


unesp  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

LARISSA QUACHIO COSTA

O ROMANCE NA EDUCAÇÃO ESCOLAR:
reverberações da arte narrativa
na concepção de mundo



ARARAQUARA – S.P.
2018

LARISSA QUACHIO COSTA

O ROMANCE NA EDUCAÇÃO ESCOLAR:
reverberações da arte narrativa
na concepção de mundo

Exemplar apresentado ao Programa de Educação Escolar da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Educação Escolar.

Linha de pesquisa: Teorias pedagógicas, trabalho educativo e sociedade.

Orientador: Newton Duarte

ARARAQUARA – S.P.
2018

Costa, Larissa Quachio

O romance na educação escolar: reverberações da arte narrativa na concepção de mundo / Larissa Quachio Costa – 2018

264 f.

Tese (Doutorado em Educação Escolar) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)
Orientador: Newton Duarte

1. Realismo . 2. Literatura. 3. Romance. 4. Pedagogia Histórico-Crítica. 5. Concepção de mundo. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

LARISSA QUACHIO COSTA

O ROMANCE NA EDUCAÇÃO ESCOLAR:
reverberações da arte narrativa
na concepção de mundo

Exemplar apresentado ao Programa de Educação Escolar da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Educação Escolar.

Linha de pesquisa: Teorias pedagógicas, trabalho educativo e sociedade.

Orientador: Newton Duarte

Data da defesa: 27 / 08 / 2018

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Newton Duarte
Universidade Estadual Paulista - UNESP - Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara SP

Membro Titular: Prof. Francisco José Carvalho Mazzeu
Universidade Estadual Paulista - UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Araraquara - SP

Membro Titular: Prof. Dr. Lucas André Teixeira
Universidade Estadual Paulista - UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Araraquara - SP

Membro Titular: Profª. Dra. Arlenice Almeida da Silva
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP - Campus de Guarulhos - Guarulhos - SP

Membro Titular: Prof. Dr. Ranieri Carli de Oliveira
Universidade Federal Fluminense - UFF - Campus de Rio das Ostras - Rio de Janeiro - RJ

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Ao meu pai (*in memoriam*), eterna presença.

À minha mãe, quem me ensinou o valor da
literatura.

À minha irmã, com quem compartilhei as fabulações
da infância.

Ao Fabrício, companheiro das trincheiras de todos
os dias.

A todos que dedicam suas vidas para a
transformação da sociedade capitalista, mesmo
quando seria mais fácil sucumbir à barbárie.

Àqueles que lutam pelo acesso de todos à riqueza
socialmente construída. A luta continua!

À universidade pública brasileira e à classe
trabalhadora que, cotidianamente, produz as riquezas
desse país, mas pouco usufrui delas.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador e amigo Newton Duarte, pelos ensinamentos que vão além da vida acadêmica e pela sua grandeza intelectual. A você, Newton, minha admiração e afeto.

Aos professores membros da banca de avaliação, Arlenice Almeida da Silva, Francisco José Carvalho Mazzeu, Lucas André Teixeira, Ranieri Carli de Oliveira, por aceitarem meu convite e assim contribuírem para nortear meus futuros percursos.

Aos professores membros da banca como suplentes, Angelo Antonio Abrantes, Eliza Maria Barbosa, Régis Henrique dos Reis Silva, que gentilmente aceitaram ler minha tese.

Aos professores Francisco José Carvalho Mazzeu e Lucas André Teixeira pelas importantes e generosas contribuições durante o exame de qualificação desse estudo.

Às queridas professoras e amigas Lígia Márcia Martins e Ana Carolina Galvão Marsiglia, pelos ensinamentos, pelo carinho, pelo exemplo de profissionalismo e competência que são.

Ao meu pai, pelo amor e pela herança de um olhar compreensivo.

À minha mãe, pelo amor e por ter me concedido o direito de nascer, não qualquer nascer, mas o intrínseco à promoção humana.

À minha irmã, pelo amor e pela cumplicidade que nos une e nos faz a família que somos.

