esse trabalho teve para o pensamento estético marxista de um modo geral – afinal, de modo pioneiro, Lifschitz acompanha e comenta o processo de desenvolvimento histórico das ideias estéticas de Marx –, nele seria possível reconhecer também, como afirma Klatt, o esboço de alguns princípios teóricos fundamentais, de onde Lifschitz extrairá depois seus próprios critérios de julgamento estético (KLATT, 1985, p. 29). Esses princípios consistem, ainda de acordo com Klatt, em dois grandes “complexos de problemas”: “a hostilidade do capitalismo à arte” e “a especificidade da grande arte” (KLATT, 1985, p. 29).

O próprio Lifschitz pouco usa essa expressão, “hostilidade do capitalismo à arte”. Mas não é à toa que Klatt recorre a ela para sintetizar de que trata esse primeiro “complexo de problemas”. Ele evoca, assim, uma passagem de Marx, da qual Lifschitz cita um grande trecho na seção IV de “Karl Marx e a estética”:

(...) A relação não é também, portanto, tão simples como ele pensa. *Por exemplo, a produção capitalista é hostil [feindlich] a certos ramos de produção espiritual, por exemplo à arte e poesia.* De outra maneira se chega à imaginação dos franceses no século XVIII, já belamente parodiada por Lessing. Se estamos mais na frente na Mecânica etc. do que os antigos, por que não deveríamos poder fazer uma epopeia? E a *Henriada* pela *Iliada*!<sup>4</sup>

Como se sabe, Marx e Engels, apesar de terem se ocupado durante toda a vida com a literatura e a estética, nunca organizaram suas ideias a esse respeito em uma obra<sup>5</sup>. No entanto, como lembra Lukács, os “princípios fundamentais da inversão materialista estão diante de nós, de maneira clara, na forma de asserções que [eles] fizeram sobre questões singulares concretas” (LUKÁCS, 1969, p. 133). É o caso dessa passagem, na qual Marx aponta para o “caráter antiestético do presente capitalista” (LUKÁCS, 1969, p. 255). Nela podemos notar

<sup>3</sup> Cabe observar que o caso do realismo socialista, tratado particularmente na última seção do texto, exigiria outras mediações.

<sup>4</sup> Essa passagem é da *Teoria do mais valor*, um manuscrito publicado postumamente do que era considerado como um “excurso histórico”, “um esboço histórico das teorias burguesas sobre mais-valor”. Cf. MARX; ENGELS, 1977, p. VIII.

<sup>5</sup> Cf. LUKÁCS, 1969, p. 205.

claramente um desses princípios da “inversão materialista” de que fala Lukács, na medida em que, ao se contrapor às concepções de Storch sobre trabalho produtivo e improdutivo, que abstraem do desenvolvimento histórico, Marx expõe a base a partir da qual se formam as ideologias, e que depende, por sua vez, do processo social de produção, do modo de vida bem como de suas transformações ao longo da história. Nesse sentido, o fundamento da produção espiritual (ou, no caso, imaterial) é por sua vez material e histórico, e por isso, dentro dessa relação, “à maneira de produção capitalista corresponde uma outra espécie da produção espiritual diferente do modo de produção medieval” (MARX; ENGELS, 1977, p. 257).

Indica-se assim que as questões relacionadas à arte, um dos ramos da produção espiritual, não podem ser resolvidas apenas intraesteticamente, no campo formal artístico, pois também elas são um produto do desenvolvimento social, com o qual se relacionam de maneira bastante intrincada. Como afirma Lukács, “Marx reivindica que sejam investigadas exata e concretamente as condições específicas, das quais surgem a matéria e a forma de um período artístico determinado, com base no seu ser social” (LUKÁCS, 1964a, p. 107). Não se trata, contudo, de reconhecer uma mera convergência entre o desenvolvimento das forças produtivas e o desenvolvimento da arte, como se as circunstâncias favoráveis de um lado implicassem paralelamente o florescimento do outro; ou ainda, pelo contrário, como se de um modo decadente de produção social pudesse brotar *apenas* uma arte também decadente. Não se trata de uma simples relação de causa e efeito<sup>6</sup>. O progresso técnico, material pode fazer com que se tornem possíveis, ou, pelo contrário, ele pode fazer com que desapareçam certas formas de arte. O desenvolvimento ideológico e, dentro disso, artístico é, portanto, desigual, de modo que podemos reconhecer “o desenvolvimento relativamente independente das áreas de atividade humana singulares – do direito, da ciência, da arte etc.” (LUKÁCS, 1964a, p. 206). É essa descontinuidade entre o desenvolvimento econômico e o desenvolvimento artístico o que Marx quer ressaltar, quando fala da “hostilidade do capitalismo à arte”. Estamos “mais na frente na mecânica etc.”, como ele de certa maneira ironiza; mas, em uma época na qual “os acontecimentos mais importantes são transações comerciais, invenções de máquinas, construção de novos portos e em que cada um só pensa no comércio”<sup>7</sup> (NAUMANN, 1986, p.18), não faz sentido, por exemplo, retomar os temas e motivos da epopeia. Quem seria, nesse contexto, o grande herói épico? Escalaríamos para tanto o “grande comerciante”<sup>8</sup>? O que Marx demonstra referindo-se à epopeia para negar a suposição de que haveria alguma homogeneidade no progresso é que, nesse nível pré-estético, o capitalismo é hostil à arte e à poesia, que existe, portanto, uma “contradição objetiva entre grande arte e sociedade capitalista” (LUKÁCS, 1964a, p. 155).

Se voltamos então, a Lukács, podemos encontrar essa mesma passagem citada diversas vezes, sobretudo a conhecida frase que se refere à hostilidade do capitalismo às artes. Tão mais significativo, entretanto, é, como mencionamos, o lugar que essa consideração assume para ele, como um importante “ponto de partida metodológico” (SZIKLAI, 1976, p.132). Isso não tem consequências apenas para a análise das obras literárias, mas na própria reconstrução das categorias de análise. A contrapartida que se impõe, a partir desse horizonte, para a crítica,

---

<sup>6</sup> Como afirma Lukács, “quem vê nas ideologias o produto mecânico, passivo do processo econômico que constitui sua base, esse não entende absolutamente nada sobre sua essência e seu desenvolvimento, ele não representa o marxismo, mas sua distorção, sua caricatura” (LUKÁCS, 1964a, p. 208).

<sup>7</sup> Aqui, o autor está traçando um paralelo entre Marx e os iluministas.

<sup>8</sup> Essa é a pergunta que faz Diderot, e que Naumann considera que poderia estar na *Introdução para a crítica da economia política*: “Por acaso um grande comerciante é capaz de se tornar o herói de uma poesia épica?”.

é a necessidade de repensar os problemas estéticos, de reformular as categorias, de acordo com sua perspectiva diante dos fatos da vida. Resolver teoricamente esse problema implica, por um lado, “olhar nos olhos, sem medo, dos fatos econômicos-sociais do desenvolvimento capitalista”. Implica, portanto, a investigação “destemida” da realidade objetiva. Por outro lado, afirma Lukács, é preciso “comprovar artisticamente que as categorias tradicionais estéticas são inadequadas para capturar e expor a realidade capitalista; que ‘a produção capitalista é ‘hostil’ a certos ramos de produção espiritual, como arte e poesia’ (Marx)”. (SZIKLAI, 1976, p. 239). A questão é a relação entre arte e realidade. Só a partir dessa relação, a partir dos fatos da vida é que podem surgir as categorias concretas, tanto de conteúdo quanto de forma.

