

REFLEXOS DA GUINADA MARXISTA DE GEORG LUKÁCS¹ NA SUA TEORIA DO ROMANCE

ANA COTRIM*

Georg Lukács foi sem dúvida o filósofo marxista que desenvolveu da maneira mais rigorosa e conseqüente um pensamento estético fundado em Marx. O fundamento marxista de sua obra estética, contudo, nada tem a ver com as perspectivas da “arte de tendência” – que é alheia à concepção estética do próprio Marx, e contra a qual Engels se pronunciou diretamente –, com a defesa artística direta do socialismo, o estilo vulgarmente conhecido como “realismo socialista”² ou qualquer outro formato artístico dessa natureza. Antes, a fundamentação em Marx tem um cunho bem mais profundo e significativo, uma vez que diz respeito aos conteúdos que compõem a viragem ontológica que seu pensamento representa com relação a toda filosofia moderna. A produção estética marxista de Lukács tem início precisamente com a identificação de dois momentos definitivos da viragem ontológica marxiana, a prioridade da objetividade e a centralidade da objetivação. Essa apreensão significou também uma transformação radical no pensamento do próprio Lukács. Alguns comentadores, tais como Celso Frederico,³ denominam-na

“guinada marxista”, já que nesse momento o filósofo húngaro apreende determinações *essenciais* do pensamento marxiano, superando a sua aproximação superficial e ontologicamente contrária a Marx própria de sua obra juvenil; Miguel Vedda⁴ a considera mesmo uma “viragem ontológica”; e José Chasin⁵ afirma que, a partir desse momento, encontram-se na obra de Lukács “inflexões pronunciadas à ontologia”.

O momento que merece tais considerações por parte desses autores que abordam a evolução intelectual de Lukács é a guinada efetivada em fins da década de 1920, inaugurando a sua produção de maturidade. Nesse momento de sua trajetória, Lukács dá início ao processo “longo e tortuoso”, para usar os termos de Chasin, que culminará na escrita, inacabada, da *Ontologia do ser social*.

Assim, da sua guinada marxista, enfatizamos o caráter ontológico, ainda que, como nos mostra Guido Oldrini,⁶ o projeto ontológico não estivesse presente no primeiro período da sua produção madura. É relevante, contudo, a observação de Oldrini de que os desenvolvimentos do tema da ontologia em sua obra tardia não foram

fruto de uma brusca e inesperada inversão de rota, de uma reviravolta que se teria verificado de improviso, sem preparação, na última década da vida do filósofo. Pelo contrário, por trás dela há uma longa história, que merece atenção.⁷

Considerando, com os autores mencionados, que essa longa história encontra sua inflexão à maturidade no início dos anos trinta, cabe pontuar a crítica que Vedda dirige a uma difundida tendência de pensamento a respeito da trajetória intelectual de Lukács, da qual, conforme nos instrui Vedda, Michael Löwy é o maior expoente. Para este, somente à obra de juventude é possível atribuir uma perspectiva revolucionária, perdida em 1926 com a publicação do ensaio “Moses Hess e o problema da dialética idealista”, e apenas reavivada “nos três últimos anos de sua vida”. A perda da perspectiva revolucionária teria sido provocada por uma “guinada à direita” especificamente definida pela reconciliação com o stalinismo. Vale referir a passagem em que Vedda apresenta essa posição de Löwy e cita os seus termos:

[para Löwy] a obra de Lukács posterior a 1926 revela uma viragem à direita e uma tentativa de reconciliar-se docilmente com a realidade gris

do stalinismo. [...] Lukács teria começado, “nos três últimos anos de sua vida, a redescobrir as intensas esperanças, a chama vermelha do Comissário do Povo de 1919”.⁸

Essa posição não só é contrária às análises autobiográficas de Lukács, nas quais pretendemos fundamentar nossa exposição, como, mais importante, não encontra arrimo nos seus textos. Vedda observa que a posição de Löwy se extrai centralmente de comentários em entrevistas esparsas, e não busca argumentos nas próprias discussões teóricas. É evidente que essa posição vem contrapor-se às concepções estéticas de Lukács, situadas deliberadamente na contracorrente, bem como às suas críticas ao pensamento burguês de decadência, que visam desde o sociologismo vulgar ao irracionalismo e atravessam toda a sua obra madura, e assim se situam, também, na contracorrente do pensamento filosófico contemporâneo. Vedda argumenta em favor da perspectiva revolucionária da obra madura de Lukács e localiza o seu início não em 1926, mas no início da década de trinta, precisamente a partir da sua “viragem ontológica”. Vale referir toda a passagem em que ele apresenta essa visão:

A fim de sustentar sua tese, Löwy, por um lado, teve que se esquivar de oferecer uma análise detalhada das mais de quatro décadas que medeiam a publicação do estudo sobre Moses Hess (1926) e a suposta “ressurreição” de Lukács; por outro, teve de evitar o estabelecimento de uma relação clara entre as ideias vertidas pelo filósofo durante seus últimos anos de vida e as reflexões desenvolvidas nas grandes obras da velhice: sobretudo *A peculiaridade do estético* (1963) e *Para uma ontologia do ser social* (1964-1971; publicada em 1984). Se tivesse feito ambas as coisas, Löwy seria obrigado a admitir que *as ideias formuladas pelo velho Lukács atravessam como um fio vermelho toda a produção madura do filósofo*, e encontram seu ponto de partida na “viragem ontológica” empreendida desde a década de trinta, a partir da leitura dos *Manuscritos de Paris* e dos princípios da investigação sobre o jovem Hegel.⁹

Procuramos apontar que nos anos trinta as inflexões à ontologia se desdobram em grande medida no interior das discussões estético-literárias, que perfazem a maior parte da produção de Lukács nessa década. Nesse sentido, os escritos desse período representam uma ruptura com o seu pensamento de

juventude tanto na sua dimensão filosófica mais geral – e ontológica, porque atinge determinações essenciais do ser social – como na dimensão estética. A aproximação a Marx e o desenvolvimento do seu pensamento estético-literário ocorrem não apenas concomitantemente, mas de maneira entrelaçada.

A fim de apresentar um momento concreto de sua produção em que esse entrelaçamento se manifesta, interessa examinar o modo como a sua concepção do *romance* alcança contornos mais concretos e se estabelece sobre bases ontologicamente novas quando Lukács empreende uma primeira superação do hegelianismo no interior de seu próprio pensamento. Nos textos selecionados dos anos trinta, essa primeira superação não se expressa nos termos das categorias mais universais a que se voltam os textos “filosóficos”. Mas precisamente aí reside nosso interesse: nas considerações acerca da forma romance, em especial na transformação da concepção romântica à concepção realista da literatura, entrevemos uma mudança fundamental de posição teórico-prática diante dos problemas humanos. Essa mudança de concepção estética traz à tona a ultrapassagem do “anti-capitalismo romântico” e do “utopismo messiânico”, fundados num hegelianismo híbrido de tendências românticas e subjetivistas, em direção às determinações ontopráticas do ser social, descobertas por Marx. Em linhas gerais, essa aproximação a Marx se verifica pela priorização da *objetividade concreta*, em cujo cerne se encontram os homens *ativos*, produtores de seu mundo para-si, e se apresenta na sua teoria artística do *realismo*, muito especialmente nos escritos posteriores a 1934-35.