Ao Fabrício, pelo companheirismo, por todo amor dedicado a mim, por me fazer rir e sorrir tanto.

À tia Carmem e ao tio Célio, por todo o apoio e carinho infinito.

Aos meus familiares, pela presença constante, mesmo quando distantes.

À Mariana, à Maria Cláudia e à Júlia, pela gentileza, pelo carinho e pela solidariedade que experimentamos juntas.

À Aline, à Ariane e ao Rogério, camaradas de luta, pela presença confortadora nos momentos difíceis, por fazerem tudo imensamente mais leve e divertido.

Às equipes da Escola SESI-SP “Fernando de Arruda Botelho” e da Escola Estadual “Professor Aduar Kemell Dibo”, pelo apoio, pela compreensão e pelas contribuições para minha formação como professora.

Aos membros do grupo de Estudos Marxistas em Educação/UNESP, pelas discussões, reuniões e estudos.

Aos funcionários da seção de Pós-graduação e da biblioteca da FCL, pela competência e por tantas informações imprescindíveis.

À Faculdade de Ciências e Letras da UNESP Araraquara, por todos os anos de boas lembranças.

Enfim, a todos que com suas vozes, numa expressão da vida polifônica, tornaram possível que eu viesse aqui expor a minha voz.

Odeio os indiferentes. Creio [...] que “viver é tomar partido”. [...]. Quem vive verdadeiramente não pode deixar de ser cidadão e de tomar partido. Indiferença é abulia, é parasitismo, é covardia, não é vida. Por isso odeio os indiferentes. A indiferença é peso morto da história. [...]. A indiferença atua poderosamente na história. Atua passivamente, mas atua. [...]. Odeio os indiferentes também porque me dão tédio suas lamúrias de eternos inocentes. [...]. Vivo, tomo partido. Por isso, odeio quem não se compromete, odeio os indiferentes. (GRAMSCI, 2004, p. 84).

COSTA, Larissa Quachio. **O romance na educação escolar**: reverberações da arte narrativa na concepção de mundo. 2018. 264 f. Tese (Doutorado em Educação Escolar) – Programa de Pós-Graduação em Educação Escolar, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2018.

RESUMO

Tanto a vivência estética quanto a atividade educativa não transfiguram a sociedade e a vida do indivíduo de forma direta; mas podem influenciá-las de forma significativa. Diante de tal questão, propusemo-nos a refletir acerca da importância da socialização da literatura realista para o enriquecimento da concepção de mundo do indivíduo. A literatura realista, nesse caso, não diz respeito a um estilo artístico, mas sim à reprodução artística da realidade, à fidelidade ao real, ao esforço apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e em suas relações com a totalidade. Dessa maneira, nossa **tese** possui como base a hipótese segundo a qual a literatura que contempla os elementos fundamentais da arte realista é aquela que se revela uma “literatura de contestação” e contribui decisivamente para a elevação da concepção de mundo do indivíduo. Ademais, propusemos-nos a analisar não somente a literatura de modo geral, mas um gênero específico: o romance. Importante esclarecermos aqui que nosso **objeto** de estudo não diz respeito ao romance cujo reflexo da realidade lhe garante a condição de realista. O **objetivo** deste trabalho é examinar as implicações da referida literatura – no caso, o romance – no desenvolvimento de uma concepção de mundo que possa contribuir para o processo de transformação das relações sociais alienadas e, assim, refletir, à luz da pedagogia histórico-crítica, acerca da urgência da socialização dessa literatura pelas vias da educação escolar, sobretudo pelas vias do Ensino Fundamental II e Médio, para que possa ser devidamente considerada como trabalho educativo que contribui para a formação intelectual e humanística dos indivíduos. Enfim, nossa pesquisa corresponde a um trabalho teórico, fundado no método histórico-dialético, e faz uso da técnica de pesquisa bibliográfica. Nossa discussão sobre a necessidade da arte literária para a formação/transformação da concepção de mundo do indivíduo fundamenta-se no legado de Karl Marx, Friedrich Engels e, principalmente, nas profundas reflexões teóricas de György Lukács. Além disso, nossas reflexões acerca das peculiaridades do grande romance e dos aspectos gerais da literatura apoiam-se nas análises teóricas de estudiosos marxistas como, por exemplo, Adolfo Sánchez Vázquez, Ana Cotrim, Arlenice Alemida da Silva, Carlos Nelson Coutinho, Celso Frederico, José Paulo Netto, Leandro Konder e Ranieri Carli. Além de estudos no campo da estética e da filosofia, apoiamo-nos na seara teórica da pedagogia histórico-crítica, portanto, nas análises teóricas de Dermeval Saviani, Newton Duarte e outros autores cujos estudos sejam pertinentes ao nosso tema.

