

DO REAL À FORMA: A ESTÉTICA DE LUKÁCS E OS IMPASSES DA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Victor Leandro da Silva¹

RESUMO: A estética e a teoria literária do filósofo húngaro György Lukács estão indelevelmente ligadas ao realismo artístico, razão pela qual sua obra é vista muitas vezes como fixada nesse período. Por outro lado, as vinculações do autor ao marxismo também auxiliam na manutenção do alcance sua crítica aos limites das realizações modernas, cuja efetividade se dá sobretudo no âmbito da prevalência política historicamente determinada de seus princípios. Em vista disso, para além dessas considerações, o presente artigo busca analisar a pertinência basilar das categorias literárias lukacsianas para o estudo do romance, bem como colocá-las em relação com os traços distintivos da prosa contemporânea.

Palavras-chave: Estética. Romance. Tipo e perspectiva.

FROM REAL TO FORM: LUKÁCS' AESTHETICS AND THE CHALLENGES OF CONTEMPORARY LITERATURE

ABSTRACT: The aesthetics and literary theory of the Hungarian philosopher György Lukács are inextricably linked to artistic realism, which is why his work is often seen as tied with this period. On the other hand, the author's links to Marxism also help to maintain the reach of his criticism to the limits of modern achievements, whose effectiveness occurs mainly within the scope of the historically determined political prevalence of its principles. Given this, in addition to the previous considerations, this article seeks to analyze the key relevance of the Lukacsian literary categories for the study of the novel, as well as to relate them to the distinctive features of contemporary prose.

Keywords: Aesthetics. Novel. Type and perspective.

Introdução

Poucos pensadores conseguiram uma profundidade em suas análises literárias tão bem alinhadas com o pensamento político quanto György Lukács. Com ele, não somente a teoria da literatura encontrou um expressivo ponto de crítica, como também as suas interfaces e relevância para a *praxis* socialista tiveram expostos os seus meios de realização.

¹ Licenciado em Filosofia pela UFAM. Doutor em Sociedade e Cultura na Amazônia pela Universidade Federal do Amazonas. Professor Adjunto da Universidade do Estado do Amazonas. E-mail: viktorleandro@hotmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9985-5532>

Contudo, e em parte por força dessas mesmas características, sua obra parece ter sido confinada a um determinado tempo e espaço, vinculados ao alcance do comunismo enquanto ideologia. Quando muito, ela é recobrada para fins de estudos históricos ou que têm por base uma estética realista, tão cara às elaborações do filósofo húngaro. No entanto, um exame dessa ordem, por mais abrangente que seja, desconsidera inevitavelmente o seu potencial investigativo estético-literário, principalmente no que tange à acuidade interpretante de suas categorias de análise.

Assim, para se situar adequadamente o lugar das concepções de Lukács, cabe uma retomada de tais elementos que, uma vez postos em relação com os caracteres da literatura contemporânea, permitem definir de maneira mais adequada o seu contributo, garantindo dessa maneira melhores possibilidades de juízo acerca de suas posições.

Uma estética para o real

Seria sem dúvida curioso, talvez por demais temerário, considerar que Lukács escreveu realmente algo que possa ser equiparado a uma teoria estética em sentido amplo. Desde o princípio, suas preocupações estavam invariavelmente ligadas à questão da literatura, ou, em sentido ainda mais estrito, do romance. De modo que, se podemos tratar de uma filosofia da sensibilidade ou da arte lukacsiana, esta só pode advir por meio de um movimento indutivo, que se apropria de observações localizadas a respeito da narrativa rumo a uma compreensão artística de dimensões generalizantes.

Assim, é nesse percurso que devemos encontrar as chaves para a interpretação de Lukács do fazer do artista, bem como dos traços que permitem delinear o trajeto gerador de suas teorizações estéticas mais autênticas. Contudo, e por razões diversas, as categorias por ele aduzidas parecem ter caído, ao longo das décadas recentes, num estranho limbo, de onde são retiradas apenas para satisfazer a interesses históricos ou ilustrativos, sem atentar para sua operacionalidade enquanto metodologia crítica efetiva, tornando-se dessa maneira um curto gesto de elucubração. Tal postura, porém, a considerar a pertinência da teoria em questão, aparenta ser um tanto apressada, uma vez que há elementos ali a serem salvaguardados e que, dentro do cenário de desdobramentos da literatura contemporânea, permanecem ativos como debates dotados de inteira pertinência.