Logo que compreendemos isso, logo que compreendemos quão fundamental é a hostilidade do capital à arte, se queremos entender, por exemplo, o romance moderno, essa expressão aparece – para falar com Schlenstedt – propriamente como uma “cifra multirradiosa”. Afinal, essa seria, então, “a problemática necessária de toda arte moderna” (LUKÁCS, 1964a, p. 107). Mas onde estão as raízes dessa hostilidade, quais são os seus desdobramentos? Resta, portanto, comentá-la, determiná-la. Para começar, podemos retomar a ideia de que se trata de um “complexo de problemas”, ou ainda, como afirma Schlenstedt, de um “complexo de representações”. São pelo menos duas as condições – e, como veremos, elas estão entrelaçadas – que compõem isso que Lukács descreve como “hostilidade” ou “desfavor” da realidade capitalista às artes.

### Capitalização geral do espírito

Lukács comenta que Balzac apanha no ar o tema de *Ilusões Perdidas*, criando assim o novo tipo do “romance da desilusão” (LUKÁCS, 1965, p. 488). Se apenas retratasse esse apagão (quase) geral, quando a melhor parte da burguesia é obrigada a depor não suas armas, mas seus ideais, o tema de *Ilusões perdidas* não seria nada original. Lukács destaca, no entanto, um outro momento desse romance, que decorre por sua vez de uma visada característica de Balzac: em suas obras, ele não se volta apenas para o passado, mas, olhando também na direção contrária, em direção ao futuro, vê que “o fim do período heroico do desenvolvimento burguês da França significa o começo da grande decolagem do capitalismo francês” (LUKÁCS, 1965, p. 474). Acontece que, em *Ilusões perdidas*, particularmente, a dominação do capitalismo engloba um campo insuspeito, para alguns, pois que ele estaria aparentemente isento dessas transações materiais, e transforma-o igualmente em mercadoria: esse campo é o espírito. É do ponto de vista da “capitalização do espírito” que Balzac acompanha nessa obra o processo mais geral, pelo qual passa a França da época, de modo que o tema de *Ilusões perdidas* seria, segundo Lukács, “o tornar-se mercadoria da literatura (e com ela de toda ideologia)” (LUKÁCS, 1965, p. 474).

Justamente essa transformação, a mercantilização da atividade literária, a que Balzac dá forma artística em seu romance, está na base do que podemos compreender como uma das dimensões da “hostilidade do capitalismo às artes”. Ao ser integrado à indústria do trabalho cerebral, o escritor passa então a ocupar um novo lugar, bastante problemático. Em

*Ilusões perdidas*, é sobretudo Lucién de Rubempré<sup>9</sup>, um dos protagonistas, que coloca isso em cena. Sua ambição era tornar-se poeta, atingir a “glória literária” (BALZAC, 1959, p.33), e todos os seus passos o guiam na direção dessa promessa que é, ao mesmo tempo, uma promessa de glória social. Em Paris, entretanto, nesse paraíso aberto ao gênio, Lucién se desfaz não só de suas moedas, estranhamente sorvidas pela cara rotina do circuito elegante do qual ele quer participar; também os seus sonhos e ideais de jovem talentoso são trocados, um por um, por falsas oportunidades de ascensão. E isso não traz tanto espanto, se acompanharmos a conversa que o jovem escritor ouve na primeira tentativa de vender a um livreiro uma obra sua<sup>10</sup>. Afinal, quem aqui rege a musa<sup>11</sup> é o Mercado, e esse são os seus termos próprios, a linguagem que ele fala: preço, prazo, promissórias e não fábula, personagens e forma. Desde já, insinua-se o arco da história de Lucién, sua via de desilusão. Pois, no contexto dessa transfiguração, em que também a arte surge como mercadoria, as usuais obrigações do escritor, referidas, assim supomos, ao feitio da obra, estão igualmente sujeitas à revisão. É preciso adaptar-se sem mais à nova musa.

É nesse sentido que, com a “capitalização do espírito”, o escritor passa a ocupar um novo lugar: sua premissa de trabalho passa a ser, na maior parte dos casos, a adequação ao mercado, “às necessidades do dia do mercado capitalista de livros” (LUKÁCS, 1971, p. 377). Integrando a indústria do trabalho cerebral, ele se torna força produtiva e seu produto, fonte de lucro para quem o põe para circular, o agente das mercadorias, o capitalista – no caso que estamos vendo, em *Ilusões perdidas*, o livreiro, que também publica e imprime. Dessa perspectiva, as qualidades artísticas de uma obra são apenas uma isca para um possível consumidor, e não mais a própria finalidade do trabalho que a produz, pois, no limite, “a produção de mercadorias não tem como objetivo a produção de determinados valores de uso como tais, mas a produção para a venda” (HAUG, 1997, p. 26). E, segundo Lukács, “(...) escritores que se acostumam a entregar semi-produtos e até mesmo fazem teoria de uma tal práxis hostil à arte, não podem manter viva em si uma relação interior com as verdadeiras questões da arte” (LUKÁCS, 1971, p. 378).

O escritor, nessas condições, perde o controle sobre a finalidade, o meio e o método de seu trabalho. Isso não quer dizer que ele assuma, conscientemente, esse jogo. Do ponto de vista do artista – de Lucién, em *Ilusões perdidas*, por exemplo – não é disso que se trata (ao menos, não de início). Como reconhece um outro personagem, d’Arthez, a vontade em seu coração, um amálgama de ambição e autenticidade, é do gênio, isto é, visa à “bela obra”. É verdade, também, que a consciência do produtor sobre o processo não altera a relação de “capitalização do espírito”, não altera o caráter de mercadoria de sua obra. Seria o caso de nos perguntarmos, entretanto, levando adiante a sugestão que paira nessa passagem de Lukács – a dos escritores que mantêm uma “relação interior com as verdadeiras questões da arte” – se não haveria algo análogo às “mercadorias separadas da atividade de produção”, características das formas de transição para o capitalismo. Nessa relação de transição, o trabalhador “se

---

<sup>9</sup> A seu respeito, Lukács afirma: “Com grande sensibilidade e astúcia, Balzac figura aqui o novo tipo de poeta, especificamente burguês: o poeta como harpa eólica para os diversos ventos e tempestades da sociedade, um emaranhado de nervos inconstante, sem direção, ultrasensível (...)” (LUKÁCS, 1965, p. 477).

<sup>10</sup> Cf. BALZAC, 1959, p. 33.

<sup>11</sup> Não podemos deixar de lembrar dos integrantes do Cenáculo, que também são artistas, mas produzem de acordo com outros princípios, tidos por inquebrantáveis. Isso não os opôs, como alguém poderia supor, à glória. Mais de uma vez Balzac ressalta que D’Arthez, o mais proeminente dentre eles, torna-se um dos “mais ilustres escritores da época”.

mantém como usuário de seu próprio trabalho”, que responde, portanto, às suas próprias necessidades, embora seu resultado, ao final, se torne também mercadoria<sup>12</sup>:

Milton, por exemplo, que escreveu o *Paraíso perdido* por 5 libras esterlinas, era um *trabalhador improdutivo*. Ao revés, o editor que fornece à editora trabalho como produto industrial é um trabalhador produtivo. Milton produziu o *Paraíso perdido* pelo mesmo motivo porque o bicho-da-seda produz seda. Era uma atividade própria de *sua* natureza. Depois vendeu o produto por cinco libras. (MARX *apud* COTRIM, 2012, p. 193)

Além disso, esse movimento mais geral de “capitalização do espírito”, que passa a se afinar com a forma mercadoria, pode ser refratado por circunstâncias locais, que podem impulsionar ou, pelo contrário, limitar o desenvolvimento do mercado literário. Este pode ainda desempenhar um “papel ambivalente” com relação aos “bens culturais”, como observa Klaus Städtke (sd. p. 266-267) a propósito da literatura russa no início do século XIX.