No curso do pensamento estético de Lukács, o romance passa a ocupar um lugar central nos anos de 1914-15, com a iminência da primeira guerra mundial, sobrepujando a posição principal antes atribuída ao drama. A escrita de *A teoria do romance*¹⁰ marca o início da segunda fase de sua concepção juvenil, que o autor denomina idealismo objetivo, em oposição ao idealismo subjetivo que caracteriza o primeiro período, neo-kantiano, de sua juventude. O romance emerge como o gênero capaz de configurar a totalidade extensiva da vida, a realidade exterior, ainda que apenas de maneira formal. Essa dimensão da vida humana passa a dominar as preocupações de Lukács no momento em que ele apreende o caráter *problemático* da totalidade do mundo, que o desenvolvimento da fase imperialista do capitalismo e o consequente advento da guerra de 1914

não podiam ocultar. Para o jovem Lukács de *A teoria do romance*, o romance, como gênero épico da modernidade, toma da epopeia clássica a sua finalidade, de configuração artística, portanto sensível e individual, da totalidade extensiva da vida. Contudo, como expressão de uma existência humana histórica diversa e oposta à comunidade ética antiga, o romance se desenvolve também como uma forma oposta à epopeia clássica.

Para o jovem Lukács, que nesse momento segue de perto as determinações estéticas hegelianas, a emergência da epopeia antiga dependeu da existência de uma totalidade social ou comunidade ética. Ali, a essência espiritual pertence à esfera extensiva da vida, quer dizer, à sua estrutura empírica e exterior. A imanência do sentido ou substancialidade à vida, em sua existência mundana, cotidiana, é o pressuposto da atividade espontânea dos indivíduos, que podem assim encontrar na vida efetiva o seu substrato de ação. Esse pressuposto constitui a condição da configuração artística da realidade exterior, extensiva, porque, como afirma Lukács, "*Para a composição literária [...] apenas a substância tem existência*".¹¹ Uma totalidade ética, em que a vida efetiva, exterior, é penetrada pela mesma substância espiritual interior, implica um baixo grau de desenvolvimento do espírito, correspondente a um momento primitivo da história humana. Nesse momento, os indivíduos pouco se diferenciam entre si e do coletivo, de modo que o herói pode encarnar em sua busca, sem prejuízo da naturalidade aparente de suas ações, a busca e o destino de todo o povo. Assim, a imanência do sentido à vida é o pressuposto efetivamente existente da epopeia clássica. Por conseguinte, nos termos do jovem Lukács, a ética constitui o seu *a priori* formal.

Diverso é o papel que a ética desempenha na constituição da forma do romance, antes de mais nada porque o desenvolvimento para além do "mundo fechado" do período heróico leva ao rompimento da unidade existente entre interioridade e mundo exterior, entre indivíduo e todo social, e com isso leva à dissolução do laço ético. O mundo moderno se caracteriza pela elevação da interioridade subjetiva muito acima dos limites da cultura fechada, e encontra uma manifestação privilegiada no alto grau de individuação. É um mundo de riqueza subjetiva, interior, que, contudo, não encontra respaldo para existir ativamente da esfera do mundo exterior. O jovem Lukács, mantendo uma

fundamentação filosófica hegeliana, considera positivamente a elevação do espírito ao seu próprio âmbito. Contudo, como crítico de Hegel no que tange à esfera histórico-social, lança mão de uma expressão fichteana para descrever seu presente capitalista como a “época da total e perfeita pecaminosidade”. Assim, estabelece a modernidade como era da cisão e do abismo entre interioridade e mundo exterior, a perda da totalidade: o mundo exterior perdeu a sua substância e a alma perdeu o seu substrato de ação.

O romance, como gênero que responde à perda da imanência do sentido à vida, tem a função de recriar a totalidade perdida. Seu objeto é a luta contra a inessencialidade do mundo e a impossibilidade de ação da alma. O herói do romance, à diferença do herói da epopeia, é problemático: em lugar de carregar em si o sentido do conjunto social ao qual pertence, luta contra o vazio das estruturas do mundo social que não mais lhe pertencem. Ele se lança no mundo exterior em busca do substrato de ação de sua própria alma. A psicologia do herói romanesco como herói problemático é demoníaca: é o indivíduo que não deseja simplesmente viver subordinado ao vazio das estruturas do mundo, mas cuja interioridade insurge contra “a vida que apodrece em silêncio”. Por sua forma biográfica, o desenvolvimento de um homem “é o fio a que o mundo inteiro se prende e a partir do qual se desenrola”,¹² de modo que totalidade extensiva da vida se configura a partir da interioridade vivenciadora do herói. Para o jovem Lukács, o romance representa a luta do indivíduo contra o vazio e a nulidade da vida social.

Mas a vida do herói é representativa e típica do sistema de ideias e ideais que regula o romance. A intenção ética do autor é o princípio normativo do romance. O jovem Lukács afirma:

No romance, a intenção, a ética, é visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária.¹³

Assim, à diferença da epopeia, em que a ética atua apenas como *a priori* formal e não adentra a sua estrutura, no romance a intenção ética do autor perpassa toda a sua estrutura e constitui a condição para a figuração artística da exterioridade social.

A concepção do romance que requer a inserção da intenção ética é, nesse momento, definitivamente abandonada por Lukács. A exigência da intenção ética do autor na configuração do romance resulta da tentativa de superar a posição histórico-social de Hegel sem renunciar ao seu arcabouço estético-filosófico, e a partir de posições que se aproximam do romantismo e do subjetivismo. Na medida em que Lukács alcança uma crítica fundamental do idealismo hegeliano e se aproxima dessa crítica empreendida por Marx, bem como do desenvolvimento positivo da concepção materialista, sua visão estético-literária sofre uma transformação igualmente radical. O romance manterá sua posição privilegiada como gênero representativo da era capitalista, mas a sua compreensão alcançará um patamar mais concreto.

Destacamos aqui dois *fundamentos* de sua concepção juvenil do romance que são abandonados com a guinada marxista e carregam consigo a própria formulação do romance como “resistência ao mundo da distância” e “busca da totalidade”, e conseguinte necessidade de introdução da intenção ética do autor.

Em primeiro lugar, o entendimento do mundo moderno como carente de totalidade, significando uma separação e oposição de sujeito e objeto. O jovem Lukács compreende a realidade exterior, objetiva, como inessencial, carente de substância – que para ele, seguindo Hegel, é espiritual – e a existência interior, subjetiva, como plena de substância, mas impossibilitada de se realizar como ação nesse mundo. Com a superação das bases idealistas desse entendimento, Lukács compreenderá o mundo como *totalidade contraditória*, cujas contradições perpassam tanto a realidade objetiva como subjetiva, e que tem na objetividade concreta o seu momento preponderante. Assim, a impossibilidade de realização individual nesse mundo encontra suas causas na forma concreta da divisão do trabalho.