Mas que categorias são essas? É necessário lembrar que, no início, Lukács foi influenciado por Kant, e depois, mais hegeliano do que qualquer outra coisa, e que seus *A alma e as formas* (2015) ó que causou grande impressão estando escrito ainda sob as bases de

um momento inaugural kantiano ó e *A teoria do romance* constituem uma grande contribuição aos estudos literários, a despeito do destino que ele próprio lhes legou. No entanto, resta indubitável que, mesmo que a hipótese da narrativa romanesca como a epopeia do homem moderno (2009) faça ecos que até agora sejam possíveis de ouvir, é apenas no seu encontro com o materialismo histórico-dialético que suas concepções desenvolvem uma unidade coesa, formando, por isso, uma organização passível de ser aplicada em análises abrangentes, apesar de que estas dificilmente possam de fato ser realizadas por aqueles que não adotem seus pressupostos ó principalmente ó epistemológicos como ponto de fundamento.

O que Lukács opera é uma incorporação de suas tratativas literárias originais aos termos próprios da maturação de sua obra nos moldes do marxismo, formando conceitos que atuam nessas diretrizes para encontrar sua mais intensa assertividade. Nessa ordem, é possível arriscar-se a dizer que o autor constrói uma dialética artística que parte da ideia de universal como problema fundante, a qual, segundo ele, possui raízes fincadas no plano sensível, porém ultrapassando-o para revelar algo de mais profundo:

A universalização nasce do fato de que homens determinados (particulares) da sociedade são movidos por forças semelhantes; por isto, eles reconhecem a si mesmos e ao seu destino no caráter e na trama dos dramas de Lessing, mesmo quando não parecem ter externamente nenhuma relação imediata com estes personagens (LUKÁCS, 1978, p. 138).

É bastante prolífico notar que Lukács demonstra ainda uma forte filiação à *Poética* de Aristóteles ó ãa poesia se refere, de preferência, ao universalö (2015, p. 97) ó asseverando que a tarefa da arte é sobretudo universalizar, e que esta universalização, tal como o filósofo grego também define, dá-se por um trabalho imitativo. Desse modo, o que está acrescido no pensamento lukacsiano é o fato de que esta tendência à imitação não surge apenas de um pendor natural desenvolvido, e sim de uma prática social determinada e que impele os sujeitos para a necessidade de perscrutar sensivelmente suas ações, no que a arte ganha evidentes contornos. Logo, o que se vê aí é uma tentativa de reconstituição de uma estética canonizada à luz do cabedal trazido pela teoria social materialista, e que dá ao fazer artístico diferenciados direcionamentos.

O artista vê os homens e as mulheres, organiza mentalmente num enredo sua atividade, e a objetiva como obra. O leitor, por sua vez, identifica naquelas situações um cerne mais agudo e abrangente das condições historicamente dadas aos sujeitos. Surge daí, então,

uma universalidade que remete ao trabalho contínuo de tornar revelada a essência do mundo, cujo construto é possível tão somente pelos caminhos estéticos ou da formulação teórica.

Tal não quer dizer, no entanto, que os fins devem ocultar todos os meios. Conforme já foi exposto, qualquer apreensão dada numa obra parte de observações pontuais. Assim, em contraposição ao que está colocado como o universal, Lukács irá inserir o singular, ou seja, a experiência única e irreprodutível. Importante notar aqui que a antinomia proposta não é, como se pensa comumente, entre universalidade e particularidade, mas entre aquela e o singular, e que tem nas particularizações um componente intermediário e articulatório.

A esse respeito, Lukács expressa-se diretamente da seguinte maneira:

No que diz respeito à própria particularidade, devemos recordar o que dissemos anteriormente: que os dois extremos (universalidade e singularidade) são pontos cada vez mais impulsionados para o exterior, mas que num dado momento são apesar de tudo pontos, ao passo que o particular como termo médio é antes um traço intermediário, uma extensão, um campo (LUKÁCS, 1978, p. 167).

