

Arte, vida e totalidade: uma proposta de leitura do realismo enquanto método de investigação

Diuvanio de Albuquerque Borges¹

Resumo: O objetivo central deste estudo é entender como o realismo, enquanto forma histórica e complexa, e suas categorias, constituem ferramentas de entendimento dos fundamentos estéticos. Considerando a obra literária um reflexo artístico da vida (portanto espaço de reconhecimento do homem como humano, ao contrário do que é apresentado na vida cotidiana, uma sociedade fetichizada, em que o homem, diante de suas impossibilidades, passou a ser objeto do próprio homem), a investigação se sustentará na relação dialética entre objeto (essa primeira natureza) e a construção artística. A partir da relação entre forma literária e processo social, base fundamental da crítica marxista, pretende-se investigar o realismo enquanto capacidade de a arte refletir a realidade dos homens, criando uma segunda imediatez capaz de revelar as forças motrizes universais de cada tempo.

Palavras-chave: realismo, Lukács, arte, literatura.

Art, life and totality: a proposal to read realism as a method of investigation

Abstract: The central objective of this study is to understand how realism, as a historical and complex form, and its categories, constitute tools of understanding the aesthetic foundations. Considering the literary work an artistic reflection of life (thus a space for the recognition of man as human, contrary to what was presented in daily life, a fetishized society, in which man, faced with his impossibilities, became the object of man himself), research will be based on the dialectical relationship between object (this first nature) and artistic construction. From the relationship between literary form and social process, the fundamental basis of Marxist critique, we intend to investigate realism as an ability of art to reflect the reality of men, creating a second immediacy capable of revealing the universal driving forces of each time.

Keywords: Realism, Lukacs, Art, Literature.

No intuito de enfrentar os desafios de uma análise que leve em conta as relações entre experiência social e forma literária formalizadas no texto, várias questões são postas e precisam ser desenvolvidas à luz de suas circunstâncias históricas. A primeira delas, os objetos que o escritor escolhe trabalhar, antes mesmo de sua figuração literária. Levando em conta o caráter mediado da obra – o modo de apreensão desse objeto dar-se em um movimento de saída e retorno para ele – essa realidade social, a relação entre os homens e destes com o mundo e efetivadas por meio do trabalho, é responsável por colocar os problemas a serem enfrentados pelo escritor, contudo tal problematização (objeto e forma) não deve ser vista de forma dissociada, muito pelo contrário, a relação entre o objeto e seu reflexo artístico deve ser visto de forma dialética, ou seja, “o externo (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno (CANDIDO, 2006, p. 04).

A outra questão a ser abordada será como essa primeira natureza, de caráter fenomênico e imediato, é formalizada pelo artista; como se dá o processo de captação das contradições tais como aparecem na superfície e seu desdobramento no curso da narrativa, expondo assim as múltiplas conexões entre os dados da vida cotidiana e as relações sociais históricas fundamentais (LUKÁCS, 2010, p. 03). Visto tal processo não ser mecânico, e considerando a autonomia da arte, a obra literária vale-se de meios próprios nesse processo de figuração.

Os dois pontos acima salientados são centrais na medida que tangem o problema da questão do realismo e a sua atualidade, visto o ponto de partida não ser uma abstração, ou alguma elaboração conceitual, mas a vida cotidiana, a qual, tendo em vista sua dinamicidade variada, é uma totalidade inconclusa, heterogênea, extensiva e fragmentária. Entendido isso, Lukács, em sua *Estética*, (1965, p. 383-384), esclarece como se dá essa dialética fora da obra de arte, na vida cotidiana. Haveria nesta uma espécie de materialismo espontâneo dos homens, que, por uma questão vital, necessitam discernir com a maior precisão o que não existe mais do que em sua representação e a existência independente de sua consciência. Sendo assim, os homens intuitivamente conseguem perceber a existência de um mundo independente de sua consciência. Contudo, o conhecimento das coisas é bloqueado por sua outra característica, a vinculação imediata à aparência das coisas visto seu caráter de imediaticidade, seu caráter prático. Como melhor sintetiza Celso Frederico (2013, p. 134), “uma imediatez do comportamento restrito à aparência manipulável das coisas e desconhecedor da

essência constitutiva dos fenômenos”. A arte, por não possuir uma prática imediata, consegue fugir dessa imediaticidade, desse caráter prático, e seguindo esse materialismo espontâneo, por meio do trabalho artístico, elege aquilo que dentro de uma hierarquia se difere da aparência imediata, o artista procura encontrar aquilo que é essencial para representar a realidade.