Em segundo lugar, a impossibilidade de apreensão subjetiva e figuração sensível da realidade exterior. Considerando que apenas a substância é passível de se apreender sensivelmente, pela arte, e partindo de que a realidade exterior carece de substância, toda a argumentação de *A teoria do romance* procura resolver o problema do épico na modernidade. O gênero épico, cujo objeto – totalidade extensiva da vida – não pode ser configurado de maneira sensível, encontra na intenção ética do autor a maneira de figurar seu objeto como busca

e vislumbre, na busca do personagem pelo substrato de ação de sua alma. Uma vez que Lukács apreende a objetividade como propriedade primária de todas as coisas e relações, e a objetivação como vínculo prático entre as esferas subjetiva e objetiva, o falso problema da impossibilidade de configuração artística da realidade exterior desaparece. A discussão do romanesco passa a centra-se, então, nas formas de mediação que se impõem à configuração dos problemas humanos objetivos mais universais, seus movimentos *necessários*, conforme as fases de desenvolvimento da forma social capitalista.

Cabe indicar com mais detalhes os fatores definidores dessa mudança radical de pensamento, que embasa o seu pensamento maduro sobre o romance. Nosso autor expõe sua passagem à maturidade no Posfácio de 1967¹⁴ à reedição de *História e consciência de classe*, e particularmente em oposição a ideias centrais dessa obra. *História e consciência de classe* representa, para o autor, a expressão acabada do último patamar de sua juventude e, ao mesmo tempo, a manifestação de um pensamento de transição. Caracteriza-se como obra de transição porque encerra perspectivas opostas em luta: de uma parte, as posições características fundadas no hegelianismo e, de outra parte, tendências ainda pouco desenvolvidas direcionadas à apreensão do marxismo. Contudo, a despeito do ambiente marxista em que se insere e das suas oposições, o seu sentido geral é contrário aos fundamentos ontológicos de Marx, e por isso Lukács a define como obra propriamente juvenil. Em poucas palavras, *História e consciência de classe* mantém intacto o fundamento filosófico hegeliano. Sem dúvida, é preciso considerar que o posicionamento político expresso nessa obra se distingue da postura adotada em sua obra estética de fundamentação hegeliana, *A teoria do romance*. Em linhas gerais, a perspectiva de superação das contradições capitalistas passa a centrar-se na consideração da consciência de classe do proletariado revolucionário, que apenas a partir de 1918 figura nos escritos lukácsianos.

No Posfácio de 1967, Lukács apresenta o hegelianismo de seu livro juvenil como uma tentativa de aplicar a metafísica hegeliana ao processo histórico social e à perspectiva da revolução proletária. Conforme o nosso autor, esse livro tem como "*fundamento filosófico último [...] o sujeito-objeto idêntico realizando-se no processo histórico*".¹⁵ O fundamento metafísico da identidade de

sujeito e objeto pressupõe, como finalidade teleológica da história, o fim da objetivação. Tal fim metafísico é necessário em Hegel e na obra do jovem Lukács, porque todo o processo de objetivação se confunde com o processo de alienação.

Essa falsa identidade é precisamente o que o contato com os *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844* vem corrigir no pensamento de Lukács. É fato bastante reiterado que Lukács esteve entre os estudiosos que primeiro conheceram esses *Manuscritos*, desconhecidos até os anos trinta. Sobre essa descoberta, são célebres as suas palavras acerca da transformação radical de perspectiva filosófica, e o entusiasmo de um novo começo. Dos *Manuscritos* de Marx, Lukács destaca uma de suas discussões centrais, se não a mais importante, que o levou a superar a identidade hegeliana de objetivação e alienação. Nosso autor escreve:

Seja como for, posso lembrar ainda hoje do efeito perturbador que tiveram em mim as frases de Marx sobre a objetividade como propriedade material primária de todas as coisas e de todas as relações. A isso se somou a compreensão [...] de que toda a objetivação é um modo natural – positivo ou negativo, conforme o caso – de domínio humano do mundo, ao passo que a alienação é um desvio especial em condições sociais determinadas.¹⁶

Quer dizer que objetivação e alienação são conceitos distintos e até mesmo opostos: a objetivação é fundamento ontológico do ser social, que se depreende da história concreta, ao passo que a alienação é consequência nefasta de um modo historicamente determinado de objetivação humana. A objetivação é o traço essencial que distingue o ser social dos demais seres meramente naturais, definindo a sua capacidade de autoconstrução prática, de edificação de seu mundo objetivo para si, bem como de sua subjetividade. Por conseguinte, não é uma determinação superável. Lukács escreve que, enquanto *“forma humana geral do intercâmbio dos homens entre si, a objetivação não é, evidentemente, nem boa nem má: o que é certo é tanto objetivação quanto o que é errado, tanto o é a libertação como a servidão”*.¹⁷

Nosso autor não deixa de ressaltar, no posfácio de 1967, o papel que a *identificação* de eixos centrais da concepção marxiana do ser social desempenhou na superação de seu pensamento juvenil, que só a descoberta de um “texto

novo" poderia proporcionar. Contudo, reforça o caráter processual e *teórico-prático*, dessa "guinada marxista". Enfatiza o papel da sua atuação prática no movimento revolucionário desde 1918, particularmente na Hungria, como gerando uma disposição íntima para a apropriação dessas ideias novas. A necessidade de agir e medir as consequências da ação impôs a exigência de apreender a realidade em sua dimensão concreta. Assim, a elaboração teórica de sua atuação prática conduzia-o a conclusões diversas do "utopismo messiânico", para usar os termos do nosso autor. Ele afirma:

A própria vida me ditava, portanto, neste ponto, um comportamento intelectual muitas vezes em oposição com o meu messianismo revolucionário idealista e utópico.¹⁸

Por isso, para Lukács a sua transição ao marxismo não significou uma transformação apenas intelectual, mas também uma mudança de postura teórico-prática diante dos problemas humanos. Nosso autor expressa essa mudança como "*a passagem de uma classe social à outra que é sua adversária específica*", a passagem da perspectiva burguesa à perspectiva proletária. Todo o processo de aprendizado do marxismo, da passagem de uma classe social a outra, tem como cerne a aquisição da perspectiva *concreta* de superação da forma social do capital e emancipação humana. É nesse sentido que Lukács elege as *Teses de Blum*¹⁹ como seu primeiro texto fundado sobre bases marxistas. Como um escrito de circunstância, sua relevância se deve ao fato de ser o primeiro a priorizar e apropriar-se da objetividade em seu caráter *concreto, mediado*, e assim superar o esquerdismo sectário e o messianismo. No mesmo Posfácio, Lukács escreve sobre as *Teses de Blum*:

Desde a altura em que, sobre uma questão concreta importante [...] consegui superar esse conjunto complexo de dualismo dos contrários que caracterizavam o meu pensamento desde os últimos anos da guerra, os meus anos de aprendizagem do marxismo podiam considerar-se encerrados.²⁰

Assim, a descoberta dos *Manuscritos* de Marx e a primeira *identificação* dos princípios fundamentais de sua ontologia encontraram um terreno propício na disposição de Lukács à apreensão da objetividade concreta.

