

TÍTULO DO TRABALHO			
HISTÓRIA E REALISMO: relações entre cultura, arte e vida social.			
AUTOR	INSTITUIÇÃO (POR EXTENSO)	Sigla	Vínculo
Ana Clara Vieira da Fonseca	Universidade de Brasília	UnB	Mestranda
RESUMO (ATÉ 150 PALAVRAS)			
<p>Não existe literatura sem história. Pensar a historicidade como qualidade intrínseca do fazer literário e das obras de arte é algo proposto por György Lukács, que aborda o tema ao passo em que sugere o desenvolvimento de uma estética marxista. A dialética essência-aparência guarda uma proximidade com a História, devido à necessidade da realização de conexões não acessíveis para que possamos chegar à essência da vida – atividade que precisa da arte verdadeiramente realista para ser concretizada, dada sua capacidade de reconstituir o homem em sua totalidade. Levando em consideração a necessidade de encontro da cultura e das artes com os problemas da vida social e nacional do povo, além da cisão existente entre a intelectualidade e o povo, busca-se refletir sobre o realismo como poesia que faz visível a história e a possibilidade de encontrar na arte a força exigida para chegar ao progresso humano – com todas as suas contrariedades.</p>			
PALAVRAS-CHAVE (ATÉ 3)			
Georg Lukács; realismo; vida social.			
ABSTRACT (ATÉ 150 PALAVRAS)			
<p>There is no literature without history. Thinking about the historicity as an intrinsic quality of art works and literary creation is something proposed by György Lukács, who approaches the matter when he suggests the development of a Marxist aesthetics. The essence-appearance dialectic also keeps proximity to history, as there is a need to create connections in order to reach to the essence of life - an activity that needs the truly realistic art to be made, because of its ability to recreate man in his fulness. Considering that culture and arts are supposed to meet with the problems of social and national life of the people, besides the existing split between the intellectuality and the people, this study aims to discuss realism as poetry that makes the story visible, and also the possibility to find in art the force required to continue climbing human progress - with all its contradictions.</p>			
KEYWORDS (ATÉ 3)			
Georg Lukács; realism; social life.			
EIXO TEMÁTICO			
A luta libertadora da cultura e da arte.			

HISTÓRIA E REALISMO: RELAÇÕES ENTRE CULTURA, ARTE E VIDA SOCIAL.¹

Ana Clara Vieira da Fonseca²

Não é algo novo propor que se pense a historicidade como qualidade intrínseca do fazer literário. As relações que são estabelecidas entre literatura e história encontram raízes em Aristóteles, que já propunha uma contraposição entre poesia e história ao diferenciar o poeta e o historiador segundo conceitos como necessidade e verossimilhança. De acordo com o que é exposto pelo autor no livro *Poética* (1966), ao poeta não cabe narrar o que aconteceu, mas representar o que poderia acontecer. O poeta narra as causas do que aconteceu, as relações entre os fatos, as conexões; procura a qualidade humana dos acontecimentos, a sua humanidade. Os acontecimentos não são algo externo, independente do homem; assim, o poeta narra o que é possível.

O objeto de estudo da *Poética* é a tragédia grega, um gênero que surge e dura apenas cinquenta anos, por se desenvolver em um momento especial para a humanidade: a democracia ateniense. É, ainda, um momento de transição em que uma ordem divina dá lugar a uma ordem humana. É importante observar que a solução das tramas trágicas não depende do herói solitário – decorre sempre do coletivo – e o momento trágico engendra a tragédia. Aristóteles, no entanto, não é um esteta normativista; pelo contrário, ele elabora um modelo de tragédia com base no que já existe e, depois, realiza comparações. Uma reformulação da contraposição entre poesia e história é proposta por György Lukács, conforme veremos mais adiante neste trabalho.

Para que possamos pensar a literatura – ou a arte – como algo que possui raízes históricas, conforme é proposto por Lukács, é preciso manter em mente que a sociedade é anterior ao indivíduo e, se o indivíduo é resultado de um longo processo histórico de evolução, só existe indivíduo visto que existe a sociedade. É aqui que nos deparamos com o conceito de *ser social*, introduzido por Marx e que está presente, também, nos estudos estéticos de Lukács. Esse ser social atingiu um nível de complexidade que não poderia ter surgido do nada – por isso devemos pensá-lo como um fruto dessa relação dialética entre indivíduo e sociedade.