Apesar de toda a problematização dessa relação entre arte e vida cotidiana, a obra artística não pode ser uma mera continuação da vida, como foi perseguido pelos naturalistas. Visto os inúmeros limites históricos produzidos na dialética interna desse materialismo espontâneo da vida, o artista que busca uma mera continuidade irá produzir uma obra com as mesmas deformações objetivas. Para encontrar o sentido dessa primeira aparência, de caráter fenomênico e fragmentário, para relacioná-los à sua verdadeira essência, o homem necessita de um particular que reúna o que está disperso no cotidiano. Ele será o responsável por reunir dialeticamente a singularidade – aparência da vida cotidiana – e o universal – essência.

Esse particular, entendido aqui como categoria artística por excelência, confere à obra de arte a capacidade de representar o que antes era deformação em uma totalidade intensiva e homogênea. Sendo assim, a obra de arte torna-se uma potência de elevação do homem sobre o seu próprio cotidiano por reunir em si a própria vida cotidiana dos indivíduos singulares e as leis gerais que os regem. Há nessa nova imediatez uma relação tanto de criação quanto de apropriação, cabendo ao artista descobrir, selecionar e hierarquizar aquilo que julga ser desenvolvido. Contudo, isso que aqui está sendo chamado de “trabalho” diferencia-se do trabalho em sentido abstrato, afinal a obra de arte suspende temporariamente as finalidades práticas dos objetos,

o trabalho artístico, apesar de alguns esforços teóricos e práticos no sentido oposto, não pode identificar-se com o trabalho estranhado. Como tal, ele é obrigado a permanecer outro e diferente: se se tornasse igual, simples e não diferenciado, não seria forma. As condições do mundo capitalista predis põem assim a arte para uma situação anômala (BASTOS, 2014, p. 40).

Tal questão é fundamental no entendimento do que aqui se propõe. Entendido em sentido ontológico, trata-se de uma atividade específica do homem, como prática social, mediação entre o homem e a natureza. Pensando nessa relação, ao mesmo tempo que o homem modifica a natureza, ele modifica a si mesmo, e dessa relação de

objetivação e subjetivação (da sua relação com a natureza, com o outro e com ele mesmo) os objetos criados tornam-se humanos por receberem sua marca, por serem submetidos a sua própria finalidade (humana). Contudo, o trabalho, dentro da lógica totalizante do capital, perde o seu sentido humano; o homem deixa de reconhecer-se nos produtos por ele produzidos, torna-se abstrato, alienado e reificado. Tal passagem é de extrema importância para o entendimento do desenvolvimento da arte enquanto trabalho não estranhado, daí a importância dos *Manuscritos econômico-filosóficos* dentro dessa lógica e os rumos desse desenvolvimento dos críticos e filósofos trabalhados dentro deste tema.

Entendendo a arte como um desdobramento do trabalho, assim como também, um produto de objetivação humana, ela, com seus recursos próprios, torna-se práxis essencial no processo de conhecimento do mundo pelo homem e no seu reconhecimento como parte dele, o que pauta o avanço das discussões aqui propostas e apreende uma perspectiva de debate que acredita na existência de um pensamento estético marxista, o qual, relacionado de forma orgânica à teoria, necessita ser compreendido em seu todo e de forma aprofundada, daí a complexidade e atualidade do pensamento estético de Lukács.

Para Lukács, o realismo “é um método, o caminho para se configurar artisticamente o mundo dos homens” (FREDERICO, 2013, p. 93), portanto

um reflexo estético da vida, que, por ser artístico, não repete simplesmente a realidade, mas conforma a superfície imediata da vida às necessidades e interesses humanos, criando um mundo próprio onde o homem pode se reconhecer como humano, uma vez que, na obra de arte, está unido e concentrado aquilo que na vida cotidiana especialmente na sociedade fetichizada, se apresenta desarticulado e dissolvido: a relação entre sujeito e objeto; essência e aparência; individual e genérico (CORRÊA e HESS, 2015, p 118).

Ou seja, o realismo é um procedimento estético, fundamentalmente dinâmico e que se realiza na medida em que figure formalmente os movimentos da história. Pautado inicialmente em dois recursos bastante dinâmicos em relação a cada objeto, sendo eles a tipicidade e o método narrativo.