Tudo isso sopesado, Lukács sustenta que existe, ainda, uma certa “margem de manobra livre”, cuja real constituição deve ser determinada, e que se desenvolve contra esse pano de fundo da *total entrega* aos princípios do mercado. Instaure-se assim, para Lukács, um corte, que separa um e outro tipo de escritor, já que o tipo de investimento que os escritores fazem na “bolsa do espírito” os dividiria fundamentalmente em dois grupos. Este é o metro que Lukács assume em sua própria crítica: ele investiga “apenas os tipos honestos e talentosos”, ainda que seja impossível isolá-los completamente dos “escritores mequetrefes sem talento e corrompidos” (estes constituem o pano de fundo incontornável de seu objeto) (STÄDTKE, sd. p. 383).

Podemos perceber, a partir dessas considerações com que Lukács tornea seu argumento, que não é possível avançar muito sem considerar qual é o lugar concreto em que se encontra a literatura no que diz respeito à produção de mercadorias. Até aqui, em linhas gerais, notamos que, quando o que decide sobre a obra literária, sobre sua constituição, é a margem de lucro que ela pode oferecer, isso redimensiona em última instância o papel do escritor, em função do questionável “apoio do capital”. Assim sendo, parece-nos que, para Lukács, não se esgota o problema do prolongamento da ordem capitalista sobre a esfera artística apenas ao reconhecer os “efeitos deturpadores do dinheiro” (LUKÁCS, 1969, p. 213), suas consequências imediatas que se expressam através da relação com o mercado. Na constelação da mercadoria, há *outros processos sociais* que se impõem, também, como um obstáculo ao desenvolvimento das artes.

Podemos ler nesse sentido a afirmação de Lukács de que “a hostilidade à arte da ordem de produção capitalista se revela também na divisão do trabalho capitalista”, nas implicações para o artista do modo como se organizam e se desenvolvem no capitalismo as relações de produção. Dizemos que o problema se refere, aqui, ao artista, mas a maneira “como a base econômica da ordem de produção capitalista retroage na literatura” não depende, diretamente, de sua subjetividade, por mais que a restrinja. Explicitamos assim, apenas, o ponto de vista que Lukács assume diante desse problema, cuja “correta compreensão remete ao estudo da totalidade da economia” (LUKÁCS, 1969, p. 214). E desse ponto de vista, Lukács destaca “somente um princípio”, que tem pautado “os grandes movimentos

---

<sup>12</sup> Seguimos aqui o argumento de Vera Cotrim. Cf. COTRIM, 2012, p. 193.



democráticos e revolucionários” desde tempos passados: “a reivindicação do desenvolvimento do homem multilateral, inteiro” (LUKÁCS, 1969, p. 214)<sup>13</sup>. De maneira contraditória, essa demanda toma pé em um solo que, objetivamente, impede o desenvolvimento da personalidade, pois “a divisão do trabalho capitalista, com base na qual somente pode-se dar aquele desenvolvimento das forças produtivas que constituem a base material da personalidade desenvolvida, subjuga os homens, despedaça sua personalidade em especialidades sem vida, etc.” (LUKÁCS, 1964a, p. 58).

Esboça-se o curto-circuito. A mesma arena social que suscita o desenvolvimento da personalidade, dispondo das bases materiais necessárias para tanto, em cujo solo desponta o ideal humanista do desenvolvimento harmônico da personalidade, frustra sistematicamente a sua realização e promove o exato contrário, invertendo e diminuindo todas as qualidades do homem. Refreando o pleno desenvolvimento das capacidades humanas, que são retalhadas e constrangidas a uma via de mão única, a divisão social do trabalho é assim um dos pilares do “calcanhar de aço do capitalismo”. “A divisão do trabalho da sociedade de classes, a separação entre cidade e campo, de trabalho corporal e espiritual” (LUKÁCS, 1964a, p. 230): essas são cisões que reproduzem em diferentes esferas, de maneira análoga, a cisão instaurada pela apropriação privada da produção social. E por que, para Lukács, isso é desfavorável para o desenvolvimento da arte e da literatura? O subjugamento do homem as atinge em seu cerne, pois “a humanidade, isto é, o estudo apaixonado da constituição humana do homem, pertence à essência [Wesen] de toda literatura, de toda arte” (LUKÁCS, 1969, p. 213).

Variando, então, o ângulo crítico, podemos apreender como o encapsulamento da literatura se inscreve em um movimento mais amplo, como ele se inscreve no isolamento da arte na sociedade burguesa. Para Lukács, isso já começa à época de Goethe (ao menos na Alemanha). Mas, uma vez que não se tratava ainda de um “fato consumado”, Goethe lutou de maneira encarniçada contra essa tendência, experimentando vividamente, contudo, sua “irresistibilidade objetiva”. Sua luta, afirma Lukács, deu-se em duas frentes: “por um lado, a arte enquanto arte, a pureza da arte deveria ser salva sob essas circunstâncias das forças antiestéticas da época; por outro e ao mesmo tempo o caráter social da arte contra seu isolamento iminente” (LUKÁCS, 1964a, p. 540).

Ora, se os isolarmos um do outro, vemos esboçarem-se os dois extremos que constituem, para Lukács, o falso dilema em que se encontra a arte moderna, “um falso dilema entre objetivismo e subjetivismo” (LUKÁCS, 1981, p. 46). De um lado, a predominância do “ponto de vista do ateliê”, cuja “expressão e impressão estariam apartadas do conteúdo, apartadas daqueles problemas que enraízam a literatura na vida do povo, que fundamentam a efetividade e popularidade [Volkstümlichkeit] centenárias, milenares das grandes obras de arte” (LUKÁCS, 1971, p. 378-379). Do outro lado, estariam os que criticam essa ênfase na subjetividade em favor do registro objetivo, do qual deveria surgir uma “objetividade mais elevada”, a qual se confunde, por sua vez, com o registro mediano.

Lukács retoma em diversos textos essa discussão sobre práticas literárias aparentemente opostas, que replicam a oposição entre subjetivismo e objetivismo. O mesmo poderia ser observado, também, no campo da crítica literária. Mas, como dissemos, esse é para Lukács um falso dilema. Espelhando “fenômenos superficiais da divisão capitalista do trabalho” (LUKÁCS, 1971, p. 384), operam ambas de maneira dualista, o que impede a representação “múltipla e profunda” da realidade. Mais do que isso, ao se aterem a sua

---

<sup>13</sup> Esse é, segundo Lukács, o “grande problema do humanismo burguês-revolucionário”.

imediatividade, acabam por reforçar justamente aquilo a que buscavam se contrapor, isto é, a “crescente falta de poesia da literatura burguesa” (LUKÁCS, 1971, p. 378).