O ano de 1930 inaugura um período de produção bastante centrada em temas estético-literários, mas seus escritos refletem no interior do campo estético as recentes descobertas de cunho ontológico e a prioridade do concreto. No Posfácio de 67, Lukács comenta sobre a relação de sua guinada marxista com a sua produção subsequente, voltada à literatura e à arte:

Quero simplesmente notar de passagem que a viragem filosófica geral que imprimi ao meu pensamento e venho descrevendo se exprimiu claramente na minha atividade de crítico em Berlim (1931-1933).²¹

Os textos da década de trinta, não apenas os escritos no período berlinense, como também no período de Moscou (1934 – 1945),²² motivados pela perspectiva recém-adquirida, caminham no sentido da aquisição da teoria artística do *realismo*, com a qual Lukács se afasta das concepções estéticas expressas nas obras de juventude. A concepção do romance que requer a inserção da intenção ética é, nesse momento, definitivamente abandonada por Lukács. A exigência da intenção ética do autor na configuração do romance resulta da tentativa de superar a posição histórico-social de Hegel sem renunciar ao seu arcabouço estético-filosófico, e a partir de posições que se aproximam do romantismo e do subjetivismo. Na medida em que Lukács alcança uma crítica fundamental do idealismo hegeliano e se aproxima dessa crítica empreendida por Marx, bem como do desenvolvimento positivo da concepção materialista, sua visão estético-literária sofre uma transformação igualmente radical. Como indicamos acima, o romance manterá sua posição privilegiada como gênero representativo da era capitalista, mas a sua compreensão alcançará um patamar mais concreto.

Nos escritos selecionados dos anos trinta o romance é entendido como configuração artística de uma realidade objetiva, cujos nexos causais e movimentos *necessários* são revelados em um nível mais essencial do que a aparência imediata dessa realidade pode manifestar. Nessa formulação, entrevemos a prioridade da objetividade em dois planos. Antes de mais nada, destaca-se a concepção da obra de arte como criação objetiva cujo significado deve ser extraído de sua própria constituição. Ao lado disso, a necessidade de a obra apreender a realidade objetiva em sua concretude e constituir-se como apreensão sensível das determinações *essenciais* inerentes à objetividade real.

Lukács não apenas parte da possibilidade de apreensão sensível e configuração artística da realidade objetiva em suas próprias determinações, mas também estabelece essa configuração como critério central para o exame e crítica das obras literárias. Desde o início da década de trinta, a possibilidade de configuração sensível da realidade exterior jamais é colocada em questão.

Nos textos selecionados escritos entre 1930 e 1934,²³ destacamos aqui como desenvolvimentos estéticos centrais a objetividade e a historicidade das formas artísticas e dos gêneros, a missão desfetichizadora da arte e a exigência da figuração e da tipicidade. Esse período abrange o período berlinense (1931-33) e o primeiro ano de sua estadia em Moscou, que duraria até o final da segunda guerra mundial.

Contudo, é a partir dos *Escritos de Moscou*²⁴ (1934-35) (de que os principais textos sobre o romance são “Nota sobre o romance”²⁵ (1934) e “O romance como epopeia burguesa” ou “O romance”²⁶ (1935)) que Lukács estabelece pela primeira vez a centralidade do *realismo*. Nesse momento, suas argumentações alcançam um patamar mais concreto. Especificamente, esse patamar se atinge quando o problema da ação assume a sua posição central. A ação passa a compor a definição do típico, bem como o cerne do desvendamento do fetichismo. Essas determinações da literatura realista – função desfetichizadora, tipicidade e ação – são imbricadas de modo a perfazer um todo orgânico. Seu vínculo orgânico se revela em uma passagem de “Marx e o problema da decadência ideológica”²⁷ (1938), em que Lukács apresenta uma bela definição do realismo:

A profundidade da intuição estética, da aproximação realista à realidade, é sempre constituída [...] pelo impulso a nada aceitar como resultado morto e acabado e dissolver o mundo numa viva ação recíproca dos próprios homens.²⁸

Na forma social do capital, a literatura realista tem a função humanista de desvendar e vencer a fetichização na medida em que revela as suas causas sociais. Em “Nota sobre o romance”, Lukács escreve que o realismo das grandes obras “*repousa sobre esta intrepidez no desnudamento das contradições, na verdade social dos seus conteúdos*”.²⁹

Mas, como nosso autor já defendia desde o início da década, a revelação das verdadeiras forças motrizes da sociedade se configura na literatura realista de forma viva, individual, ou antropomórfica, para usar um termo de sua obra tardia. A imediaticidade individual e viva da obra realista é determinante para a figuração do típico. A tipicidade significa *a configuração concreta das contradições fundamentais da sociedade em destinos humanos*. Assim, em “O romance como epopeia burguesa”, Lukács mostra que as grandes figuras do realismo representam “na sua pessoa um momento particular da contradição social”.³⁰ No mesmo sentido, em “Narrar ou descrever?”³¹ (1936) Lukács escreve: “A verdade do processo social é também a verdade dos destinos individuais”.³²

Mas essa verdade a um tempo social e individual se realiza apenas pela criação de uma ação verdadeira. Já em “O romance como epopeia burguesa”, nosso autor identifica na ação a “real unidade entre o homem e seu ‘destino’”; pela ação se realiza “a unidade do homem com a forma de manifestação das contradições sociais, que determina o seu destino”.³³ Na ação realiza-se a unidade do individual e do necessário e, com isso, confere a nova forma, “mediada e indireta do páthos antigo”.³⁴ A natureza épica do romance, sua profunda verdade social, resulta da unidade típica dos destinos individuais e das grandes questões sociais do período. Em “Narrar ou descrever”, Lukács acrescenta que essa verdade da vida – que é a um tempo a verdade do processo social e dos destinos individuais – “só se pode manifestar na práxis, no conjunto dos atos e ações dos homens”.³⁵ Os traços típicos dos personagens só podem revelar-se como *práxis*, isto é, na medida em que se objetivam, ativamente.

O significado social nas obras dos grandes realistas emerge, portanto, como significado do desenvolvimento das vidas dos personagens. Os acontecimentos, importantes em si mesmos pelo seu significado social, alcançam determinação concreta na medida em que são também cruciais a esse desenvolvimento, e os personagens tomam neles uma parte ativa. A significação social é parte intrínseca e fundamental dos destinos dos personagens.