A especificidade de arte precisa ser discutida, assim como seu caráter de atividade humana que se assume como ficção – diferentemente da religião. No texto *A estética*, capítulo de *A arte no*

¹ Trabalho desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília, sob orientação dos professores Hermenegildo Bastos e Ana Laura dos Reis Corrêa.

² Estudante de Pós-Graduação em Literatura vinculada à linha de pesquisa Crítica Literária Dialética da Universidade de Brasília; bolsista de produtividade da CAPES.

mundo dos homens (2013), Celso Frederico destaca a dualidade básica que está presente na criação artística: o sentido unívoco e a sua capacidade de evocar sentimentos. De acordo com o autor, a arte se forma com base nesses dois componentes. É aqui que está, ainda, o que diferencia arte de magia ou religião: o caráter fictício dos objetos mágicos ou religiosos diferencia-se dos objetos artísticos pois a magia e a religião acreditam na verdade de seus objetos, em sua transcendência – a arte, por outro lado, cria um mundo que não pretende ser real. Assim, a evocação do que representado é dirigida ao homem, aquele que vai receber o objeto.

A diferença específica entre arte e religião foi progressivamente se exasperando graças às tendências objetivas contraditórias que nelas habitam. Ambas são reflexos antropomorfizadores com finalidades evocadoras, finalidades dirigidas aos seus receptores. Na magia e também na religião, existe o duplo movimento de atribuir o estatuto de realidade ao transcendente e exigir, do destinatário da mensagem, a crença nessa realidade e a correspondente fé. A arte, seguindo o rumo oposto, entende o seu reflexo apenas como reflexo, como algo fictício que se fecha num círculo, num sistema centrado em si mesmo. A obra de arte é uma afirmação terrena: a evocação do representado dirige-se à receptividade do homem. [...] (FREDERICO, 2013)

A arte é algo processual, em devir – característica que nem sempre a linguagem é capaz de captar. Na tragédia grega, por exemplo, não existe esse ser processual. O indivíduo como hoje o conhecemos não é o mesmo daquele em Homero e isso tem consequências que determinam forma e conteúdo artísticos que são distintos de acordo com momentos históricos diferentes. A historicidade não se soma à literatura, uma vez que não existe literatura sem história. É possível, portanto, encontrar a história em um poema. Os gêneros literários correspondem, também, a resultados de processos históricos, não circunstanciais – cada gênero é histórico internamente. O romance, por exemplo, é fruto do momento moderno – é o mundo prosaico.

Na história, não há circunstâncias acidentais. Um bom exemplo disso é não ser possível pensar em lírica antes do indivíduo burguês, visto que ele é o primeiro que pretende falar de si. No período anterior a 1848, observa-se, na literatura e nas artes em geral, tendências de reação à realidade – representadas por formas e conteúdos análogos da consciência histórica. Essas tendências estão fortemente relacionadas à reviravolta que ocorreu em toda a vida política e intelectual da burguesia naquele momento – mudanças que, após 1848, dariam início e contextualizariam a decadência de uma classe burguesa que, a fim de continuar no poder, deixou de

ser uma representativa dos interesses da sociedade, do proletariado e, conseqüentemente, do progresso.

No livro *O romance histórico* (2011), György Lukács percorre detalhadamente esse processo de ascensão, mudanças sociais e a posterior decadência por que passa a burguesia, ao passo em que chama a atenção para as lutas de classes que ocorrem na primeira metade do século XIX e conduzem, no contexto da Revolução de 1848, à formulação do marxismo como ciência – fato também favorecido pela publicação, no mesmo ano, do *Manifesto comunista*, escrito por Karl Marx e Friedrich Engels, que inflama ainda mais a insatisfação proletária e do campesinato e colabora para que os protestos culminem na Primavera dos Povos. Essas alterações que ocorrem em diferentes classes afetam a arte e a filosofia, visto que o movimento dos trabalhadores se desenvolve cercado pelas ideologias de decadência burguesa em vigor no período. Aqui, o problema central da vida europeia passa a ser o progresso, e é assim que a formulação histórica da ideia de progresso ganha impulso, apesar de ainda ser preciso que essas ideias amadureçam.