Resplandece, assim, tanto na literatura do sujeito desamparado, quanto na forma que remete ao objetivismo naturalista, a figura do escritor isolado, para quem se perderam os “vínculos com a vida social do povo” (LUKÁCS, 1971, p. 384). Poderíamos falar aqui em atomização? Há uma passagem de Lukács que nos orienta nesse sentido:

A prosa da vida capitalista atomiza economicamente os homens. A conexão econômica, que de fato existe, profusamente intrincada, aparece para eles como um poder misterioso anônimo, inapreensível e inatingível. Dessa forma de aparição necessariamente dupla da vida capitalista na consciência dos homens surge sua solidão interior, que foi retratada de maneira profundamente comovente pelos grandes épicos da prosa capitalista. (LUKÁCS, 1964a, p. 401)

Entra em cena, mais fortemente, o indivíduo como “‘mônada’ isolada”, na medida em que a economia capitalista se desenvolve. Na *superfície*, “são visíveis acontecimentos e destinos puramente pessoais, imediatamente privados” e as forças sociais, que atuam nesse âmbito que parece apenas pessoal, surgem, para o observador cada vez mais como uma “figura abstrata, misteriosa” (LUKÁCS, 1964a, p. 130). “Na consciência dos homens”, afirma Lukács, “o mundo aparece totalmente diferente do que ele é, deformado em sua estrutura, arrancado de suas conexões” (LUKÁCS, 1969, p. 213). Ou ainda, na formulação de Vázquez (2011, p.156), “desde que a sociedade capitalista se vê dilacerada por suas contradições fundamentais, as relações humanas que se desenvolvem em seu marco se impessoalizam e tomam a aparência de relações entre coisas”. Eis por que a relação do artista moderno com a vida se torna inumana – na *superfície*, as formas de vida estão fetichizadas.

### Prosa do capitalismo

Procuramos mostrar, em escala ampliada, aspectos da produção material e das relações sociais no capitalismo que dificultam o desenvolvimento das artes. Como pudemos ver, Lukács caracteriza essa sólida barreira social a partir de um conjunto de determinações que denotam, em última instância, a desumanização do homem; por isso a ênfase nas “deformações que a divisão do trabalho e o estranhamento deixam na alma dos homens individuais” (SCHLENSTEDT, 1987, p. 224), à medida em que o capitalismo se desenvolve. A hostilidade do capitalismo às artes equivale, portanto, à hostilidade ao homem, ao despedaçamento do homem (LUKÁCS, 1965, p. 606). E agora, quando modificamos o ângulo, passando a tratar do problema de um modo mais específico, dentro do campo da literatura, não surpreende a afirmação de Lukács, a certa altura de seu artigo sobre o romance, de que a matéria com a qual o artista tem que se haver é “desfavorável [ungünstig]” (LUKÁCS, 1981, p. 28). Não basta, contudo, simplesmente transpor os termos de um campo para o outro. “Capitalização do espírito”, divisão do trabalho, fetichismo – a maquinaria social que antes observamos assume aqui uma outra figura, mais afeita à prosa<sup>14</sup> e aos meneios

---

<sup>14</sup> À primeira vista, parece um uso que se contrapõe à poesia lírica, mas veremos ao longo dessa seção as dimensões disso que Lukács caracteriza como prosa do capitalismo.

próprios da literatura. O que há nisso de ambivalente é o que iremos ver, na “forma mais típica e plena de configuração dessa forma social”: não por acaso, o romance.

Como afirma Lukács, o romance, quanto ao seu conteúdo, resulta das “lutas ideológicas da burguesia ascendente contra o feudalismo que perece” (LUKÁCS, 1981, p. 28). Por isso, a oposição contra “o estado de mundo medieval”, que recobre, observa Lukács, quase todos os primeiros grandes romances. Isso não exclui, entretanto, que nesses romances seja reaproveitada a “herança da cultura feudal da narração”. Dela fazem parte não só aqueles “elementos de aventura”, que o romance retoma em chave paródica, satírica<sup>15</sup>. O modo de composição que dele é próprio, nesse período de seu surgimento, em que um acontecimento interessante sucede ao outro numa “frouxa cadeia” (LUKÁCS, 1964b, p. 469), de maneira episódica, originando “aventuras individuais” – isso é também uma herança medieval que o romance assimila e reelabora.

Se podemos verificar a atmosfera medieval, na qual o romance se banha, através de elementos da cultura de narração feudal que ele toma de empréstimo e estiliza, a sua filiação burguesa, por sua vez, orientada para o futuro, provoca fissuras nessa estrutura, ao incorporar na composição “elementos plebeus”. Foi Heine, como mostra Lukács, quem apontou para isso em um romance muito singular: *Dom Quixote*. Em sua “Introdução a Dom Quixote”, Heine observa que “Cervantes funda o romance moderno ao introduzir nos romances de cavalaria o retrato [Schilderung] fiel das classes mais baixas, ao nele misturar a vida do povo” (LUKÁCS, 1981, p. 32). Assoma assim no horizonte dominado pelos feitos heroicos rebaixados de um Dom Quixote, ele mesmo um fidalgo sem posses, a “natureza prosaica”, “a pequena vida sóbria da burguesia”<sup>16</sup>, sem que isso, contudo, se imponha de modo cabal (como acontecerá depois nos romances ingleses), o que, para Heine, apenas nivelaria tudo à linha da banalidade. É esse balanço harmônico entre o “aristocrático” e o “democrático” o que ele admira particularmente nessa obra.

Lukács tem discordâncias quanto a essa análise, que se atém, contudo, ao ponto crucial e que nos interessa: essa atenção inédita ao pequeno mundo, à vida individual (e no caso, à vida individual de plebeus). Isso distingue o romance nesse limiar de sua história. O motivo para tanto, Lukács o destaca em seu comentário ao *Fausto*, de Goethe. Notando, justamente, que no início da luta da classe burguesa contra o absolutismo feudal, a arte se volta tematicamente para o “‘pequeno mundo’ da burguesia”, Lukács explica que essa esfera apartada da sociabilidade, muito astuciosamente, era considerada mais pura moralmente e mais elevada do ponto de vista humano do que o “‘grande mundo’ do absolutismo feudal da época”. Não se trata aqui, entretanto, de uma polêmica pelo gosto da polêmica, pois, desvalorizando artisticamente a “conquista do ‘grande mundo’” (LUKÁCS, 1965, p. 610), a burguesia consegue articular e expressar seus valores, suas aspirações nesse estágio inicial de sua ascensão, fazendo sombra ao que cabia a ela descartar: a ordem absolutista.

Poderíamos dizer, então, que *Dom Quixote* também nos mostra que na ordem do dia está “o ‘pequeno mundo’ da vida individual”. Nesse sentido, Cervantes rompe com a tradição do romance medieval, como detalha Monika Walter, desdobrando acontecimentos cotidianos, ao invés de desfiar uma sequência de acontecimentos maravilhosos, cruciais nas aventuras nos romances de cavalaria: “no mundo épico, que até então fora povoado por uma nobreza palaciana idealizada, entra o pequeno-nobre pobre, mediano, que come, bebe,

<sup>15</sup> Caso contrário, afirma Lukács, seria uma elaboração ideológica.