Vale ressaltar, a partir dessa citação, a relevância fundamental conferida por Lukács àquilo que ele chama de particular. A arte, considera, é uma ordenação que se dá principalmente por meio desse termo médio, a que cabe o papel de mediação dos extremos do singular e do universal. Desse modo, a literatura pode ser interpretada em seus elementos centrais como sendo a fuga dos pontos limiares da universalização e da singularidade, os quais propiciam o risco de fazê-la cair na pura abstração ou no solipsismo descritivo. Em outro momento, Lukács explicita ainda mais essa posição, afirmando que:

A forma artística é a forma de um conteúdo determinado; por isso, não permite uma generalização fora daquela particularidade que a cada passo é por ela estabelecida. A particularidade como categoria central da estética, por um lado, determina uma universalização da pura singularidade imediata aos fenômenos da vida, mas por outro, supera em si toda universalidade; uma universalidade não superada, que transcendesse a particularidade, destruiria a unidade artística da obra (1978, p. 189).

Mas por que a particularidade é assim tão importante? Porque ela é o real. Fiel aos pressupostos epistêmicos de Marx, o que Lukács produz é um conseqüente lógico literário, que faz com que a matéria, tomada no sentido marxista, seja o elemento fixo e inescapável com que a obra literária se realiza, encontrando nela sua fonte de desenvolvimento. Assim, sendo a materialidade algo que se dá ao sujeito numa maneira particular, ou seja, não como

produto abstrato nem como individualidade absolutamente distinta, deve-se também pensar a literatura principalmente nesse plano de manifestações diretas.

Cabe observar, ainda a esse respeito, que o que é condição essencial da criação literária passa igualmente a figurar como preceito estético. Ou a arte atenta para a primazia do particular, dando a ele o devido destaque, ou então ela se perde. Está aí mais uma marca da visão de Lukács, que invariavelmente associa os termos de sua abordagem conceitual a uma proposta de juízo estético.

Dessa maneira, o que se vê em Lukács é um desenvolvimento articulado de sua teoria da arte como reflexo e do realismo na figuração de um instrumental de análise que permite a ele desdobrar seus pressupostos em elementos prolíficos de leitura, conduzidos de modo a elencar formas de elaboração de uma literariedade transformadora e esteticamente exigente.

É o que está evidenciado no ensaio *“Tribuno do povo ou burocrata?”* (2016), em que, a partir do embate entre a forma e o conteúdo, o qual ecoa nas categorias acima descritas, ele traça uma cisão profunda entre os escritores que criticam em algum nível a ordem dominante, e por isso fazem uma arte autêntica, e os que atuam apenas para corroborar o estado de coisas, posicionando-se no lugar de simples arautos dos ditames burgueses.

É notável o empenho de Lukács em associar o cenário ideológico da sociedade do capital aos seus reflexos culturais e literários. Assim, ele toma a noção de burocracia, tão cara à lógica operativa do Estado burguês, como sendo uma base que irá se manter e repetir-se nos mais diversos âmbitos da ação humana. Para tanto, é que desponta a ênfase dada por ele ao papel do burocratismo no desenvolvimento social que culminou no mundo até então conhecido:

Para o capitalismo, a burocracia é propriamente um fenômeno necessário, um resultado obrigatório da luta de classes. A burocracia foi uma das principais armas da burguesia na luta contra o sistema feudal; ela se torna tanto indispensável quanto mais a burguesia precisa afirmar seu poder sobre o proletariado e quanto mais seus interesses entram em franca contradição com os das massas trabalhadoras. O burocratismo é, em consequência, um dos modos fenomênicos fundamentais da sociedade capitalista (LUKÁCS, 2016, p. 160).

Sendo assim, o que ele assevera principalmente é que não é possível imaginar a sociedade burguesa sem a burocracia. Esta, desde as origens, constitui uma de suas estruturas fundamentais, além de ser um mecanismo de defesa contra as demais classes em luta. Logo, por força de tais domínios, é de se imaginar que sua preponderância fosse se estender também

através da narrativa ficcional, fazendo valer nela de igual maneira o seu modo supérfluo de conceber a literatura, trazendo como consequência uma sensível perda de sua efetividade criadora.