Na epopeia antiga, as ações de um indivíduo podiam ser representativas do movimento de toda a comunidade, uma experiência interior individual podia ser sublimada até que se fundisse num “heroísmo civil”, na vida do conjunto social, expressando assim uma unidade relativa do universal e do individual.

Diferentemente, na sociedade capitalista as forças sociais se manifestam sob forma abstrata e impessoal, que escapa à narração poética: o cotidiano burguês não favorece a consciência clara e imediata das contradições sociais fundamentais, porque a influência das ações individuais sobre os outros homens e a sociedade não se evidenciam espontaneamente, e o conflito de interesses adquire um caráter impessoal. A relativa unidade explicitada na epopeia não pode ser alcançada na sociedade capitalista. Desse modo, o fechamento nas questões privadas não é casual, mas sim uma lei universal dessa sociedade. A criação de ações típicas tem lugar na esfera da vida privada: os grandes escritores realistas que se seguem ao período de predominância do realismo fantástico começam a ver nela o verdadeiro material do romance. Mas, no fenômeno individual, devem se manifestar concretamente as grandes forças históricas da sociedade burguesa.

A fim de compreender o alcance da formulação lukácsiana da centralidade da ação na unidade do individual e do necessário no romance, cabe tomar a discussão que nosso autor empreende com a forma naturalista do romance, que constitui o primeiro movimento de dissolução do realismo, na segunda metade do século XIX. Essa discussão é empreendida em “Narrar ou descrever?”, e se centra na comparação dos romances realistas, em particular Balzac e Tolstói, com os primeiros e mais importantes naturalistas, Zola e Flaubert. Em especial, toma a oposição entre narração e descrição, em que a primeira é adequada à dissolução dos conflitos em ações humanas recíprocas, ao passo que a segunda conduz à exposição estática de objetos e acontecimentos; ao lado disso, nota-se que a narração conduz o leitor a *viver* os conflitos e destinos dos heróis, enquanto a descrição o leva à *observação* de fatos. Assim, sobre os romances realistas Lukács escreve: “*Constituíamos o público de certos acontecimentos nos quais os personagens do romance tomavam parte ativa. Vivíamos esses acontecimentos*”. Em Flaubert e Zola, a unidade dos acontecimentos sociais com os destinos dos personagens não existe:

os mesmos personagens são espectadores mais ou menos interessados nos acontecimentos – e com isso os acontecimentos se transformam, aos olhos dos leitores, em um quadro, ou melhor, em uma série de quadros. Esses quadros, nós os *observamos*.³⁶

Por conseguinte, Zola se afasta tanto do *concreto*, como do épico, que não pode prescindir da ação. Nosso autor continua nesse sentido:

Esse caráter inorgânico atravessa toda a composição do romance: uma vez que o mundo descrito em cada romance não é construído com ações concretas de homens concretos em situações concretas, mas é uma espécie de recipiente, de ambiente construído de forma abstrata, em que os homens são inseridos a posteriori, desaparece a ligação necessária entre o caráter e a ação.³⁷

Lukács aqui apresenta uma concepção que abrange a ideia de que a concretude e a coerência internas do *mundo criado* da obra de arte constitui a expressão sensível do concreto real. Essa ideia, presente especialmente em “Arte e verdade objetiva” (1934), mas também nos textos da *Linkskurve*, enfoca que o caráter *necessário* da trama e das relações entre os personagens manifesta a *necessidade social*, e que essa manifestação se torna sensível (artística) na medida em que se particulariza no típico, ou seja, existindo apenas, ao mesmo tempo, como determinação individual. Aqui, todo o raciocínio corrobora essa ideia, na medida em que a relação orgânica dos acontecimentos “exteriores” com os destinos dos protagonistas define a relação orgânica do acidente e do necessário, individual e geral. Contudo, aqui, Lukács enfoca a natureza épica do romance, centrada na ação, e assim acrescenta a determinação essencial que concretiza a ligação, antes disposta em termos mais abstratos, apenas como uma relação *dialética*. Tanto a conformação dos caracteres como do mundo objetivo da obra devem construir-se, como em Tolstoi, na sua ação figurada. Nosso autor argumenta em “Narrar ou descrever?” que no caráter necessário da *ação* manifesta-se a necessidade social e os traços individuais se elevam em típicos.

Observamos, assim, que a transformação central que inicia o processo de dissolução do romance diz respeito centralmente à ação, em sua ligação orgânica com o típico. O método descritivo, elevado a expediente principal de criação literária, faz desaparecer o caráter ativo pelo qual os próprios objetos e acontecimentos devem construir-se no romance. Lukács explica que o próprio método descritivo surge como “*reação imediata do escritor à realidade prosaicamente cristalizada, que exclui toda a atividade espontânea*”; Balzac assume a descrição como

um recurso artístico, mas não como meio principal. O problema dessa fase é, precisamente, que “a representação das ações humanas no romance é suplantada pela descrição das coisas e dos estados”, e é isso o que inaugura o processo de dissolução da forma do romance, a forma de figuração da totalidade social que tende ao épico. Nosso autor recorre a Lessing, no *Laocoonte*:

Lessing cita Homero para demonstrar, tomando como exemplo o escudo de Aquiles, que *no autêntico poeta épico todo “objeto acabado” se resolve numa série de ações humanas*.³⁸

A descrição emerge na história do romance com o processo de individuação e a complexificação dos tipos sociais que o avanço capitalista proporciona. Em particular, a relação entre o indivíduo e a classe se torna mais multiforme e complexa a partir do século XIX. No interior de uma mesma classe, os indivíduos dos séculos XVII e XVIII guardavam um espectro menor de diferenciação e individuação do que aquele que se alcançou no século XIX. Nos romances daquele período, portanto, as descrições do ambiente, dos hábitos, aspecto exterior dos personagens etc. podiam ser indicados de maneira sucinta, e o seu caráter individual se expressava quase exclusivamente por meio de sua ação. Referindo ao exemplo de *Gil Blas*, de Lesage, nosso autor escreve:

A individuação era alcançada quase que exclusivamente pela própria ação, pelo modo segundo o qual os personagens reagiam ativamente aos acontecimentos.³⁹

Com a complexificação da relação entre o indivíduo e a sua classe, a descrição se faz necessária, precisamente para determinar a particularidade individual dos tipos que pertencem a uma mesma classe. Por essa razão, a caracterização exclusiva por meio da ação, das suas diversas aventuras, não é mais adequada à figuração da sociedade em que Balzac vive, como era para Lesage. Lukács escreve:

Balzac vê claramente que este método não lhe pode mais bastar. Rastignac, por exemplo, é um aventureiro de tipo completamente diverso do de Gil Blas. A descrição exata da pensão Vauquer, com sua sujeira, seus odores, seus alimentos, sua criadagem, é absolutamente necessária para tornar realmente de todo compreensível o tipo particular de aventureiro que é Rastignac.⁴⁰

É certo que, em Balzac, a descrição nunca é pura, quer dizer, sempre se traduz em ações. O ambiente, os objetos etc. emergem sempre em sua função na ação e servem, portanto, ao *efeito dramático*. Nosso autor afirma:

Os personagens de Balzac, tão extraordinariamente multiformes e complexos, não se poderiam mover com efeitos dramáticos se os fundamentos vitais dos seus caracteres não fossem tão largamente expostos.⁴¹

Assim, a descrição é empregada, sempre de maneira subordinada à exigência do conflito dramático, a fim de caracterizar as figuras e situações complexas capazes de refletir realisticamente o período histórico. As questões sociais centrais da época emergem não da descrição pura do ambiente social, e sim, ao contrário, o ambiente social se constrói no conjunto das ações recíprocas dos personagens, para cuja caracterização a descrição se torna necessária.