<sup>16</sup> Cf. HEINE, H. “Einleitung zum *Don Quijote*”.

proseia e sobretudo lê...” (WALTER, 1977, p. 637-638). Vêm à tona, assim, “os lados prosaicos e frequentemente banais da vida e do comportamento dos homens, a ganância dos comerciantes, a rudeza dos que passam nas estradas de província, a monotonia da existência na província” (WALTER, 1977, p. 652). Ao negar, portanto, com um acento polêmico o “mundo de aventuras dos romances de cavalaria”, que está impregnado pela visão de mundo feudal e aristocrática, para retomarmos os termos de Heine, a matéria desse romance se aproxima da vida cotidiana<sup>17</sup>, e mais especificamente, como dissemos, “da vida do povo”. Coloca-se em primeiro plano a “vida privada do simples burguês”, encadeada, no caso desse romance, de maneira fantástica (LUKÁCS, 1981, p. 34).

Lukács interpreta essa incursão preferencial pela via privada como um vasto processo, que continua até a Revolução Industrial, na Inglaterra, e a Revolução francesa, quando se forja uma nova situação social e a conquista do “grande mundo” é posta na ordem do dia romanesca (LUKÁCS, 1965, p. 610). Seu significado, afirma Lukács, nesse período inicial, é extraordinariamente revolucionário. Pois, por um lado, a “exigência de que o simples burguês em seu destino privado puramente civil possa ser herói do grande drama e da grande épica foi a forma de manifestação literária das exigências políticas da revolução burguesa”. E, de outro, isso representa um ganho para a literatura, “a conquista de um conteúdo [Stoffgebiet] imensuravelmente rico e amplo em contraste com a estreiteza e secura da poesia cortesã-feudal” (LUKÁCS, [s. d. 1], p. 4).

Se variarmos um pouco os termos e as ênfases, veremos que essa guinada rumo à “vida pessoal” caracteriza o romance não só nesse momento de intermitência, quando o fiel da balança pende para a representação do “pequeno mundo”, adaptando-se a uma nova correlação de forças. Antes, isso dá mostras, numa forma particular, historicamente determinada, da matéria preferencial do romance enquanto gênero literário. Pois desde muito cedo, afirma Lukács, os “grandes representantes do realismo” no romance reconheceram o privado como sua matéria.

Não que apenas o romance se ocupe dessa esfera, do burburinho entre paredes. De acordo com Lukács, a “arte especificamente burguesa”, como um todo, caracteriza-se por ser uma “arte da vida privada” (LUKÁCS, [s. d. 1], p. 5). É um limite que se impõe porque existe a “separação clara e exata entre ‘pequeno’ e ‘grande’ mundo” (LUKÁCS, 1965, p. 610), porque socialmente se instaura a “separação das esferas públicas e privadas” (COTRIM, 2009, p. 269). E, ao separar “da vida privada as funções sociais”, perdem-se as bases do antigo *páthos*, que Lukács, como observa Ana Cotrim, designa como “paixão sublime” na versão mais enxuta de seu artigo sobre o romance. A “paixão sublime”, por sua vez, nada mais é do que “a relação imediata de uma paixão individual, figurada realisticamente, com os problemas decisivos da comunidade” (LUKÁCS, 1981, p. 59). Esse tipo de *páthos* é o que vigora no mundo antigo e dá forma às obras de arte que surgem nesse período. Nelas, “o ‘pequeno mundo’ da vida individual existe apenas na medida em que se imiscui no ‘grande’ (amor em *Antígona*), e no ‘grande mundo’ antigo as raízes são imediatamente visíveis por toda parte a partir da vida pessoal do ‘pequeno mundo’” (LUKÁCS, 1965, p. 610). No entanto, como observa Lukács, “essa situação peculiarmente favorável para a arte se perde (já na Antiguidade) com a queda das antigas cidade-repúblicas” (LUKÁCS, 1965, p. 610); e com ela se vai o fundamento da “paixão sublime”.

---

<sup>17</sup> Cf. LUKÁCS, 1981, p. 32.

E não seria esse refluxo da “paixão sublime” o equivalente de “mirar com olhos sóbrios” (MARX *apud* LUKÁCS, 1969, p. 288), justamente aquele traço da burguesia que Marx, no *Manifesto comunista*, identifica com a sua iconoclastia, deixando sobreviver apenas o “frio interesse” como laço fundamental? Ao comentar essa questão, Lukács cita algumas passagens de Marx que sugerem justamente que a proeminência do privado é uma via necessária (e de mão dupla, como veremos) do materialismo da sociedade burguesa:

A completa realização do idealismo de estado” (Marx) condena toda poesia de *citoyen* burguesa a uma generalidade abstrata; precisamente por causa do patético uma tal poesia perde seu páthos em sentido antigo. Mas, diz Marx, esse mesmo processo é ao mesmo tempo “a completa realização do materialismo da sociedade burguesa” e uma busca pelo *páthos* da vida moderna só pode ser bem-sucedida nessa direção. “Então a borboleta noturna procura, quando o sol geral se põe, a luz de lâmpada do privado”. (LUKÁCS, 1981, p. 29)

A partir de certo momento, não se pode negar a irresistibilidade da busca pela esfera privada, que, na literatura, dá mostras sobretudo no romance. Este, enquanto sua “forma de expressão” (LUKÁCS, 1981, p. 17), vibra em diapasão com a sociedade burguesa. No entanto, o que há aqui de irresistível, há também de perigoso, por assim dizer. Trata-se do perigo, como comenta Lukács, “de que a arte perca seu caráter universal e público” (LUKÁCS, [s. d. 1], p. 5). Digamos, adiantando um pouco, que o romance se sustenta sobre uma contradição. É o que mostra Lukács, ao afirmar que o romance, já nesse momento “progressista”, “revolucionário” do desenvolvimento da burguesia, incorpora “elementos plebeus”, mas está, também, sob o influxo da prosa da vida – que, como vemos já nessa altura, é antes de tudo um obstáculo. O novo material a partir do qual surge a “nova forma romanesca” é que impõe essa contradição. Não por outro motivo, o romance surge como a forma de representação artística mais adequada dessa situação social e histórica concreta, fundamentalmente contraditória, o capitalismo; nesse sentido é que podemos reconhecer no romance, como afirma Lukács, “uma forma de expressão literária [schriftstellerische] da problemática fundamental da sociedade capitalista” (LUKÁCS, 1948, p. 106). Sem esmiuçá-lo, lembremos que esta também se funda sobre uma contradição, a contradição fundamental entre a produção social e a apropriação privada das riquezas.

Forma-se assim, na confluência das contradições, o nó entre forma literária e vida social, que explica em parte nosso percurso até aqui. Pois “as contradições da sociedade capitalista”, como afirma Lukács, “fornecem a chave para a compreensão do romance enquanto gênero” (LUKÁCS, 1981, p. 57). Se observarmos, retrospectivamente, foi o que procuramos mostrar no outro movimento do texto: certas contradições que se revelaram nas figuras da “hostilidade do capitalismo às artes” – a capitalização do espírito, a divisão do trabalho e a fetichização da realidade – voltam pelas portas dos fundos através de uma outra contradição, inscrita no material do romance desde a sua formação: a prosa do capitalismo.