A percepção no mundo da arte é mediada – são inúmeras mediações que a possibilitam. No “mundo real”, a percepção é imediata. No capítulo 2 de *A arte no mundo dos homens* (2013), *Marx: a arte como práxis*, Celso Frederico diz que Marx pôde entender o trabalho como uma forma de mediação entre homem e natureza ao passo em que compreendeu que objetivação e alienação representam categorias diferentes entre si – superação do pensamento hegeliano que as tinha como equivalentes. É primordial para a compreensão do verdadeiro pensamento marxista a percepção de que é a relação homem – natureza que possibilita a vida social. Frederico ressalta que Marx compreende a arte como um desdobramento do trabalho e que, por ser um mundo próprio e completo, precisa de mediações que possibilitem a sua compreensão. Além disso, deve-se ter em mente que os sentidos humanos também são históricos. Para o Marx maduro, a relação do homem com os seus sentidos é mediada pela indústria, pela atividade que desenvolve as forças produtivas; a ação humana sobre a natureza é capaz de aprimorar pouco a pouco os sentidos humanos. Assim, tem-se a perspectiva marxista segundo a qual a arte é atividade e realização da essência humana. Por outro lado, as contradições que existem entre o homem e a sua essência, a alienação, impedem o desenvolvimento dos sentidos e fazem com que o indivíduo se torne insensível às coisas belas que o cercam.

Tendo em vista as diversas situações em que é possível perceber que eventos históricos sucessivos no tempo nem sempre representam mudanças para melhor na evolução histórica do homem enquanto indivíduo pertencente a um gênero, chega-se à noção de progresso contraditório.

O progresso é contraditório à medida que toma-se consciência de que um período pode ser melhor do que o precedente em alguns aspectos econômicos, mas pode ser pior para o ser humano enquanto ser social, por exemplo. De acordo com Marx, apesar de o sistema de produção capitalista ser aquele que permitiu o maior avanço em alguns setores, não se deve esquecer que tal modelo não é favorável para a atividade artística, tão necessária para a afirmação, o reconhecimento e a evolução humana.

Surge aqui a noção de tragédia histórica, que está relacionada à irreversibilidade; em algum ponto, as coisas se tornam irreversíveis e o homem se vê em situação trágica, ou seja, percebe-se no conflito entre o projeto humano de realizar todas as suas possibilidades e a impossibilidade de realização. Outra categoria que se relaciona com essa questão é o momento histórico contraditório: aquele em que prevalece uma falta de rumo na história, de sorte que as contradições da sociedade em questão não exigem muito esforço para serem representadas. Tais situações têm como consequência a produção de obras de arte que não são verdadeiramente realistas, pois a arte não é utópica e, portanto, só pode falar do próprio tempo.

Retornando ao segundo capítulo do livro de Celso Frederico, *A arte no mundo dos homens*, encontramos uma dissertação sobre o caráter de práxis da arte, a qual não é essência que sempre existiu, mas uma atividade, uma prática.

É sabido que Karl Marx não chegou a escrever uma obra dedicada somente a questões estéticas; no entanto, estudiosos de sua obra (como György Lukács) defendem ser possível encontrar, em suas publicações, pistas e caminhos levando às suas concepções estéticas e formas de pensar fenômenos artísticos. A descoberta do texto dos *Manuscritos econômico-filosóficos* foi de suma importância para que esse pensamento marxista artístico tenha sido levado adiante por Lukács.

Ao apresentar, nos *Manuscritos*, o entendimento de que a arte seria um desdobramento do trabalho, Marx introduz a concepção de arte como forma de afirmação ontológica humana essencial e ainda ressalta que não existe hierarquia entre as diversas modalidades de objetivação. Tem-se, aqui, um indício do humanismo, categoria central do marxismo.

O homem é resultado da ação humana, é por meio dela que ele se constitui como homem. Por isso, o artista e o homem real/empírico não são os mesmos. A empiria não é real pois não fornece as conexões que existem em um certo contexto, o contrário do que ocorre com a arte: por

ser mediadora, ela permite que o homem tenha acesso às conexões antes ocultas – ou seja, à realidade. O real são as conexões feitas no mundo.

Não se pode ver a evolução como uma coisa linear; ela nunca é pacífica, nunca se dá sem um grande preço. O preço que o homem paga para seguir sua evolução é o estranhamento (ou a alienação). Para evoluir, o homem supera estranhamentos. Para superar um estranhamento, ele cria outros.

O homem sempre produz valor: de uso ou de troca, e esse valor é uma questão humana, pois não existe valor entre os animais. O trabalho humano sofre mudanças radicais na idade moderna; surge, assim, o trabalho estranhado, que ocorre quando o homem moderno produz valores que lhe são hostis, que ele não reconhece e nos quais não se identifica. A produção em massa é fundamentalmente estranhadora. Essa concepção de trabalho estranhado como forma de incompatibilidade entre a evolução do gênero e aquilo que o indivíduo tem que pagar pelo desenvolvimento representa uma questão importante para a ontologia marxista.