Mas a descrição elevada a expediente central reduz os homens a coisas inanimadas. A narração, ao contrário, alcança a poeticidade das coisas apresentando-as em seu significado diretamente humano, quer dizer, não apenas como produtos da ação humana, como no significado da sua apreensão e utilização pelos homens. Respondendo à possível objeção dos admiradores do estilo naturalista, Lukács escreve que a “poesia das coisas” não existe dissociada do seu papel nas ações essenciais dos homens, na sua dimensão meramente exterior:

Qualquer coisa que tenha função efetiva na ação de um homem (e desde que tal ação nos desperte um interesse poético) só se torna poeticamente significativa por força do seu nexos com a ação narrada de modo apropriado.⁴²

Por essa razão, os escritores verdadeiramente épicos não descrevem as coisas exteriores, mas sim, contam “a função que elas assumem nas vidas humanas”. Nosso autor novamente lança mão da penetração de Lessing nas questões da composição épica e cita uma longa passagem do *Lacoonte* em que ele discute o modo como dois cetros são figurados em Homero, da qual selecionamos o seguinte trecho:

Ao invés da reprodução da imagem do cetro, Homero nos conta a história dele. Primeiro, foi trabalhado por Vulcano; depois brilhou nas

mãos de Júpiter, veio a simbolizar a dignidade funcional de Mercúrio, veio a ser o bastão de comando do guerreiro Pelope, veio a ser o bordão pastoral do pacífico Atreu. [...] Também quando Aquiles jura pelo seu cetro que se vingará do desprezo com que fora tratado por Agamenon, Homero nos conta a história deste outro cetro. Nós o vemos verdejar no monte, ser separado do tronco desfolhado, polido, adaptado e posto aos serviços dos juizes do povo como sinal da dignidade divina do cargo.

Não obstante, Lessing mostra como para Homero a descrição dos cetros não importa tanto como a história de sua produção humana, que confere o significado desses objetos. Aliás, os próprios objetos só aparecem na história com a função de *particularizar* esse significado humano, pois do contrário não teriam motivo para figurar-se. A própria história – humana – dos cetros só interessa na medida em que especifica uma dimensão da relação estabelecida entre Agamenon e Aquiles. Lessing continua:

A Homero não importava tanto dar uma descrição dos dois cetros de diferentes matérias e diversas aparências quanto dar uma imagem sensível da diversidade de poderes que tais cetros simbolizavam. Um era trabalho de Vulcano, o outro fora talhado por mão desconhecida nas montanhas; um era antiga propriedade de uma casa nobre, o outro estava destinado à primeira mão que o empunhasse; um brandido por mão sobreposta a muitas ilhas e dominando toda Argos, o outro levado por um grego entre muitos, um grego obrigado à observância das leis como todos os outros. Essa era, na realidade, a distância entre Agamenon e Aquiles, uma distância que o próprio Aquiles, com toda a sua cega ira, não podia deixar de reconhecer.⁴³

Lessing mostra, assim, que não interessa a Homero dar uma imagem pictórica dos cetros, reproduzindo com perfeição os detalhes de suas conformações aparentes. Isso seria relevante “*se a descrição devesse servir para fins heráldicos*”. Nesse sentido, como Lukács observa, ele antecipa a crítica à “precisão” preconizada pelos “modernos”. Essa finalidade científica que não tem nada a ver com os objetivos da épica é precisamente o que a descrição naturalista procura alcançar. Nosso autor toma uma descrição dos bastidores do teatro em *Naná* para evidenciar que ela não serve, sequer, para a apropriação supostamente científica do teatro:

Um telão estava sendo baixado. Preparava-se o cenário do terceiro ato, a caverna do Etna. Alguns homens colocavam mastros nos encaixes,

outros iam buscar grossas cordas para amarrá-las nos mastros. Ao fundo, para produzir a chama que deveria brotar da forja de Vulcano, um técnico colocava um lampadário provido de globos vermelhos e acendia-os. Era uma confusão, uma aparência de atropelo, na qual, entretanto, os menores movimentos estavam calculados. E, no meio da barafunda, o ponto, para desentorpecer as pernas, passeava a passos curtos.⁴⁴

Ela não é suficiente para dar a conhecer as técnicas de encenação teatral àqueles que não as conhecem, e aos demais não acrescenta nada de novo. Podemos dizer que se trata de uma pseudo-arte que assume ares de pseudo-ciência, ou vice-versa.

A descrição que oferece uma imagem do objeto e rivaliza com a reprodução pictórica do objeto é “absolutamente supérflua” do ponto de vista poético. Mas é ainda mais deletéria quando pretende retratar os homens: “*aplicado à representação do homem, o método descritivo só pode transformar o homem em natureza morta*”, uma vez que a exterioridade desvinculada da ação é apenas a exterioridade pura e desprovida de significado. A pintura propriamente dita, quando autêntica, tem os meios pelos quais a aparência do homem, o seu corpo etc. expressam qualidades profundas de caráter. Na descrição literária, alcança-se apenas a sombra desse caráter. Lukács comenta que não é por acaso que a tendência à fixação no superficial, própria do período da decadência burguesa, também exerça a sua influência no campo da pintura. A representação sensível do corpo humano perde a força da expressão do caráter profundo do homem. Ele escreve:

Os retratos de Cézanne, comparados à plenitude psicológica dos retratos de Tiziano ou de Rembrandt, são puras naturezas mortas, exatamente como ocorre com os personagens dos Goncourt ou de Zola quando confrontados com os de Balzac e Tolstoi.⁴⁵

No romance, a representação corpórea dos homens também adquire significação poética apenas na relação ativa com os demais, “na influência que exerce sobre eles”. Assim, mais uma vez tomando os traços épicos que vinculam Homero aos grandes romancistas realistas, nosso autor aponta o modo como se fazem sentir nas obras a beleza de Helena e de Ana Karenina. Valendo-se mais uma vez da apreensão de Lessing, nosso autor afirma que, tal como Homero caracteriza a beleza de Helena pelos efeitos sobre os homens e a

sua influência na ação humana, também Tolstoi figura a beleza de Ana como elemento vivo das relações e destinos humanos:

É mais um ponto onde podemos ver como os clássicos do realismo satisfazem plenamente as exigências da genuína epopeia. Tolstoi caracteriza a beleza de Ana Karenina exclusivamente pelo influxo que ela exerce na ação e através das tragédias que ela precipita na vida dos outros personagens e na vida da própria Ana.⁴⁶

Ao invés de reproduzir a imagem da beleza de Ana, Tolstoi conta a história em que esse elemento influi de maneira decisiva, e portanto nos dá o significado real e humano da sua beleza, que só pode emergir na relação recíproca com os outros homens.