Esse termo, “prosa”, certamente entra na constelação da poesia, como o seu oposto antagônico. Mas já no modo como caracteriza essa relação, Lukács deixa claro que não é nesse nível que podemos encontrar o sentido dessa oposição. Vejamos: em “Atualidade e fuga”, de modo a melhor determinar as fronteiras entre essas duas posições sugeridas no título (o ponto de fuga, aqui, é o romance histórico), Lukács sopesa a questão do heroísmo, visto como uma

forma de se afastar da “prosa do capitalismo”, através de uma “aparente aproximação da poesia do ‘período heroico’”. Isso seria, no entanto, como afirma Lukács,

(...) o maior afastamento dela [poesia do período heroico]. O poder social fantasmagoricamente objetivo do capitalismo, o desconforto humano necessário, que ele deve provocar em todos os que sentem humanamente, a vivência da ausência de liberdade, da repressão e da exploração, o ser despedaçado pela divisão do trabalho estão em contradição ofuscante com a alegação – conquanto sentida honestamente – da retórica heroicizante. A *poesia* inimitável dos poemas de Homero baseia-se no fato de que ela *podia* figurar homens que viviam e ininterruptamente afirmavam sua realidade social enquanto autocriada, que se sentiam nativos [heimisch] e contentes em sua realidade. (...) A concepção do presente enquanto período heroico é então no capitalismo uma fuga inconsciente do realismo para a retórica. (LUKÁCS, 1948, p. 110-111. Grifos nossos.)

Para determinar o que seria a poesia, o polo oposto à prosa, Lukács não recorre a elementos propriamente do estilo, embora, não raro, o que a poesia contém também deixe ressoar a noção de beleza<sup>18</sup>. A “poesia” que vemos surgir em Homero não encontra paralelo nas obras do presente porque ela *pressupõe certa sociabilidade*, porque ela *pressupõe certa relação com a realidade social*: é imperioso que os homens possam se reconhecer nela, afirmá-la. Isso só é possível quando a realidade social aparece como “autocriada”, quando ela é vivida como autodeterminada pelos homens. A poesia, assim, sua verdadeira fonte, é “um vínculo indissociável entre indivíduo e gênero, entre destino individual e destino do povo” (LUKÁCS, 1948, p. 240). Nesse sentido, poesia e prosa são, antes, os eixos de um compasso histórico, que delimita por sua vez o campo de criação dos escritores.

Que se trata, no caso da “prosa do capitalismo”, de uma “sombra crítica”, é Lukács quem diz, quando se refere, então, à “ignomínia da prosa da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 1981, p. 33). O que ele tem em vista é esse peso objetivo – a sociedade burguesa – que promove, junto com a generalização das relações mercantis, “a degradação do homem” (LUKÁCS, 1981, p. 33). Em um primeiro momento, quando Lukács diz “prosa do capitalismo”, parece que se trata apenas de um problema de conteúdo, como se o espectro dos assuntos possíveis se restringisse a uma realidade mesquinha. O capitalismo, e mais especificamente, o capitalismo plenamente instituído exerce cada vez mais um “poder nivelador”, que aplaina a multiplicidade, a riqueza da realidade e o que resta então no seu lugar é a “mídia prosaica, hostil à literatura [dichtungsfeindlich]” (LUKÁCS, 1964b, p. 245). Essa matéria cinzenta, cuja monotonia se repete com um “tédio inconsolável” (LUKÁCS, 1964b, p. 223), é a própria expressão da faceta mortificante, destrutiva do capitalismo; ela mimetiza esse estado de terra arrasada, na qual, quando há (ainda) vida, não há, contudo, vivacidade. Tendo isso em vista, Lukács se refere à “banalidade, segura e vazio da prosa da vida burguesa” (LUKÁCS, 1964b, p. 208), a qual, poderíamos acrescentar, reproduz o “caráter morto e retesado das formações sociais [gesellschaftliche Gebilde]” (LUKÁCS, 1964b, p. 216).

---

<sup>18</sup> Cf. LUKÁCS, 1964a, p. 407.

Haveria mais: se faltam a esse quadro inicial – comprometido, como define Lukács, pela prosa do capitalismo – as variadas cores que poderiam dar conta do intenso movimento vital, também as figuras que nele aparecem não chegam a alcançar uma forte distinção. Nem elas, nem suas relações ganham uma forma individualizada. Isso porque, como já observara Hegel (sem atinar com os fundamentos econômicos e “por isso em uma forma muitas vezes incompleta”, ressalva que Lukács acrescenta),

A estrutura da sociedade capitalista traz consigo, em primeiro lugar (...), que as forças sociais aparecem em uma forma abstrata, impessoal, que não pode ser apreendida pela narração poética; em segundo lugar, que na realidade cotidiana burguesa não acontecem situações em que se contrapõem claramente as oposições fundamentais, que na realidade cotidiana da sociedade capitalista os homens agem ao lado, ao largo uns dos outros e apenas com as consequências abstratas de sua ação influenciam seu destino reciprocamente.

Com isso, torna-se evidente um outro ponto que nos interessa: ao expor o caráter abstrato da matéria que prospera na estrutura social do capitalismo, Lukács aponta para o problema formal que daí deriva. A ação é posta no escanteio, já que na realidade cotidiana capitalista os homens “agem ao largo uns dos outros”. Daí que as oposições fundamentais não apareçam concretamente, na realidade cotidiana no capitalismo.

Esse tipo de situação não pode ser *narrada*. A dificuldade, então, consiste em “criar situações em que do agir ao largo um do outro se faz o agir concreto e típico contra o outro” (LUKÁCS, 1981, p. 28); uma vez que, de outro modo, não é possível figurar uma ação. E, no entanto, a ação, segundo Lukács, é o que constitui o “princípio poético do romance”, sua forma, propriamente dita, a qual se *baseia* então “no conhecimento correto do estado geral do mundo”, “no conhecimento criativo das contradições irresolvidas como força motriz da sociedade capitalista”. O que viemos mostrando até aqui pode ser compreendido sob essa rubrica, “estado geral do mundo”, em sua diversidade contraditória (é o que estamos enfatizando). Mas, como aponta Lukács, essa matéria geral é “apenas” o “pressuposto para o princípio propriamente poético, para a invenção e desdobramento da ação”. Tendo isso em vista, podemos dizer que, para Lukács, a ação é o que vincula conteúdo e forma.

Por isso, ela é o “ponto central dos problemas de forma do romance”, de modo que “todo o conhecimento dos estados sociais permanece abstrato e desinteressante do ponto de vista narrativo se não se torna um momento integrador da ação” (LUKÁCS, 1981, p. 26). Não que ela, enquanto princípio formal, seja destituída de conteúdo. Pelo contrário, sua importância central deriva de “uma necessidade do reflexo mais adequado literariamente da realidade”: “pois apenas na medida em que o homem age [handelt], é expressa sua real essência, a forma real e o conteúdo real de sua consciência através de seu ser social” (LUKÁCS, 1981, p. 26).