Em termos literários, tal postura se traduz em fenômenos de maior ou menor sutileza, no que se destaca protuberantemente a literatura industrializada, feita como mercadoria e que segue um protocolo linear e esterilizante que a converte em simples passatempo. Contudo, Lukács assevera que este não é o maior perigo, posto que seus propósitos estão evidentes. Na verdade, é numa ala da chamada literatura séria que vamos encontrar a autêntica e mais nociva apologética do burocratismo burguês, que se traduz sobretudo no culto à forma e ao eu, que, uma vez reunidos, terminam por compor uma arte de decadência:

Aparentemente existe um antagonismo excludente entre o burocrata criticado por Lenin e todo fenômeno literário autêntico. Há, sem dúvida, uma literatura industrializada que se tornou pura mercadoria, produzida como rotina burocrática, com a qual não precisamos gastar nenhuma palavra neste contexto, visto que os fatos são por demais simples e evidentes. Ao contrário, na literatura propriamente dita, o tipo humano, social e artístico do verdadeiro escritor parece ser diametralmente oposto ao do burocrata: de um lado, objetivismo sem alma, subjetividade humana sem vida, puro domínio das relações coisasais que se tornaram inteiramente formais e vazias; do outro lado, o culto cada vez mais intenso ao eu, à vivência registrada de maneira crescentemente pura, ao objeto intuído por meio da imediaticidade subjetiva não alterada pela reflexão, por mais consciente que seja o trabalho puramente artístico para alcançar tal espontaneidade (LUKÁCS, 2016, p. 166).

Dessa maneira, considerando os chamados estilos de época, tanto os românticos quanto grande parte dos modernos ó ou, mais exatamente, da tendência moderna que se convencionou chamar de modernismo ó encontram-se, de diferentes maneiras, ligados a uma tradição negadora da realidade e que traz como único resultado o triunfo da burocracia. Em seu fazer estético desesperado e negador da vida, o que se percebe é uma arte que recusa o real e prefere refugiar-se em seu próprio trato intrínseco, no que o paralelo com a administração documental encontra franca relação, e produz meios para proliferar-se nos diversos setores da cultura.

A esse posicionamento dos autores burocratas, Lukács contrapõe o tribuno do povo, ou seja, o escritor esteticamente desapegado do formalismo e comprometido com a tarefa de pensar as contradições e as possibilidades de transformação do mundo, o qual é também ligado immanentemente à política, posto que é resultado de seu estabelecimento:

O êxito do socialismo estabelece a interação fecunda entre artista e vida em um nível até então nunca visto. Cessa o rompimento anormal de relações entre escritor e público: o escritor volta a conviver com os sentimentos mais profundos do povo, a ser companheiro de armas nas lutas mais importantes deste. As necessidades da sociedade em termos de arte despem-se de sua estranheza capitalista em e hostilidade em relação a ela (LUKÁCS, 2016, p. 190).

É importante frisar aqui que Lukács não desconsidera o mérito de autores com predileção política conservadora. Seus êxitos são costumeiramente reconhecidos e lembrados em seus escritos. Contudo, ao construir a figura do tribuno do povo, o que ele pretende pôr em destaque é o fato de que para além dessas figuras convencionais, há o escritor revolucionário, o qual, dentro de uma comunidade socialista, irá exercer um papel totalmente diferenciado daquele que desempenha na ordem burguesa, cujos reflexos irão se refletir de igual maneira em seu ofício na literatura.

Assim, o que fica bem determinado em Lukács é um modo de diferenciar os escritores por seu grau de comprometimento com a mudança da sociedade, porém sem recusar o acervo construído pela literatura realizada por autores burgueses. Partindo desse ponto, o que este irá considerar é que, independentemente de sua situação política, o escritor identificado com sua arte dota-se de uma honestidade estética suficiente para não eximir-se de construir questões agudas a respeito da realidade comum de seu tempo, no que persevera, por exemplo, à época de Marx, a figura de Balzac, ícone do realista atento e diligente. Desse modo, e considerando essa qualidade imprescindível do artista autêntico, é que Lukács tratou de pensar os mecanismos internos da construção de uma estética romanesca crítica ao mundo social, pelo que aparece mais um de seus pares categoriais, composto pelo tipo e a perspectiva.

Para Lukács, toda a literatura deve estar comprometida em delinear tipos, ou seja, em remeter a caracteres próprios e determinantes de uma certa época e região. Logo, o artista, ao colocar-se a tarefa de escrever, precisa ser antes de qualquer coisa um grande organizador dos traços que melhor distinguem a realidade que constitui esteticamente, no que deve estar presente a sua capacidade de observação e também de construção descritiva e lógica dos fatos no tempo. São atributos incontornáveis do ofício ficcional.