O primeiro de seus conceitos, a tipicidade, é objeto de estudo de pensadores como Weber, Durkheim, Goethe, Hegel, Marx, Engels. Para todos estes, seria uma espécie de síntese particular responsável por unir organicamente o genérico e o individual. Dentro do pensamento dialético, o tipo não pode ser encarado como uma

construção intelectual que precede algo, apriorística ou de caráter abstrato, tão pouco uma construção baseada em amostragens ou estatística. Seria um exemplar capaz de exprimir com a máxima clareza a verdade de sua espécie (FREDERICO, 2013, p. 106). Lukács ao estudar a literatura do século XIX, retoma a discussão. Nega a formulação de tipo médio, e, a partir das obras de arte que acreditava ser figurações artísticas da realidade buscou a maneira como esses artistas procuraram criar personagens capazes de exprimir suas singularidades enquanto ser humano, assim como também concentrar tendências universais próprias do desenvolvimento histórico. O típico “expressa o caráter social dos personagens e as tendências do processo histórico em cada momento determinado. É, portanto, uma síntese que une o singular e o universal, tanto do ponto de vista dos caracteres como da situação histórico-social” (FREDERICO, 2013, p 108).

O típico, chave importante do romance realista, vive em constante metamorfose, não podendo assim ser tomado por molde ou pensado como algo estanque. Muito pelo contrário, há uma necessidade de mutação histórica relacionada ao objeto. Tal atualização formal, por muito tempo foi ignorada pelos críticos de Lukács, avançando por um terreno infértil que pontuava a necessidade de um modelo, sendo que qualquer outra formulação que fugisse disso seria tomada por naturalista, por *média*, esteriotipação, ignorando por vezes suas análises textuais.

Aqui chegamos a um ponto central deste texto em relação ao realismo enquanto procedimento formal, destacando o elemento *típico*, e a sua recepção enquanto método de análise. A partir da ideia de que refletir corretamente a realidade é condição básica do realismo na literatura (2009, 104), Lukács apresenta seu método de análise textual como algo dinâmico, articulado à realidade histórica do homem, e não a modelos e técnicas pre-estabelecidos. O que ele aponta ao retomar os grandes realistas é, antes de tudo, a atitude desses escritores em face da realidade, como, em nível artístico, foram capazes de articulá-las ao longo de suas narrativas, expondo concretamente as múltiplas conexões entre o que lhe era apresentado como vida cotidiana e suas relações sociais.

Os limites do método aqui analisado, a teoria lukacsiana do realismo, não estão pautados à prescrição de um modelo, uma única forma de produção, mas sim na apropriação de seu método para a produção em países de dinâmica social completamente destoante da por ele analisada enquanto produção literária. Entendido o cerne de seu método, podemos avançar com a premissa de que o realismo se liga à figuração das forças motrizes da sociedade e de que

as especificidades da matéria social, formada em condições históricas determinadas, são tão importantes quanto o talento inventivo do escritor, que cria uma forma literária adequada à figuração daquela matéria. Matérias sociais diferentes, como as dos países mais avançados e a das áreas periféricas entre o final do século XVIII e o começo do XIX, exigem configurações formais diferentes, caso se queira apreender literariamente o dinamismo histórico próprio a cada situação (OTSUKA, 2010, p. 41).

Sendo assim, para Lukács o mais importante é que a obra exponha as conexões entre as formas fenomênicas como são apresentadas e a dinâmica histórica de cada lugar, utilizando-se para isso de meios técnicos adequados para internalizar tais articulações. O que mostra a dinamicidade de seu método e sua possível utilização enquanto ferramenta de análise de obras produzidas em países periféricos.

Entendido até aqui o primeiro procedimento estético do realismo, a tipicidade, avançaremos para o segundo ponto, o método narrativo. Apesar de ambos estarem estreitamente relacionados, Lukács analisou de forma mais pontual o método narrativo em um de seus textos, “Narrar ou Descrever”, talvez o mais polêmico deles, daí ser objeto de profundas reflexões.

Lukács opõe alguns pontos entre narrar e descrever na obra de arte, entre eles o elemento narrativo como parte que se integra aos motivos geradores de forma necessária, decorrente das “relações dos personagens com as coisas e com os acontecimentos nos quais se realiza o seu destino” (2010, p. 153). Os objetos tornam-se importantes quando relacionados à vida e o destino tanto da obra quanto dos personagens, não mera descrições, que dentro do quadro complexo de forças e dramaticidade, tornam-se naturezas mortas. Na descrição, os próprios personagens são nivelados à situação dos objetos, tornam-se meros expectadores, muitas vezes vistos pelo leitor como meros elementos constitutivos da obra, parte da descrição de um ambiente, de um fato social, equivalentes entre si e em relação ao que os cerca. Ou, quando muito, alçados a categoria de tipos médios, representações simbólicas que têm a função de imprimir a um “episódio que é em si insignificantes a marca de um grande significado social” (2010, p. 154). Elevando, assim, complexas relações sociais ao caricato, à metáfora inflamada, e sendo muitas vezes tomadas como realidades prontas e acabadas.