A descrição desvinculada da ação, ao contrário, elimina da reprodução artística precisamente o “fato fundamental da vida humana”, a *práxis*. Apenas a imagem artística da *práxis* social pode sobrepor-se à superficialidade fetichizada, desvendando a produção ativa do mundo humano, objetivo e subjetivo, e trazendo à imediaticidade do mundo criado da obra artística o complexo de relações pelas quais a *práxis* acaba por produzir a vida humana na forma do fetiche.

Se retornarmos ao problema central proposto pela *Teoria do romance*, vemos que a ideia do romance como imagem da *práxis social* desmistifica a suposta oposição de indivíduo e sociedade. Nos gêneros épicos, o típico se define pelas características essenciais da *práxis social*. Lukács escreve em “Narrar ou descrever?”:

A epopeia – e naturalmente, também a arte do romance – consiste no descobrimento dos traços atuais e significativos da *práxis* social. O homem quer ver na epopeia a clara imagem da sua *práxis* social.⁴⁷

Como vimos, na concepção dos anos trinta, a possibilidade épica é fundamentada no desenvolvimento objetivo que o capital imprime na vida social no sentido de criar uma verdadeira totalidade social. Contudo, trata-se de uma totalidade contraditória, uma vez que repousa sobre a contradição fundante de produção social e apropriação privada. Essa contradição fundante se manifesta na vida ativa dos indivíduos como lutas de classes, que são, para Lukács, as determinações necessárias e motrizes do desenvolvimento social. O

romance representa a totalidade contraditória pela figuração de indivíduos em luta *na* sociedade, em que as próprias contradições sociais emergem como problemas individualmente vividos. Nosso autor afirma, já em “Nota sobre o romance”, que “o conteúdo do romance, à diferença do da epopeia, é determinado como combate *na* sociedade”.⁴⁸ Em “O romance como epopeia burguesa”, toda a argumentação caminha nesse sentido:

Na representação épica [do romance], estas oposições [as contradições de classe] encarnam-se sob a forma de luta entre indivíduos. Disso decorre – em particular no romance burguês tardio, a aparência segundo a qual a oposição entre indivíduo e sociedade seria seu tema principal. Trata-se, porém, apenas de uma aparência.⁴⁹

A essa aparência prende-se o jovem Lukács, de maneira consonante com a sua apreensão apenas fenomênica e sintomática da contradição fundante da forma social capitalista. É fenomênica porque pautada ainda no hegelianismo e na consideração dessa forma social como último grau absoluto da realização humana – o que não diminui o seu desprezo e ódio pela vida sob o capitalismo e não deixa de ser uma tentativa de lhe dirigir uma crítica que pretende ser radical, mas esbarra nos limites românticos.

Com essa apresentação de traços da teoria lukácsiana do realismo desenvolvida durante os anos trinta, procuramos apontar para uma aproximação de Lukács a lineamentos centrais da concepção ontologicamente original de Marx. É certo que essa aproximação tem lugar no interior das discussões estéticas, que, contudo, pressupõem uma consideração geral do ser social. Assim, entrevemos no desenvolvimento da teoria do realismo, momentos dessa aproximação. Destacamos, como um momento central, a prioridade da objetividade, que se reflete na teoria estética pela afirmação da possibilidade e efetividade da apreensão subjetiva da objetividade em seu caráter essencial, em seus nexos causais profundos; a própria obra artística como construção objetiva, cujo significado se extrai da sua própria tessitura, e não das possíveis intenções autorais; a exigência de a obra refletir, em sua construção objetiva, a objetividade real, em seu caráter *concreto*. A partir desses lineamentos, Lukács extrai dos estudos estéticos e literários os elementos mais importantes para que a obra artística alcance a representação da objetividade

essencial: a exigência da figuração, da trama e personagens individuais, da superação da imediaticidade real pelo caráter típico da imediaticidade criada, a obra literária como mundo fechado etc. Lukács situa ainda o caráter concreto e essencial da objetividade nas lutas de classes, que constituem as suas forças motrizes, e portanto encontra aí o fundamento da exigência do verdadeiro partidarismo na arte. Todos esses elementos são apontados como necessários para a expressão artística da essencialidade social, que vem cumprir a função própria da arte, entendida como o desvendamento da aparência fetichizada da realidade como aparência e sua dissolução nos processos reais, nas efetivas relações entre os homens.

Para além dessas determinações arrimadoras, nos textos escritos a partir de 1934-35, a centralidade da ação, em seu vínculo orgânico com a tipicidade, constitui o cerne literário pelo qual a literatura satisfaz a exigência da figuração viva do homem real. Pela ação pode a arte cumprir a sua missão desfetichizadora, na medida em que *dissolve o mundo numa viva ação recíproca dos próprios homens*. Essa apreensão passa a constituir o eixo fundamental de suas análises, e inaugura também a designação da objetividade literária como *realismo*. A compreensão da natureza realista da arte, com todas as suas determinações, eleva o pensamento estético-literário do nosso autor a um patamar de maior concretude. Com isso, Lukács avança no sentido de uma maior coerência com relação às ideias fundamentais de Marx, sempre *no interior do campo estético-literário*. Suas proposições deixam de lado alguns elementos de unilateralidade idealista e adquirem maior consistência com o princípio fundante da objetivação, ou a determinação ativa do ser social.

É significativo que essa maior consistência com a concepção marxiana original do ser social se realize, a partir de sua guinada marxista, por meio de uma aproximação mais concreta aos problemas *estético-literários*. Nos textos selecionados dos anos trinta, o tema da objetivação quase não recebe formulação diretamente filosófica. E é de especial relevância o fato de que os *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844* não mereçam nenhuma menção, nem mesmo quando Lukács aborda os problemas em torno da relação de sujeito e objeto, da construção ativa e conjunta desses dois momentos do humano, temas centrais desses manuscritos de Marx. Contudo, sem dúvida observamos

nos textos lukácsianos uma progressiva coerência com o pensamento marxiano, que, como dissemos, advém do processo de aproximação ao objeto estético-literário. A partir da sua guinada marxista, é precisamente a prioridade conferida ao objeto concreto que aprofunda e concretiza uma apreensão *marxista* das questões de arte.