Palavras-chave: Realismo. Literatura. Romance. Pedagogia Histórico-Crítica. Concepção de mundo.

COSTA, Larissa Quachio. **The romance in school education**: reverberations of narrative art in the worldview. 2018. 264 f. Thesis (Doctorate in School Education) – Postgraduate Program in School Education, Faculty of Science and Letters, State University of São Paulo, Araraquara, 2018.

ABSTRACT

Both the aesthetic experience and the educational activity do not transform the society and the life of the individual in the direct way; but can influence them significantly. Faced with this question, we proposed to reflect on the importance of the socialization of realistic literature for the enrichment of the world's conception of the individual. Realistic literature, in this case, does not concern an artistic style, but rather the artistic reproduction of reality, fidelity to the real, the passionate effort to reproduce it in its integrity and in its relations with totality. Thus, our **thesis** is based on the hypothesis that the literature that contemplates the fundamental elements of realistic art is that which reveals itself a “literature of contestation” and contributes decisively to the elevation of the world's conception of the individual. In addition, we proposed to analyze not only literature in general, but a specific genre: the romance. It is important to clarify here that our **object** of study relates to the romance whose reflection of reality guarantees it the condition of realist. The **objective** of this work is to examine the implications of the such literature – in this case, the romance – in the development of a conception of the world that can contribute to the process of transformation of alienated social relations and thus reflect, in the light of historical-critical pedagogy, about the urgency of the socialization of this literature through school education, especially through Middle School and High School, so that it can be properly considered as educational work that contributes to the intellectual and humanistic formation of individuals. Finally, our research corresponds to a theoretical work, based on the historical-dialectical method, and makes use of the bibliographic research technique. To support our discussion, the arguments presented in relation to the need of literary art for the formation / transformation of the individual's conception of the world were based the legacy of Karl Marx, Frierdrich Engels, and especially from György Lukacs' profound theoretical reflections. So that we could, in addition to deepening the discussion about the peculiarities of the great novel, also deal with the general aspects of the literature, we resorted to the theoretical analyzes of Marxist scholars such as Adolfo Sánchez Vázquez, Ana Cotrim, Arlenice Alemida da Silva, Carlos Nelson Coutinho, Celso Frederico, José Paulo Netto, Leandro Konder e Ranieri Carli. In addition to studies in the field of aesthetics and philosophy, we rely with the theoretical field of historical-critical pedagogy, therefore, with the theoretical analyzes of Dermeval Saviani, Newton Duarte and other authors whose studies are pertinent to our subject.