Contudo, ele não pode deter-se nisso. Também se espera dele que, diante desse reunido de eventos e personagens fixadas em moldes discriminados, ele seja capaz de traçar caminhos e saídas pelos quais surjam as direções a serem envidadas por aqueles que se encontram ligados ao mesmo contexto, e que indicam o rumo provável dos acontecimentos no

porvir. A essa qualidade, tão cara aos grandes autores, é que será dado o nome de perspectiva, a qual, em seus domínios de definição, estará apta a ajudar a estabelecer os percursos a serem seguidos por uma sociedade, no que a literatura encontra toda a força e o vigor de sua relevância social e política.

Desse modo, para construir uma literatura verdadeiramente transformadora, é preciso delinear satisfatoriamente o imbricamento entre tipo e perspectiva, que, em outro de seus ensaios seminiais, intitulado "Franz Kafka ou Thomas Mann", Lukács (1991) organiza da seguinte maneira:

É este o princípio que domina a criação artística, na interação viva entre a perspectiva e o tipo: se tem talento, o escritor realista é sempre capaz, analisando a evolução social e histórica, de nela apreender e representar, de acordo com a realidade efetiva, tendências e direções efetivamente reais; se ele atinge a verdade, nunca é no domínio dos acontecimentos sociais e políticos, mas sim onde o essencial é a fixação e a alteração dos modos humanos de comportamento, a sua apreciação. A mutação dos tipos já existentes, a aparição de tipos novos, etc. Certos fatos da atualidade produzem certa transformação entre os homens, não só no caráter dos indivíduos, mas também na medida em que certos problemas se tornam centrais e outros periféricos, em que certas qualidades e o seu desenvolvimento fatal tomam um brilho trágico, enquanto outras ó que foram talvez trágicas outrora ou ainda há pouco tempo ó passam a não ter mais do que um valor cômico, etc. Estas espécies de movimento produzem-se incessantemente, ao nível da realidade social e histórica, mas só os grandes escritores realistas podem apreender-lhe objetivamente a essência, para traduzi-la, em suas obras, sob uma forma eficiente (LUKÁCS, 1991, p. 92).

Segue daí a tarefa fundamental do escritor, que é a de enunciar as formas de constituição de novos tipos, bem como as vias de transformação. Para tanto, é necessário que este possua um olhar arguto e preso indelevelmente aos fatos, no que se justifica a opção pela estética realista. Dessa maneira, o que o realismo faz sobretudo é estabelecer as condições básicas de desenvolvimento do fazer artístico, a partir das quais se produz a sua mais intensa e significativa efetivação.

Sendo assim, e articulando tais elementos ao todo de suas teorizações, o conjunto geral das proposições literárias de Lukács, em termos analíticos, traduz-se num leque amplo de posicionamentos que ultrapassam em muito a simples defesa de um estilo de época como canônico, oferecendo um instrumental bastante rico e variado em possibilidades de compreensão. Através do diálogo entre o universal, o singular e o particular, ou entre a literatura burocrática ó formal ó e a do tribuno do povo ó propositiva da mudança ó, ou ainda pelas categorias do tipo e da perspectiva, desenha-se toda uma série de organizações que

permite discernir de modo profundo e apurado um imenso universo de obras ficcionais, desvelando-lhes a estrutura e também tornando evidente a maneira como estas se inserem dentro da cena social que se apresenta ao tempo de sua produção. Logo, descartar tais métodos, em vista de sua suposta limitação ideológica, é algo totalmente inadequado à luz de um exame mais rigoroso, que comprova o caráter abrangente dessas categorias. Acima de tudo, o seu objeto pronunciado é a literatura, e é nela que seu exame se concentra, tendo por isso validadas suas colocações. Portanto, se se pretender insistir na problematização política da estética lukacsiana, inevitavelmente será na recusa a seu corpus teórico que encontraremos algum conteúdo comprometedor ligado à ideologia, o qual deve ser rechaçado dentro de uma avaliação verdadeiramente crítica.

Lukács e a literatura pós-moderna: permanência ou ruptura?