NOTAS

* Ana Cotrim é doutoranda em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista CNPq. E-mail: anaacotrim@yahoo.com.br

¹ Essa notícia de pesquisa expõe um resultado parcial de meu trabalho de mestrado, intitulado “O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos trinta: a centralidade da ação”. No trabalho, foram analisados os seguintes textos escritos durante a década de trinta: “O debate sobre o *Sickingen* de Lassalle” (1930-31), “Os romances de Willi Bredel” (1931), “‘Tendência’ ou Partidarismo?” (1932), “Reportagem ou figuração?” (1932) (“Observações críticas a propósito de um romance de Ottwalt” e “Da necessidade, virtude”), “Arte e verdade objetiva” (1934), “Nota sobre o romance” (1934), “O romance como epopeia burguesa” (1935), “Narrar ou descrever?” (1936) e “Marx e o problema da decadência ideológica” (1938). Refiro-me a esse conjunto de textos quando menciono os textos selecionados dos anos trinta. Além desses textos principais, foram abordados também a primeira parte de *A teoria do romance* (1914-15), “Meu caminho para Marx” (1933), o “Prefácio de 1962 à reedição de *A teoria do romance*” e o “Posfácio de 1967 à reedição de *História e consciência de classe*”. O trabalho está disponível na Biblioteca de Teses e Dissertações da Universidade de São Paulo. Endereço: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-27042010-140634>

² Lukács não emprega esse termo, a não ser para referir-se a obras realistas de perspectiva socialista, entre as quais as mais significativas são, para ele, de Gorki, mas também menciona as de Fadeiev e Cholókhov. Quando se refere ao estilo que se tornou conhecido como “realismo socialista”, Lukács trata nos anos trinta apenas das obras ou escritores soviéticos e sua crítica o aproxima do naturalismo burguês. Mais tarde, utilizará o termo “revolucionarismo romântico”.

³ FREDERICO, C. *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica*. Natal: EDUFRN, 2005.

⁴ VEDDA, M. “György Lukács y la fundamentación ontológica de lo estético”, in VEDDA, M. *La sugestión de lo concreto – estudios sobre teoría literaria marxista*. Buenos Aires: Gorla, 2006.

- ⁵ CHASIN, J. *Marx – Estatuto ontológico e resolução metodológica*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- ⁶ OLDRINI, G. “Em busca das raízes da ontologia (marxista) de Lukács”, in PINASSI, M. O. e LESSA, S. (Orgs.), *Lukács e a atualidade do marxismo*. São Paulo: Boitempo: 2002.
- ⁷ PINASSI & LESSA (Orgs.), *op. cit.*, 2002, p. 50.
- ⁸ VEDDA, M. *La sugestión de lo concreto – estudios sobre teoría literária marxista*. Buenos Aires: Gorla, 2006, p. 58.
- ⁹ *Idem, Ibidem*, grifo nosso.
- ¹⁰ LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.
- ¹¹ LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000. Trad. José Marcos Mariani de Macedo, p. 62.
- ¹² *Idem*, p. 83.
- ¹³ *Idem*, p. 72.
- ¹⁴ LUKÁCS, G. “Posfácio de 1967” à reedição de *História e consciência de classe – estudos de dialética marxista*. Lisboa: Publicações Escorpião, 1974.
- ¹⁵ LUKÁCS, G. *História e consciência de classe – estudos de dialética marxista*. Lisboa: Publicações Escorpião, 1974. Trad. Telma Costa, p. 362, grifo nosso.
- ¹⁶ *Idem*, p. 376.
- ¹⁷ *Idem*, p. 364.
- ¹⁸ *Idem*, p. 355.
- ¹⁹ *Teses sobre a situação política e econômica da Hungria e sobre as tarefas do PC húngaro*. Foram escritas em 1928 e apresentadas no Segundo Congresso do Partido Comunista da Hungria em 1929. Em linhas gerais, as teses defendiam a exigência de focar a luta pelas reformas democráticas como resposta necessária à ascensão do nazi-fascismo; assim, apresentavam como temas centrais a necessidade de tomar o campo da democracia burguesa como campo de luta – tanto por reformas democrático-burguesas como por reformas verdadeiramente democráticas – e a necessidade da aliança de classe contra o fascismo. Cf. LUKÁCS, G. “Blum Theses”, in: *Political Writings 1919-1929*. Londres: British Library of Political and Economic Science, 1974. Trad. Michael McColgan.
- ²⁰ *Idem*, p. 371.
- ²¹ *Idem*, p. 377.
- ²² Além de *O romance histórico*, nosso autor escreveu nesse decênio pouco mais de cinquenta ensaios estéticos e de crítica literária. Para uma lista desses textos, ver Anexo da dissertação citada acima, cf. n. 1.
- ²³ “O debate sobre o Sickingen de Lassalle” (1930-31), “Os romances de Willi Bredel” (1931), “Reportagem ou figuração?” (“Observações a propósito de um romance de Ottwalt” e “Da necessidade, virtude”), “Tendência ou partidarismo?” (1932) e “Arte e verdade objetiva” (1934).
- ²⁴ LUKÁCS, G. *Écrits de Moscou*, Paris: Editions Sociales, 1974. Tradução e organização de Claude Prévost.
- ²⁵ LUKÁCS, G. “Nota sobre o romance”, in NETTO, J. P. *Lukács. Col. Grandes cientistas sociais*. São Paulo: Ática, 1981.

- 26 LUKÁCS, G. "O romance como epopeia burguesa", in CHASIN, J. (Org.), *Ensaio Ad Hominem*, Tomo II – Música e Literatura. Santo André: Estudos e edições Ad Hominem, 1999.
- 27 LUKÁCS, G. "Marx e o problema da decadência ideológica", in *Marxismo e teoria da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- 28 LUKÁCS, G. "Marx e o problema da decadência ideológica", in *MTL*, 1968, p. 85.
- 29 Lukács, In: NETTO, J.P. *op. cit.*, 1981, p. 181.
- 30 In CHASIN Org., *op. cit.*, 1999, p. 98.
- 31 LUKÁCS, G. "Narrar ou descrever?", in *Ensaio sobre literatura*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- 32 LUKÁCS, *op. cit.*, 1965, p. 57.
- 33 In CHASIN Org., 1999, p. 98.
- 34 *Ibidem*
- 35 LUKÁCS, *op. cit.*, 1965, p. 57.
- 36 *Idem*, p. 50.
- 37 In CHASIN (Org.), *op. cit.*, 1999, p. 112.
- 38 *Idem*, p. 111, grifo nosso.
- 39 LUKÁCS, *op. cit.*, 1965, p. 51.
- 40 *Idem*, p. 51)
- 41 *Idem*, p. 51-2.
- 42 *Idem*, p. 72.
- 43 *Idem*, p. 74.
- 44 *Idem*, p. 72.
- 45 *Idem*, p. 74-5.
- 46 *Idem*, p. 75.
- 47 *Idem*, p. 60-1.
- 48 In NETTO (Org.), 1981, p. 179.
- 49 In CHASIN (Org.), p. 95-6.