Conforme a relação até aqui discutida, tem-se que esses personagens passam a ser meros expectadores de suas vidas, sendo ora mais, ora menos, interessados pelos

acontecimentos que os cercam, sem poder relacioná-los ao todo, transformando a narrativa em quadros estáticos e com pouca, ou nenhuma, relação entre si e marcadas por casualidades. Por outro lado, o realismo tem como um dos elementos de seu método narrativo, entendido o caráter histórico e formal que implica o termo, uma espécie de automovimento, as cenas se sucedem de forma dramática, são relacionadas entre si e marcos fundamentais do destino das personagens e como significado social. As casualidades, como parte da vida que são, integram-se à história como elemento compositivo vivo, como parte da dramaticidade e da articulação das cenas.

Lukács aponta ainda a relação entre participar e observar como não casual, mas como posições socialmente necessárias. A primeira delas, o ponto de vista do expectador, o olhar por parte do narrador volta-se para fora do texto, olham-se os fatos externos e os ordena de um modo lógico, a arte torna-se uma espécie de decalque artístico, construído a partir de uma visão exterior, a qual olha o mundo ao redor e tenta transcrevê-lo assim como o vê. Por outro lado, a narração tem como imperativo o ponto de vista do personagem e sua relação com o restante do texto, historiciza-se a partir desse movimento, pois torna possível entender as relações entre o indivíduo e a sua classe, sua época, seus hábitos, torna-se possível sua caracterização social. A partir disso, individualiza-se o personagem, contudo relacionando-o com tudo que o cerca, de modo a compreender-se suas reações frente aos acontecimentos. Destaca-se o processo e não os resultados.

Dessa forma a literatura é vista como produção estética e, ao mesmo tempo, histórico-social, o que não significa que a criação literária corresponda diretamente à realidade, nem que seja imediatamente determinada pelos fatos históricos, uma vez que o trabalho literário guarda especificidades que lhe atribuem a liberdade de recriar a realidade segundo as leis do próprio fazer literário. Entretanto, como produção humana, o trabalho literário está ligado ao processo social, que não é necessariamente representado de forma direta pela literatura, mas que toma corpo e se representa de forma mediada, pelo trabalho do escritor, o qual, no processo da criação, internaliza na estrutura da obra as condições históricas da sua produção artística. Assim, os elementos sociais, que são externos em relação ao produto estético, são internalizados a tal ponto que se tornam parte do próprio gesto de criação literária e do produto resultante desse processo.

Diante de tal diferenciação, devemos entender que se por um lado a literatura pode ser vista como porta de entrada para a vida, por outro, deve-se

compreender, como afirma Antonio Candido, que

um poema revela sentimentos, idéias, experiências; um romance revela isto mesmo, com mais amplitude e menos concentração. Um e outro valem, todavia não por copiar a vida, como pensaria, no limite, um crítico não literário, nem por criar uma expressão sem conteúdo, como pensaria, também no limite, um formalista radical. Valem porque inventam uma vida nova, segundo a organização formal, tanto quanto possível nova, que a imaginação imprime a seu objeto (CANDIDO, 2007, p.36).

Assim, a relação História e Literatura se torna uma forma de compreensão dos mecanismos pelos quais o ser humano, como agente histórico, interpreta e se relaciona com o mundo:

tomando o fator social, procuraríamos determinar se ele fornece apenas matéria (ambiente, costumes, traços grupais, idéias), que serve de veículo para conduzir a corrente criadora, ou se, além disso, é elemento que atua na constituição do que há de essencial na obra enquanto obra de arte (CANDIDO, 2007, p. 5).

Passando a ser primordial entender

até que ponto a consideração dos fatores externos (legítima e, conforme o caso, indispensável) só vale quando submetida ao princípio básico de que a obra é uma entidade autônoma no que tem de especificamente seu. Esta precedência do estético, mesmo em estudos de orientação ou natureza histórica, leva a jamais considerar a obra como produto, mas permite analisar a sua função nos processos culturais (CANDIDO, 2007, p. 22).