O progresso do gênero humano é uma tendência; no entanto, alguns indivíduos pagam pelo progresso que ocorre. Além disso, esse progresso é contraditório, não linear e pressupõe retrocessos e estagnações na história. Voltaremos nisso mais adiante.

Celso Frederico, no texto intitulado *Um difícil recomeço: arte e verdade objetiva*, quarto capítulo do livro *A arte no mundo dos homens* (2013), apresenta-nos as ideias principais que constituiriam a futura *Estética* de György Lukács, a saber: a realidade material do mundo é refletida pela arte e pelos diversos produtos da consciência humana; as imagens do mundo exterior contém todo conhecimento, mas funcionam como ponto de partida; a consciência não tem um papel passivo no processo de conhecimento; a arte é uma forma específica de reflexo, que constitui um mundo próprio por se propor a refletir a realidade extensiva da vida, e o faz quebrando a imediatez da vida cotidiana ao criar personagens típicos em situações típicas; o reflexo dado lida com a realidade e as suas possibilidades de desdobramento; e, por fim, a arte precisa encontrar um equilíbrio entre forma e conteúdo.

Entendemos, então, que a arte não aniquila a imediatez: ela chega à essência mantendo a aparência, capta a conexão entre os fenômenos, onde nós só vemos coisas separadas e estagnadas. A linguagem poética é capaz de evidenciar essas conexões que a linguagem comum raramente pode fazer. Por isso, a atividade artística é necessária para a vida, que é brutalmente empírica – não há conexões.

Voltando ao artigo, acima mencionado, de Celso Frederico, percebe-se que Lukács concebe a arte como uma realidade objetiva, ou seja, a atividade artística seria capaz de ir além das intenções do seu autor; o que é evidente no texto de Lukács (*Arte e verdade objetiva*) é a defesa da objetividade do mundo exterior independentemente da consciência humana, levada a diante visando a diferenciação entre materialismo e idealismo. Enquanto expõe sua tese, surge o conceito de materialismo dialético. Cabe aqui explicar: dialética é conceito segundo o qual um não existe sem o outro; como exemplo, podemos utilizar pares como burguesia e operariado, essência e aparência, necessário e casual, singular e universal, acontecimento e causalidade, efêmero e duradouro, etc. Assim, é preciso que o materialismo seja dialético para dar conta das contradições da vida e do gênero humano, que traz em si potencialidades que não foram completamente desvendadas e, por isso, tem necessidade de recorrer ao passado para tentar compreender o futuro.

A atividade artística tem uma dimensão política muito forte, visto que tem a capacidade de revelar/evidenciar aquilo que a parcela desumana da população não consegue perceber. O poder da arte está em ser ordinário, comum, em revelar aquilo que está ali, mas não é visível. O mundo é heterogêneo; assim, a arte (verdadeiramente realista) homogeneiza esse mundo.

György Lukács, em seu famoso texto intitulado *Narrar ou descrever* – parte do livro *Marxismo e teoria da literatura* (2010), faz uma defesa da arte verdadeiramente realista e, para isso, utiliza-se da comparação entre trechos que envolvem corridas de cavalos em cada um dos dois romances tomados como exemplo, a saber: *Ana Karenina*, de Leon Tolstói, e *Naná*, de Émile Zola.

De acordo com Lukács, a obra de arte cria um mundo que não é cópia, mas é reflexo, *mimesis*. É partindo desse princípio que o autor desenvolve suas questões a respeito do realismo e como ele aparece (ou não) nos romances escolhidos.

Em *Naná*, o crítico húngaro observa que os acontecimentos da trama não possuem ligações profundas com o fato descrito – a corrida de cavalos – e, por isso, os acontecimentos estão frouxamente conectados entre si e não possuem relevância para o desenrolar da trama; em outras palavras, sua supressão em nada afetaria o desenrolar da narrativa. Já em *Ana Karenina*, pelo contrário, a corrida de cavalos narrada possui uma importância decisiva para o desenvolvimento da trama, tendo em vista que os acontecimentos desencadeados pelos acontecimentos da competição provocam mudanças determinantes em todo o destino dos personagens e altera significativamente o rumo que a narrativa toma. Cito duas passagens, cada uma sobre um romance:

A figuração da corrida é um esplêndido exemplo do virtuosismo literário de Zola. Tudo o que pode acontecer numa corrida, de modo geral, é descrito com exatidão, com plasticidade e sensibilidade. A descrição de Zola é uma pequena monografia sobre o esporte hípico; desde o encilhamento dos cavalos até a passagem pela linha de chegada, todas as fases da corrida são descritas na plenitude de seus detalhes. A tribuna dos espectadores aparece com todo o colorido de uma exibição da moda parisiense da época do Segundo Império também o que acontece na pista é representado com exatidão em todos os seus aspectos: a corrida termina com uma grande surpresa, e Zola não se limita a descrever esta surpresa, mas desmascara também a negociata que a causou. Mas esta descrição, com todo o seu virtuosismo, não passa de uma digressão no interior do romance. Os acontecimentos da corrida são apenas frouxamente ligados ao enredo e poderiam facilmente ser suprimidos, já que sua ligação com o todo consiste apenas no fato de que um dos muitos amantes passageiros de Naná se arruinou em consequência da descoberta da negociata. (LUKÁCS, 2010)

Já sobre *Ana Karenina*, diz Lukács:

A corrida de cavalos figurada em *Ana Karenina* é o ponto crucial de um grande drama. A queda de Vronski representa uma súbita reviravolta na vida de Ana. Pouco antes da corrida, Ana fica sabendo que está grávida e, depois de uma dolorosa hesitação, decide comunicar sua gravidez a Vronski. A emoção suscitada pela queda de Vronski provoca a decisiva conversa de Ana com Karenin, seu marido. Todas as relações entre os principais personagens do romance, após a corrida, entram numa fase radicalmente nova. A corrida, portanto, não é um “quadro”, mas uma série de cenas altamente dramáticas, que assinalam uma profunda mudança no conjunto do enredo. (LUKÁCS, 2010)

Questões formais, como o foco narrativo, também são importantes para a compreensão dessa gritante diferença entre os dois modos de representar eventos semelhantes: em *Naná*, a cena é descrita partindo do ponto de vista de um espectador, enquanto Tolstói, em *Ana Karenina*, narra a sua cena do ponto de vista do participante. Aqui, o que está em jogo pode até parecer simples: a oposição entre descrever um fato “estranho” ou narrar o destino dos indivíduos envolvidos na cena. Cabe pensar, assim, o processo criativo do artista e a recepção que o leitor faz da obra: o artista parte do conteúdo para a forma, mas o público precisa partir da forma para o conteúdo.

Relacionada a essa oposição entre narrar ou descrever está a escolha entre participar ou observar a vida social, e é isso que vemos acontecer com as narrativas de autores que, de acordo com Lukács, produzem arte verdadeiramente realista, como Balzac, Tolstói e Dickens, e com romances escritos por autores que se prendem à descrição própria do naturalismo, como Zola e o Flaubert. As duas formas de representação correspondem a dois momentos diferentes do capitalismo, evidenciando ainda mais a relação entre literatura e história em foco neste trabalho. Quando a literatura está baseada apenas na observação e na descrição de cenários, é suprimido o intercâmbio entre a práxis e a vida interior, tão necessário para que possam ser realizadas aquelas conexões das quais falávamos há pouco. É a obra de arte realista que permite que o leitor desatento fique mais atento e perceba as conexões que outrora deixava passar. A obra de arte está realizando conexões e ajuda o seu público a perceber conexões feitas tanto pela arte quando pelo capitalismo.

Outro texto interessante e que nos ajuda a continuar essas reflexões é intitulado *Arte livre ou arte dirigida?*, também presente no livro *Marxismo e teoria da literatura* (2010). A discussão desenvolvida no texto está relacionada à polêmica sobre a autonomia da arte: se ela é autônoma, pode-se dizer que a atividade artística tem a tarefa de tomar posição nas lutas de classes da sociedade da qual faz parte? É preciso, aqui, lembrar que toda obra de arte configura uma tomada de partido; não aquele partido político, mas o partido da humanidade em busca de evolução.