Note-se então o duplo sentido que esse termo, ação [Handlung], assume para Lukács: por um lado, ele indica a composição do enredo, seu encadeamento (ou, para retomar as expressões clássicas, o mito ou fábula) e, por outro, apreende a atuação do homem, que objetiva sua essência. A princípio, essa oscilação se explica até facilmente, bastando, como observa Bernhard Asmuth, observar por um outro ângulo a palavra “drama” (assim como o

drama, o romance, como estamos vendo, ocupa-se da ação humana, da “relação dos homens com a sociedade e com a natureza”):

A palavra que costumeiramente traduz [fábula] desde o século XVIII parece ter sido bem escolhida à primeira vista, sobretudo porque sugere a ação enquanto elemento essencial do drama ainda por um outro lado. Pois “drama”, derivada do verbo grego – mais exatamente, dórico – “dran” (fazer, agir), significa ação (...). (LUKÁCS, 1981, p. 5)

Mas seria preciso apresentar ainda algumas nuances, observando, pelo menos, que a fábula se refere não à ação pontual, mas ao encadeamento de acontecimentos, e estes muitas vezes divergem do sentido estreito<sup>19</sup> que essa palavra possui. Em *Oblómov*, por exemplo, há longas sequências em que praticamente não *acontece* nada, no sentido forte da palavra, porque o protagonista simplesmente não sai de sua cama; no entanto, Lukács valoriza sobremaneira a composição da *ação* nesse romance.

De todo modo, sendo a ação o problema central do romance, não espanta que ela manifeste, de modo contundente, o caráter contraditório da forma social na qual o romance se baseia. Para Lukács, isso é uma mostra da “dialética do desenvolvimento desigual”: “a mesma contradição fundamental, a qual, somente, tornou possível a verdadeira ação romanesca, suscita ao mesmo tempo as condições mais desfavoráveis que podemos conceber para o problema artístico central, para a ação” (LUKÁCS, 1981, p. 28). Nesse sentido é que Lukács, como afirma Ana Cotrim, “se volta a esse problema por dois vieses”. Por um lado, explica a autora, Lukács “explicita a *determinação social da forma artística*, por outro, apreendeu que os obstáculos impostos à epicidade no romance *se traduzem* no problema da ação, bem como *se resolvem* no problema da ação” (COTRIM, 2009, p. 268. Grifos nossos.). Quer dizer, se o capitalismo “impõe dificuldades” para a criação da ação no romance, como procuramos mostrar, ao mesmo tempo, ele é que torna possível a construção de uma verdadeira ação romanesca.

Não se pode ignorar, então, “o desfavor da época” para o romance, que se manifesta como uma “sombra crítica” do capitalismo sobre essa forma. Mas não se pode ignorar, também, que esse desfavor não se impõe plenamente, na medida em que seu material objetivo é constituído por uma “luta recíproca”: “as contradições essenciais do capitalismo” (COTRIM, 2009, p. 268). Assim, embora esse “caminho do desenvolvimento ideológico” que hostiliza a arte seja “socialmente necessário”, ele não o é “em sentido fatalista para cada indivíduo singular”. Para Lukács, essa incongruência, “essa relação complicada, desigual e não fatalista do ideólogo singular com o destino de sua classe se mostra no fato de que a sociedade só explicita na superfície essa regularidade enrijecida”. Na realidade, o “desenvolvimento social é uma unidade viva e movimentada de contradições, a produção e reprodução contínua dessas contradições” (LUKÁCS, 1971, p. 263). Se o automatismo e o “caráter acabado” [Fertigkeit] do mundo capitalista são uma tendência de desenvolvimento real do capitalismo, que avança continuamente, essa é “de fato apenas uma tendência de desenvolvimento – e a sociedade nunca é objetivamente uma realidade ‘acabada’, morta e enrijecida” (LUKÁCS, 1964b, p. 209). Assim, a prosa da vida não é um princípio artístico,

---

<sup>19</sup> Cf. LUKÁCS, 1981, p. 5.



mas uma *tendência*, diante da qual, afirma Lukács, é possível assumir fundamentalmente duas posições:

Ou bem a reconhecemos com implacabilidade realista enquanto forma necessária do presente, que vai predominar até que o próprio capitalismo seja abatido na realidade social pelo socialismo, até que a apropriação do mais valor desapareça da realidade social (...) Se essa realidade, que lhe é própria, é reconhecida na sociedade capitalista enquanto existente, e é criticada conforme a sua essência, surge aquele grande romance de Walter Scott até Tolstói, que se pode chamar, se quiserem, de “semi-arte”, mas que *precisamente em sua problemática* é a expressão literária adequada do sistema capitalista e foi sua crítica como ainda hoje o é. Ou o escritor pode se entregar à ilusão – capitulando consciente ou inconscientemente à demagogia social do fascismo – de que a realidade atual não é mais capitalista (...). (LUKÁCS, 1948, p. 109. Grifos nossos.)

É bem verdade que, nessa passagem, Lukács tem em vista uma situação bastante particular, que é a dos escritores burgueses atordoados frente à barbárie fascista, sem saber como se pode extrair “poesia” de um tempo de “espera e de maus poemas”<sup>20</sup>. Mas ele a situa em relação a todo o desenvolvimento capitalista, que nesse sentido se caracteriza, justamente, pelo prosaísmo, pela “elementar hostilidade à arte”, e assim procura ressaltar o giro em falso dos escritores que procuram na retórica, no mero “embelezamento” [Schönfarberei], o sucedâneo para formas que não encontram mais lastro no presente. Lukács assinala que já os escritores realistas do passado, como Balzac, “decididamente tiveram que desistir, enquanto autênticos figuradores da realidade, da representação da bela vida, do homem harmônico” (LUKÁCS, 1971, p. 307). Eles só podem figurar, afirma Lukács, “a vida desarmônica, mutilada; a vida que pisoteia impiedosamente toda a beleza e grandeza no homem”. A exprobação que resulta desse tipo de figuração diferenciaria por sua vez o realismo do academicismo, isto é, das tentativas de emendar artificialmente as dissonâncias da vida. É nesse campo da “revelação acusatória” que Lukács enxerga o pulo do gato, pois aqui os caminhos se separam novamente, de acordo com o modo como “esse resultado é atingido artisticamente”: ou bem essa destruição do homem se torna, sem mais, “a base da figuração artística”, ou figura-se, também, a *luta contra isso*, “o sublime e a beleza das forças humanas que são destruídas” – a luta, em suma, “travada cotidianamente pelos homens dessa época contra o ambiente capitalista para conservarem sua integridade humana”. O que transparece nessa segunda via, observa Lukács, é que a “hostilidade do capitalismo às artes não é unilateral”. Quer dizer, “também todo artista autêntico, enquanto figurador de homens, por causa de seu esforço para representar homens multiformes [reich] e desenvolvidos, deve – saiba ele ou não – ser um inimigo do sistema capitalista”. Trata-se, portanto, para Lukács, de “não capitular artisticamente diante do capitalismo!” (LUKÁCS, 1971, p. 309); trata-se de “nadar contra a corrente”, ao invés de se deixar levar.