Uma análise historiográfica acerca da obra literária deve abrir caminhos por entre as frestas paragrafais e “deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou lingüística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzirem a uma interpretação coerente. O que de certo não impede que o crítico ressalte o elemento da estrutura da obra” (CANDIDO, 2007, p. 7), e não como mera ambientação, não pode haver um mero deslocamento para os elementos sociais que formam uma matéria, ou seja, não pode haver um mero deslocamento para as circunstâncias do meio que influíram na sua elaboração, ou até mesmo para a sua função na sociedade. Não que tais aspectos não sejam de vital importância, contudo o crítico que se candidata à análise de um texto literário como fonte, como registros de um tempo, deve transgredir as barreiras que separam a história da literatura e emaranhar-se no universo da crítica literária, forma de perceber a obra como um todo e não como uma mera reprodução de um

passado, este tão improvável de reconstrução pelo literato tanto quanto por críticos ou historiadores.

Os elementos sociais, culturais, psicológicos, religiosos, entre outros, são capitais nos estudos historiográficos e críticos, todavia o crítico deverá desbravar os rumos da obra para questionar o seu objeto como um todo e não como meros dados figurativos.

Dessa forma conseguirá perceber que os elementos que compõem seu objeto, sejam eles dos mais diversos caracteres, são filtrados por meio de uma concepção estética, no caso da obra literária pelo escritor, e apresentados ao nível de elaboração. É dessa forma que procuramos neste texto relacionar a História humana e literatura, afinal

hoje sentimos que, ao contrário do que pode parecer à primeira vista, é justamente esta concepção da obra como organismo que permite, no seu estudo, levar em conta e variar o jogo dos fatores que a condicionam e motivam; pois quando é interpretado como elemento da estrutura, cada fator se torna componente essencial no caso em foco (CANDIDO, 2007, p. 5)

Não, reduzindo sem intermediações, a obra ao campo da linguagem; ao campo da semiótica, nem tão pouco querendo calar os atores que historicamente construíram os sentidos da obra.

A eficácia estética da obra literária está, portanto, no processo de representação artística da realidade que é capaz de dar a ver não a realidade imediata, mas antes a lógica histórica, nem sempre acessível no cotidiano, captada e problematizada pela estrutura literária. Quando se levam em conta as condições de produção literária em países de origem colonizada, onde a dependência em relação aos países centrais está distante do horizonte de sua superação, a relação entre a forma literária e o processo social torna-se ainda mais complexa.

Como apresentado por Lukács, o que nos interessa em relação ao método narrativo são os “princípios da estrutura compositiva e não o fantasma de um ‘fenômeno puro’ do narrar ou descrever” (2010, p. 155). O que importa é saber como e por que determinados métodos narrativos tornaram-se princípios fundamentais da composição, principalmente quando se relaciona tal discussão ao contexto de escritores periféricos como Machado de Assis, Jorge Amado e Graciliano Ramos, os quais afrontaram boa parte das convenções estéticas de seu tempo para uma configuração compositiva que

desse conta de sua realidade objetiva.

Referências Bibliográficas

BASTOS, Hermenegildo. “O realismo e sua atualidade: sugestões iniciais para um debate”. Texto inédito apresentado no I Colóquio Internacional – O Realismo e sua Atualidade: Estética, Ontologia E História. Brasília, UnB, outubro, 2014.

CANDIDO, Antonio. Crítica e Sociologia, *in: Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 11 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.

_____. “Entrevista com Antonio Candido”, *in: Investigações*, v.7. 1997.

CORRÊA, Ana Laura dos Reis e HESS, Bernard Herman. “Termos-chave para a crítica estética marxista”. *In: VILLAS BÔAS, Rafael Litvin e PEREIRA, Paola Masiero (Organizadores)*. São Paulo: Outras Expressões, 2015, p.109-159.

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

LUKÁCS. *Estética*. La peculiaridad de lo estético. Vol. 2. Barcelona: Grijalbo, 1965. (Particularmente os capítulos 9 e 10).

_____. *O romance histórico*. São Paulo, Boitempo, 2011

_____. “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”. *In: MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

OTSUKA, Edu Teruki. “Lukács, realismo e experiência periférica (Anotações de leitura)”. *In: Literatura e Sociedade*. Número 13. São Paulo, USP, 2010.

PALO, Maria José. A crônica da vida: Memorial de Aires, Machado de Assis. *In: MARIANO, Ana Salles e De Oliveira, Maria Rosa Duarte (orgs.)*. *Recortes Machadianos*. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2008.