Ainda que resolvamos a questão da importância de suas categorias estéticas, não fica claro o limite histórico a que seu emprego se legitima. A ligação de Lukács ao modelo realista de literatura conduz em muitos casos à noção de que a análise envidada por este presta-se tão somente ao exame de um determinado recorte histórico da literatura, não podendo ser considerada para períodos imediatamente anteriores ou após os abordados enfaticamente por seu texto, tornando, por conseguinte, o conjunto de suas considerações como sendo de relevância datada e de pouca acuidade no que diz respeito principalmente ao exame de fenômenos literários recentes.

Mas, seria mesmo válido afirmar isso em termos de teoria? Será que não estamos diante novamente de uma simples ideologização que desperdiça um instrumental investigativo extremamente rico, e que pode ajudar a pensar a literatura realizada hoje? Para tentar debater o problema, é necessário que se recorra ao paradigma mais evidenciado do momento contemporâneo, o qual leva ao diálogo com as elucubrações sobre o pós-moderno. Dessa forma, percorreremos aqui as ideias sobre o tema do pensador norte-americano marxista Fredric Jameson, cujas abordagens têm sido tomadas como um modelo de interpretação bastante válido e profícuo.

A conceituação do que seja pós-modernidade ou pós-modernismo atravessa diversas elaborações, sem chegar a uma posição unânime. Mesmo o uso do termo parece ser objeto de constante discussão. Nesse sentido, a abordagem de Jameson, apesar de bastante incisiva, reconhece explicitamente as dificuldades advindas do debate acerca do tema: *o pós-modernidade é até hoje um conceito pouco aceito ou compreendido* (JAMESON, 2009, p.

289), o que repercute na forma como muitas frentes teóricas continuam abertas em sua exposição. Contudo, suas assertivas não deixam de oferecer em vários momentos um importante caminho para entender a cultura contemporânea, especialmente a literatura de nosso tempo.

O primeiro aspecto discutido por Jameson em sua reflexão é o de que o pós-modernismo surge como uma reação aos projetos erigidos pelos modernos, os quais já não eram mais capazes de falar a seu tempo. Se, poucas décadas atrás, as mudanças trazidas pelos artistas pareciam revolucionárias e estarrecedoras para os gostos canônicos, na pós-modernidade elas não faziam mais do que irritar aqueles comprometidos com a tarefa de trazer o novo para a cena artística. Dessa forma, Joyce e Woolf, bem como outros que compuseram a vanguarda do romance de ficção, estavam relegados a se converterem em páginas vencidas dos manuais de historiografia literária.

O segundo ponto é particularmente relevante para o debate acerca da cultura enquanto objeto de consumo. Para Jameson, o advento do pós-moderno promoveu uma quebra na barreira que separava os produtos industriais das manifestações sérias e autênticas, fazendo com que essas categorizações não possuíssem mais aplicabilidade na distinção dos objetos advindos dessa nova matriz artística:

O segundo traço desta linha de pós-modernismos é a dissolução de algumas fronteiras e divisões fundamentais, notadamente o desgaste da velha distinção entre cultura erudita e cultura popular (a dita cultura de massa). Possivelmente esta é, entre todas, a mais desalentadora manifestação da pós-modernidade, sob o ponto de vista universitário o qual tem tradicionalmente interesses declarados tanto na preservação de um domínio de cultura qualificada e de elite contra o cerco de filistinismos, do kitsch, da porcaria, da cultura de Seleções ou dos seriados de TV, quanto na transmissão de técnicas de leitura, audição e modos de ver difíceis e complexos a seus iniciados. Porém, muitos dos mais recentes pós-modernismos têm se deslumbrado precisamente com todo esse universo da propaganda e dos motéis, dos luminosos de Las Vegas, do espetáculo noturno e do filme classe B de Hollywood, da chamada paraliteratura, com seus vários gêneros padronizados de livros de bolso (terror, romance sentimental, biografia popular, mistério policial, ficção científica ou visionária). Os autores pós-modernos não õcitamõ mais õtextosõ como um Joyce ou um Mahler fariam, mas os incorporam a ponto de ficar cada vez mais difícil discernir a linha entre a arte erudita e suas formas comerciais (JAMESON, 2009, p. 290-291).