A questão já mencionada retorna aqui sob uma forma mais concreta. A realidade social que cria esta sujeição modifica-se constantemente. E esta mudança não torna possível apenas – como já dissemos – o “campo de ação” da liberdade artística, mas o determina mesmo de modo imperioso: em tais condições, *somente* quem tiver alguma coisa de essencial a dizer sobre as transformações reais da sociedade pode realizar uma obra de arte significativa. E isso porque apenas um ponto de vista que capte o essencial é suficientemente profundo e poderoso para apreender as forças que agem – frequentemente de modo subterrâneo – na sociedade, bem como as modificações efetivas dessas forças, de modo a que daí resulte um desenvolvimento fecundo e orgânico da forma e do conteúdo. Em tais épocas, uma mudança séria da forma só pode prevalecer através de um conteúdo essencialmente novo. A introdução do segundo ator, por Ésquilo, só na aparência é uma inovação puramente formal; trata-se, na realidade, do nascimento do conflito trágico na arte. (LUKÁCS, 2010)

Fazer conexões não é uma ação pacífica, é uma intervenção e uma tomada de partido. Assim, compreende-se como é possível que a arte panfletária não seja considerada pelo crítico

como arte verdadeiramente realista, visto que, ao exagerar na caricaturização dos personagens, o que o autor consegue é uma distância maior do realismo que é capaz de provocar a catarse nos homens.

Catarse, a saber, é um termo que vem da *Poética*, de Aristóteles, e significa, em princípio, “purificação de sentimentos”. Para Lukács, é uma maneira de inteligibilidade do sentimento. A catarse faz com que o sofrimento ganhe um sentido. Desse modo, tem-se que o chamado efeito catártico ocorre no momento em que a obra de arte, que se havia separado do mundo cotidiano, volta a ele.

A obra de arte é autônoma; esse é o caráter mundanal da obra de arte: ela cria o seu mundo. Esse mundo é reflexo de um mundo objetivo que existe independente da consciência humana e corresponde à sociedade, à natureza humanizada. É importante lembrar que, sem a objetivação, não haveria história, evolução ou humanidade.

Lukács diz, ainda, que a grande arte sempre é muito mais livre do que acredita o seu autor; ela aponta a direção da sociedade, suas tendências e contradições, independentemente daquilo que o produtor intenciona realizar ou de suas convicções políticas. Essa, sim, é a tão falada “autonomia da obra de arte”.

No texto *O realismo como método*, também parte do livro *A arte no mundo dos homens* (2013), Celso Frederico explica que esse realismo tão arduamente defendido por György Lukács é “um procedimento estético que se apoia em dois pontos básicos: o recurso à *tipicidade* e o *método narrativo*” (FREDERICO, 2013).

A obra de arte é verdadeiramente realista quando mostra, ao leitor, o típico. Para tanto, ela deve representar homens concretos em situações concretas. Um personagem abstrato só existe ao ser inventado pelo autor, não é concreto – desse modo, não há representação da vida. É preciso manter em mente que o concreto está na vida cotidiana, não na cabeça do escritor.

Devemos, ainda, compreender a mediação como algo que está entre o homem e a natureza e não funciona como uma mera passagem, mas como centro organizador. Assim, o elemento mediador pode ser uma classe social, uma etnia, uma nação ou todo e qualquer elemento que faça mediar a totalidade. No romance, portanto, apenas as mediações levam ao típico.

A obra de arte, sob perspectiva lukacsiana, funciona como indicação de um caminho na história humana. Assim, teria um papel histórico fundamental por antecipar o que pode vir a existir

na sociedade futuramente – conforme dizia Aristóteles, é preciso que o poeta represente as possibilidades daquela sociedade. O que a obra de arte reflete toma a forma artística e se torna típico, intenso. O ‘tipo’ engloba as formas motrizes da sociedade.

Segundo Celso Frederico, a discussão sobre o “tipo social” não é recente nas ciências humanas, mas estava presente em discussões de áreas como a sociologia compreensiva e a sociologia positiva, além, é claro, de aparecer nos estudos de Karl Marx. No entanto, diferentemente das concepções defendidas por Max Weber e Émile Durkheim, Marx apresenta uma perspectiva histórica e que não considera o gênero humano como um dado, mas como resultado de um processo intimamente relacionado à noção de objetivação, em que o homem atua sobre a natureza e a transforma, ao passo que transforma a si mesmo. Desse modo, sujeito e totalidade externa passam a ser um só, uma totalidade. Cabe lembrar, aqui, da primazia da objetividade sobre a subjetividade – o homem só existe ao passo que se faz homem e altera a natureza ao seu redor. Pelo trabalho, o homem instaura um mundo humano; natural, mas que não existe na natureza. Tem-se, assim, o trabalho como fenômeno originário dessa totalidade, juntamente com a linguagem, segundo Lukács; é essa a chamada dialética sujeito-objeto: o homem constitui-se como sujeito ao fazer da natureza objeto.