Assim, para Lukács, esse enfrentamento não pode acontecer na “forma de uma contraposição estática romântica entre poesia e prosa, mas através da figuração de toda a realidade prosaica e da luta contra ela” (LUKÁCS, 1971, p. 23). Igualmente falso, entretanto, é quando se institui a aparência necessária da realidade capitalista como o que há de mais

<sup>20</sup> É uma expressão de Carlos Drummond de Andrade, em “A flor e a náusea”.

geral e abrangente (por isso, como vimos, Lukács fala em *tendência*). É preciso “arrancar da matéria relutante” imagens vivas da vida, “que são verdadeiras e reais porque apresentam, apesar de tudo, uma vivacidade existente, uma luta contra o mundo ‘acabado’” (LUKÁCS, 1964b, p. 209). “Nadar contra a corrente”, como afirma Lukács, é frequentemente algo bem concreto, pois os escritores realistas “se esforçam por descobrir na matéria vital concreta aquelas tendências graças às quais essa matéria com todos seus traços hostis à arte pode ser sobrepujada artisticamente, tornada viva artisticamente” (LUKÁCS, 1964b, p. 244). Refletir os “traços essenciais da realidade”, mesmo que eles sejam avessos à arte; representar “aquela luta, cujo resultado final – em geral, mas não em todo o caso – traz à tona aquela média prosaica, hostil à literatura” (LUKÁCS, 1964b, p. 245); mostrar, portanto, não apenas o mundo destruído, mas a luta contra a destruição – nisso reside para Lukács a possibilidade do realismo, que se confunde assim com uma crítica da vida. “A luta contra os efeitos da sociedade capitalista”, como observa Schlenstedt, “mesmo quando falha, pertence à realidade” e, apenas quando a figura, o artista pode “estilhaçar a natureza-morta da arte”, pois ele “reflete o capitalismo adequadamente em sua inadequação” (SCHLENSTEDT, [s.d.], p. 227).

Há, portanto, uma insistência, um chamado para a luta contra a degradação humana, onde quer que ela possa se revelar. No romance, isso se manifesta como uma tendência ao épico, que é uma das maneiras de se assumir a proximidade entre essa forma e a antiga epopeia<sup>21</sup>. Mas a urdidura da história instila aí o que poderíamos considerar como seu teor específico, pois o romance, todo “grande romance – certamente de uma maneira contraditória, paradoxal – aspira à epopeia e tem a fonte de sua grandeza poética precisamente nessa tentativa e no seu fracasso necessário” (LUKÁCS, 1981, p. 22). Fracasso necessário? O romance é então uma forma que se sustenta no fio da navalha... Lukács indica em qual direção, no caso da burguesia ascendente:

Sua [grandes romancistas da burguesia ascendente] afirmação justificada, frequentemente revolucionária do potencial progressivo [Fortsschrittlichkeit] da sociedade capitalista os impele à criação do “herói positivo”. Ao mesmo tempo, sua análise honesta das contradições e horrores desse desenvolvimento, da degradação do homem, que está distante da apologética, dissolve a positividade do herói. (Gógol sobre Tchichikóv) Conscientemente eles almejam uma síntese, um “estado mediano”, uma superação no quadro do sistema capitalista das contradições que eles reconhecem. *Essa* solução deve falhar. Entretanto, na medida em que figuram até o fim as contradições que observam com firme audácia, surge a forma do romance, contraditória, paradoxal e incompleta no sentido clássico, cuja grandeza artística consiste precisamente em refletir e figurar artisticamente o caráter contraditório da última sociedade de classes, em uma forma adequada a esse caráter contraditório. (LUKÁCS, 1981, p. 60)

Devolvendo-nos à circunstância histórica – o início da ascensão burguesa – Lukács lembra que a grandeza de certos romances surge com o fracasso da intenção de seus autores.

<sup>21</sup> Há um trecho da *Estética*, em que Lukács está discutindo o tempo musical, que nos ajuda a esclarecer o sentido dessa frequente comparação entre epopeia e romance: “o contraste do passado com o presente contém o teor específico de um desenvolvimento, em contraposição a um mero movimento” (LUKÁCS, 1962, p. 718). Esse contraste nos permite entender a essência do novo que surge do desenvolvimento histórico, em nosso caso, das formas épicas.

Eles procuram afirmar o caráter progressista do desenvolvimento burguês mitigando suas contradições, que deveriam encontrar repouso em um “termo médio”; no centro disso, estaria o herói, que carregando os traços típicos de sua classe, apareceria como uma figura positiva. Entretanto, na medida em que, a par desses pressupostos, esses escritores dão livre curso à figuração literária, essa intenção fracassa. Isso constitui, para Lukács, “a dialética da intenção malsucedida dos grandes romancistas, sua grandeza contra a vontade, seu sucesso no fracasso de suas intenções” (LUKÁCS, 1981, p. 60).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAZAC, Honoré. *A comédia humana*, volume VII. Rio de Janeiro: Globo, 1959.
- COTRIM, Ana Aguiar. *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos 30: a centralidade da ação*. Dissertação (Mestrado em Filosofia), FFLCH-USP, 2009.
- COTRIM, Vera Aguiar. *Trabalho produtivo em Karl Marx: velhas e novas questões*. São Paulo: Alameda, 2012.
- HEINE, H. “Einleitung zum *Don Quijote*”. Disponível em: <<http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/donquixote.shtml>>. Acesso em outubro de 2015.
- HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: UNESP, 1997.
- LUKÁCS, Georg. *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten*. Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1964a.
- \_\_\_\_\_. Diderot und die Probleme der Theorie des Realismus. Lukács-Archívum, Budapest, [s. d. 1].
- \_\_\_\_\_. *Die Eigenart des Ästhetischen*, 1. Halbband (Werke, 11). Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1962.
- \_\_\_\_\_. *Moskauer Schriften: Zur Literaturtheorie und Literaturpolitik 1934-1940*. Frankfurt am Main: Siedler, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Probleme der Ästhetik*. Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1969.
- \_\_\_\_\_. *Probleme des Realismus I*. Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1971.
- \_\_\_\_\_. *Probleme des Realismus II*. Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1964b.
- \_\_\_\_\_. *Probleme des Realismus III* (Werke, 6). Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1965.
- \_\_\_\_\_. *Schicksalswende: Beiträge zu einer neuen deutschen Ideologie*. Berlin: Aufbau, 1948.
- \_\_\_\_\_. *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur*. Neuwied; Berlin: Luchterhand [s. d. 2].
- KLATT, Gudrun, *Vom Umgang mit der Moderne: Ästhetische Konzepte der dreißiger Jahre*. Berlin: Akademie-Verlag, 1985.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Marx-Engels Werke* (MEW), volume 4. Berlin: Dietz Verlag, 1977.
- NAUMANN, Manfred. Umbrüche in der Antike-Rezeption von der Aufklärung bis Marx. *Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR: Gesellschaftswissenschaften*, n. 1, Berlin, 1986.
- STÄDTKE, Klaus. Realistische Literatur – Literarisches Abbild der Wirklichkeit. Abbild als Konstruktion: Figuren in Raum und Zeit bei Puschkin, Gogol und Tolstoi. In: SCHLENSTEDT, Dieter. (org.) *Literarische Widerspiegelung: Geschichtliche und theoretische Dimension eines Problems*. Berlin; Weimar: Aufbau, [s. d.].

- \_\_\_\_\_. “Veto gegen die Trollwelt: Georg Lukács zur Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus”. Em: BUHR, M.; LUKÁCS, J. (orgs.) *Geschichtlichkeit und Aktualität*. Beiträge zum Werk und Wirken von Georg Lukács. Berlin: Akademie-Verlag, 1987.
- SZIKLAI, Lázlo. “Die Ästhetik der ungleichmäßigen Entwicklung”. *Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae*, tomo IX, Budapeste, 1976.
- VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. São Paulo: Expressão popular, 2011.
- WALTER, Monika. “Don Quijote: Vom Ritterbuch zum realistischen Roman”. In: WEIMANN, R. (org.) *Realismus in der Renaissance*: Aneignung der Welt in der erzählenden Prosa. Berlin; Weimar: Aufbau, 1977.