Importante notar que indiferenciação de que trata Jameson não é a mesma que aquela pensada, por exemplo, por Adorno e Horkheimer em suas considerações acerca da indústria cultural (1985). Nestes, o que havia era uma semelhança forjada pelos processos de

mercantilização, que determinavam uma falsa equivalência. Já na pós-modernidade, a interioridade das obras se encontra reordenada sob um conjunto de operações que envolvem não somente os elementos da tradição, como também as novidades trazidas pelo mercado de entretenimento. Assim, a indistinção atua num nível muito mais profundo e estrutural, tornando de fato a linha divisória desprovida de fundamento.

No que diz respeito ao fazer artístico, Jameson irá apontar duas qualidades principais nos pós-modernos, sendo que a primeira a ser debatida por ele é a do pastiche, o qual ele define como sendo um tipo de paródia desprovido de humor, e que recorre, desse modo, às realizações do passado para sua confecção. Tal fenômeno, assevera Jameson, dá-se por força do esgotamento, provocado pelos modernistas, das possibilidades de experimentação estética, no que sobra somente ao artista remodelar o que foi produzido em outras épocas:

[...] no mundo em que a inovação estilística não é mais possível, tudo o que restou é imitar estilos mortos, falar através de máscaras e com as vozes dos estilos do museu imaginário. Mas isto significa que a arte pós-moderna ou contemporânea deverá ser arte sobre a arte de um novo modo; mais ainda, isto significa que uma de suas mensagens essenciais implicará necessariamente a falência da estética e da arte, a falência do novo, o encarceramento no passado (2009, p. 297).

Já a segunda característica é a esquizofrenia, a qual, partindo da leitura de Jacques Lacan, ele define como calcada nas rupturas promovidas dentro das relações temporais:

Tudo isso nos coloca em condições de compreender a esquizofrenia como um distúrbio do relacionamento entre significantes. Para Lacan, a experiência da temporalidade, da temporalidade humana (passado, presente e memória), a persistência da identidade pessoal através de meses e anos e a própria sensação vivida e existencial do tempo são também um efeito de linguagem. Porque a linguagem possui um passado e um futuro, porque a frase se instala no tempo, é que nós podemos adquirir aquilo que nos dá a impressão de uma experiência vivida e concreta do tempo. Mas já o esquizofrênico não chega a conhecer dessa maneira a articulação da linguagem, nem consegue ter a nossa experiência de continuidade temporal tampouco, estando condenado, portanto, a viver em um presente perpétuo, com o qual os diversos momentos de seu passado apresentam pouca conexão e no qual não se vislumbra nenhum futuro no horizonte. Em outras palavras, a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significante isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma sequência coerente (JAMESON, 2009, p. 303-304).

As observações de Jameson sobre o pastiche apontam para um cenário bastante complexo e difuso do romance a ser formado desde a modernidade. Se por um lado houve

uma série de acréscimos e desenvolvimentos que trouxeram valiosas e inusitadas formas de pensar a narrativa, por outro, o que parece é que elas conduziram a um esvaziamento precoce dos caminhos para a produção do novo, restando como alternativa revigorar aquilo que já se encontra disponível, num trabalho permanente de restauração eclética dos estilos de escrita.

Quanto à esquizofrenia, não é preciso ir muito longe para notar as implicações desses novos direcionamentos para a composição da narrativa contemporânea. Se não há mais passado nem futuro, se todas as temporalidades confluem para a formação de um contínuo presente, é impossível que a narrativa possa ganhar corpo a ponto de revelar a experiência do ser humano no tempo, uma vez que ele próprio deixa de atuar nas diretrizes pelas quais é determinado originalmente na intriga, ou seja, enquanto agenciamento articulado e sucessivo. De igual maneira, a ausência de logicidade torna a unidade da trama inacessível, fazendo cair de vez por terra o projeto de construção de uma totalidade agregadora propagada na ordem temporal.

Diante disso, torna-se pertinente perguntar se existe lugar ainda para as categorias de análise lukascianas, que se encontram atreladas a um modelo unificado de enredo moderno, no qual os pontos de conflito e desenvolvimento se assentam em termos como universal, particular e singular, ou se simplesmente tais elementos evaporaram no conjunto das modificações artisticamente produzidas.