Marx, ao prosseguir suas pesquisas sobre o tipo social histórico, coloca em posição de destaque o tipo típico, por acreditar que este é capaz de representar com a maior clareza o seu gênero. O típico, então, é “um ser específico, *singular*, que, ao mesmo tempo, concentra as tendências mais essenciais da espécie (*universal*) em questão” (FREDERICO, 2013).

Definamos, então, os conceitos utilizados por Marx, a fim de facilitar a nossa compreensão. Singular é uma categoria que diz respeito a algo efêmero, contingente, aparente. Já o universal está relacionado a algo essencial, genérico. Para Lukács, o singular e o universal são indissolúveis. A linguagem humana tem dificuldade em exprimir a singularização total – apenas a linguagem poética é capaz de singularizar.

A noção de típico, então, se interpenetra à noção de particular. A categoria da particularidade seria corretamente representada por uma união entre singular e universal. De acordo com Celso Frederico, é a particularidade como síntese do singular e universal que inicia a reconciliação de Marx com a dialética. O ser humano produz algo que é humano; esse humano é particular, ou seja, engloba coisas e situações singulares que se universalizam. A universalização é, portanto, um processo infinito. É Lukács quem, dedicando-se aos estudos literários e à produção

literária realista do século XIX, busca aplicar os conceitos de típico, singular, universal e particularidade com uma aplicação diferente daquela que vinha sendo utilizada nas ciências sociais e aplicá-los à crítica literária. O crítico húngaro defende, assim, a construção de personagens típicos, individualizados, para que se alcance a boa literatura realista, pois esses caracteres concentram as tendências universais necessárias para o bom desenvolvimento histórico.

Um bom exemplo sobre singularização e universalização na vida cotidiana é o problema histórico capitalista: a burguesia se singularizou pois não consegue mais representar as classes que representava quando se universalizou. Não há mais uma classe que represente o universal. Não surgiu uma nova classe com essa função após a singularização da burguesia.

Quanto ao método narrativo, entra-se novamente nas questões, já aqui expostas, tratadas no texto *Narrar ou descrever* e desenvolvidas com base nas diferenças entre Realismo e Naturalismo – em outras palavras, a diferenciação entre o tipo e a média.

Aparecem, em Lukács, os conceitos de homem inteiro e homem inteiramente, em que o primeiro corresponde ao homem da cotidianidade, no qual os meios homogêneos estão unificados o suficiente para que ele possa captar, transmitir a realidade, e sobreviver a ela. O segundo, por outro lado, é o artista, o leitor. No reflexo artístico, a arte se afasta da imediatez da vida cotidiana, mas para melhor captá-la. Desse modo, ela reduz o perceptível ao possível em cada meio homogêneo. É preciso homogeneizar a heterogeneidade, inclusive na vida cotidiana. É esse o papel da literatura, da poesia e da arte em geral. Poesia, nesse contexto, é uma operação; por isso a importância da processualidade, ou seja, o caminho de ida e volta, ininterrupto, entre o singular e o universal.

A arte é antropomorfizadora pois não apaga o singular, a aparência ou o contingente. Os objetos que surgem do processo mimético não são cópias, são criações – semelhante ao trabalho em Marx. O trabalho é composto por dois elementos: o primeiro é o pensar e o segundo é o produzir – ou seja, noésis e poiésis. O momento poiético é a realização do noético.

Voltemos, agora, nossa atenção para a vida cotidiana. Celso Frederico, no texto *Arte e vida cotidiana*, também parte de *A arte no mundo dos homens* (2013), ressalta que, para Lukács, a vida cotidiana é o ponto de partida e o ponto de chegada, pois é nela que se origina a necessidade de objetivação humana e, posteriormente, os produtos dessa objetivação precisam retornar à vida humana – é desse modo que a vida cotidiana se enriquece por meio da arte e da ciência. Assim, a ciência e a arte são consideradas formas puras de reflexo. Tem-se, então, os reflexos artístico e científico. No mundo cotidiano, no entanto, já existe uma forma de reflexo do mundo exterior que

pressupõe um materialismo espontâneo; em outras palavras, o indivíduo já percebe, intuitivamente, que o mundo exterior existe independentemente de sua consciência, mas a imediatez impede que a aparência dê visão à essência dos fenômenos.

A arte, no entanto, é capaz de produzir uma “elevação do cotidiano” (FREDERICO, 2013) e colocar o indivíduo em contato com o gênero humano. Esse fenômeno é a catarse, já mencionada anteriormente. Lukács acredita, portanto, que o homem que passa por essa experiência catártica passa a encarar o mundo com outros olhos, pois começa a superar a fragmentação produzida por uma sociedade fetichizada e mercantil.

Buscando exemplos mais práticos, podemos recorrer ao livro *Literatura e vida cotidiana* (1968), de Antonio Gramsci, em que o crítico italiano utiliza-se de situações enfrentadas pela Itália no século XIX e procura, assim, compreender o motivo pelo qual a literatura nacional italiana não consegue alcançar a vida do povo.

Para tanto, algumas questões são levantadas. Gramsci se pergunta se o fato de a arte dever ser vista como arte, e não como propaganda política, seria um obstáculo para que a obra seja reflexo do seu tempo; a resposta, é claro, é negativa. O autor explica, em outras palavras, que não se deve cair na obra de arte panfletária, na qual as ações dos personagens não represente tendências sociais e esteja claro que a atitude do artista visa “agradar aos patrões” (GRAMSCI, 1968), o que faria do escritor um “oportunista político”. É dito, ainda, que o mundo cultural ao redor, se for efetivamente vivo, encontrará uma forma de se expressar artisticamente no trabalho de algum artista.

Quanto à situação do caráter não nacional-popular da literatura italiana, Antonio Gramsci realiza uma extensa análise das condições peculiares presentes na formação cultural do país, assim como o fato de ter sido a sede de um vasto império e ser o maior centro da religião cristã. Tais fatos contribuíram para a complexa formação de uma nação italiana moderna, o que, evidentemente, teve reflexos na sua produção cultural e, mais especificamente, literária. É preciso levar em consideração, ainda, que a formação de uma vida nacional unitária foi dificultada na Itália por motivos como o problema de não haver uma língua nacional, a unificação tardia do país, falta de posicionamento político do povo e a popularidade de obras literárias estrangeiras traduzidas em território italiano. Gramsci destaca, ainda, que ocorre, após o século XVI, uma separação definitiva entre povo e intelectuais, que influencia negativamente a produção cultural do porvir.

Percebe-se, ao levar em consideração as ideias marxistas e lukascianas sobre o necessário afastamento da arte cotidiana, a importância conferida à etapa na qual a arte deve retornar à vida

humana e influenciá-la, melhorá-la; no entanto, com base nos estudos de Antonio Gramsci, notamos que essa separação ocorreu na Itália, mas o retorno não aconteceu, de forma que a produção cultural do país enfrentou diversos obstáculos em busca de se firmar e sobreviver sem depender de produções estrangeiras para fornecer arte ao povo.

Encaminhando-nos para as conclusões deste trabalho, compreende-se que a defesa do realismo constitui o ponto central dos estudos literários de György Lukács a partir de 1930, nos quais fica clara a posição do autor, que defende ser essa a única forma de se alcançar uma reprodução artística correta – posição claramente influenciada pelas teorias marxistas com as quais teve contato.

Sabemos que a visão lukasciana/marxista defende que a positividade dos fatos é aparente e que é preciso superar a imediatez para descobrir a sua verdadeira essência. O homem comum, inserido no sistema mercantil, é levado a crer que o que movimenta tal sistema são as mercadorias e o homem corresponderia a um mero coadjuvante; é o chamado “fetichismo da mercadoria”, que tem como resultado a reificação das relações humanas. O papel da arte verdadeiramente realista, portanto, é desfetichizar as relações e antropomorfizar aqueles aspectos sociais que haviam menosprezado a atuação humana – realismo como método, defendido por Lukács. Cito Celso Frederico:

A arte verdadeira, portanto, promove uma ruptura na fetichização por conta de seu caráter humanizador; ao refletir de forma sensível o destino dos homens, o romancista, por exemplo, põe em evidência (sob a forma épica, cômica ou trágica) a condição humana à voltas com os fatores sociais que bloqueiam as possibilidades de desenvolvimento humano. E, ao fazer isso, o escritor *toma partido*, defendendo apaixonadamente a *humanitas* ameaçada pelas formas desumanizadoras de opressão. (FREDERICO, 2013)

Deve-se, portanto, buscar sempre a representação verdadeiramente realista da vida cotidiana e das tensões e contradições presentes na vida humana, tendo a certeza de que apenas por meio da arte é possível esperar que o ser humano se reconheça como parte integrante de um todo maior, um gênero, a fim de se libertar do mundo reificado e fetichizado que nos cerca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão popular, 2010.

LUKÁCS, György. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.