A resposta está no próprio esteio das observações de Jameson, e que advogam por uma pós-modernidade imanentemente referida ao passado. Ora, se toda a literatura contemporânea remete de maneira inevitável aos modernos, e se encontra neles o principal ponto de pastichização, é porque os problemas modernistas sobrevivem e se apresentam como indissolúveis, no que sua maneira de escrita finda por perseverar, ainda que degenerada e à revelia. De todo modo, sobrevivem nela os componentes estéticos que fizeram do constructo do romance um estrutural definido, para o que a crítica de Lukács possui validade perene. Obviamente, a discussão não poderá mais ser realizada nos termos estritos delimitados pelo autor. Porém, no que concerne às categorias por ele elencadas, sua relevância permanece inamovível.

É o que se nota em autores como o laureado J. M. Coetzee, cuja literatura é das mais representativas na cena presente. Juntamente ao experimentalismo evidente em trabalhos como *Diário de um ano ruim*, ou o diálogo e a nostalgia do passado romanesco recriado em *Foe*, há no curso de suas obras uma linha que se desenha em favor não apenas do realismo, mas também de uma forte tensão entre as condições gerais e as particularidades de um local, como o seu país de nascimento, a África do Sul, cuja exemplificação encontra-se de modo

conspícuo em *Desonra* (2000), em que a trama e o protagonista derivam exatamente da especificidade desse conflito. Desse modo, tanto nele como em outros escritores contemporâneos, a recorrência ao instrumental lukacsiano para sua análise é amplamente produtiva.

Mas há ainda outra vantagem, que é a de colocar uma incursão refiguradora junto ao pós-moderno, de ressitua-lo, de abrir-lhe outras perspectivas. Quem lê uma obra a partir de Lukács imediatamente abandona a atitude passiva. Nisso, o pretense trajeto aleatório dos fatos presentes perde o domínio, e há novamente o intercurso totalizante da razão, do qual os artistas e seus leitores podem beneficiarem-se imensamente. E é nisso, principalmente nesse ponto, que a visão do pensador húngaro precisa estar em assumida relevância.

Considerações finais

A recepção do método de análise de Lukács a partir das suas categorias deixa ainda perguntas: não estaria ela negligenciando aspectos fundamentais de sua teoria, sem o que esta restará sem substância? É possível discutir lukacsianamente uma obra literária sem adentrar de modo mais intenso em seu exame acerca da teoria do reflexo e de sua vinculação ao socialismo? Qualquer resposta imediata a tais questões soaria bastante imprecisa.

Contudo, o que cumpre assinalar, e de maneira bastante decisiva, é que a tarefa estética do filósofo continua em andamento, e que seu método de estudo vai para muito além de linhas datadas e historicamente fixas, apontando para problemáticas que atingem o cerne de toda e qualquer figuração elaborada nas vias do romance.

Este é um projeto necessário, porém ainda incipiente. A rigor, o leitor lukacsiano pós-moderno encontra-se por surgir, e o que se delineia aqui não é mais do que a sua possibilidade e urgência. Mas uma coisa pode ser dada como certa. O argumento ideológico não é passível de ser tomado como um entrave efetivo. Ao contrário, talvez ele seja agora um ponto a mais em favor de sua leitura. Em tempos como os de hoje, de obscurantismo e abundante perigo fundamentalista, nada mais pertinente do que investigar a partir de uma atitude humanista esteticamente pronunciada, e que fala com força ao nosso presente. De todo modo, qualquer que seja o caminho adotado, suas concepções literárias permanecem inegavelmente ativas.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

COETZEE, J. M. *Desonra*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernidade e sociedade de consumo*. Trad. Vinícius Dantas. In: MONTEIRO, Paula; COMIN, Álvaro (Orgs.). *Mão e contramão e outros ensaios contemporâneos*. São Paulo: Globo, 2009.

LUKÁCS, György. *A alma e as formas*. Trad. Rainer Patriota. Belo horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2009.

_____. Franz Kafka ou Thomas Mann? In: LUKÁCS, György. *Realismo crítico hoje*. Trad. Ermínio Rodrigues. Brasília, DF: Thesaurus, 1991, p. 77-134.

_____. *Introdução a uma estética marxista*. Trad. Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. Tribuno do povo ou burocrata? In: LUKÁCS, György. *Marx e Engels como historiadores da literatura*. Trad. Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2016, p. 157-202.

Recebido em: 03 de novembro de 2020.

Aprovado em: 23 de fevereiro de 2021.