Keywords: Realism. Literature. Romance. Historical-Critical Pedagogy. Worldview.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 O PENSAMENTO ESTÉTICO DE GYÖRGY LUKÁCS E O ROMANCE COMO REPRESENTAÇÃO DA TOTALIDADE EXTENSIVA DA VIDA	23
1.1 A concepção estética do jovem Lukács e o caráter utópico do romance	24
1.1.1 A guinada de Lukács ao marxismo: superação da visão idealista de seu pensamento juvenil.....	34
1.2 Ecos da guinada marxista: a arte como fenômeno articulado ao desenvolvimento histórico do ser social	39
1.2.1 O reflexo estético e a mimese: captação e representação dos aspectos fundamentais da realidade objetiva.....	43
1.2.2 A categoria da particularidade e a verdade artística.....	50
1.2.3 Forma artística: meio organizador do reflexo estético da realidade.....	56
1.3 O realismo como percepção de mundo diante da verdade e a especificidade da catarse estética	59
1.3.1 A defesa do realismo, a visão humanista do mundo e o caráter do partidarismo no reflexo estético da realidade.....	67
1.3.2 O triunfo do realismo na literatura: crítica à vida e conhecimento íntimo do homem.....	70
1.4 O romance como epopeia burguesa: configuração artística de uma realidade objetiva	74
1.4.1 O personagem típico e a figuração do núcleo da vida e do homem.....	81
1.4.2 A fisionomia intelectual do personagem e a representação de uma personalidade em toda sua vivacidade.....	87
1.4.3 A centralidade da ação na grande arte narrativa: figuração do homem real.....	91
2 “DECADÊNCIA IDEOLÓGICA BURGUESA” E “VAZIO CULTURAL”: EXPRESSÕES DO VELHO EMBATE TRAVADO ENTRE PROGRESSO E REAÇÃO	99
2.1 As Revoluções de 1848 e a reação burguesa	100
2.1.1 Decadência ideológica: vulgarização e capitulação da filosofia burguesa.....	112
2.1.2 A literatura oficial da decadência: elisão das contradições reais do sistema capitalista.....	125
2.2 A formação histórica da sociedade brasileira e seus resultados: processos de	

transformação “pelo alto” e a ausência de um “grande mundo democrático”	136
2.2.1 Ditadura civil-militar, a transição brasileira para o capitalismo e o desenvolvimento de suas expressões ideológicas.....	141
2.2.2.1 O “vazio cultural” no Brasil: legitimação do irracionalismo e institucionalização de posturas anti-humanistas.....	149
2.2.2.2 “O intimismo à sombra do poder” e a “literatura de constatação”: expressões de uma decadência literária no Brasil.....	160
2.2.2.3 A “grande” obra educacional da ditadura: o esvaziamento da educação escolar destinada à maioria da população.....	173
3 O ENSINO DOS CONTEÚDOS ESCOLARES E A SOCIALIZAÇÃO DO GRANDE ROMANCE: CONTRIBUIÇÕES PARA O ENRIQUECIMENTO DA CONCEPÇÃO DE MUNDO	182
3.1 Pós-modernismo: o auge da decadência ideológica	183
3.1.1 Os efeitos da expressão ideológica do capitalismo tardio e dos novos padrões flexíveis de acumulação na arte literária.....	189
3.1.2 O lema "aprender a aprender": reflexos da ideologia neoliberal e do pensamento pós-moderno na educação escolar.....	196
3.2 Pedagogia histórico-crítica, o ensino dos conteúdos escolares e o desenvolvimento da concepção de mundo	205
3.3 O grande romance na educação escolar e o enriquecimento da concepção de mundo do aluno	216
CONCLUSÃO	239
REFERÊNCIAS	248

INTRODUÇÃO

Na planície avermelhada os juazeiros alargavam as duas manchas verdes. Os infelizes tinham caminhado o dia inteiro, estavam cansados e famintos. Ordinariamente andavam pouco, mas como haviam repousado bastante na areia do rio seco, a viagem progredira bem três léguas. Fazia horas que procuravam uma sombra. A folhagem dos juazeiros apareceu longe, através dos galhos pelados da catinga rala. [...].

E a viagem prosseguia, mais lenta, mais arrastada, num silêncio grande. [...]

Miudinhos, perdidos no deserto queimado, os fugitivos agarraram-se, somaram as suas desgraças e os seus pavores. O coração de Fabiano bateu junto do coração de sinha Vitória, um abraço cansado aproximou os farrapos que os cobriam. Resistiram à fraqueza, afastaram-se envergonhados, sem ânimo de afrontar de novo a luz dura, receosos de perder a esperança que os alentava. (RAMOS, 2008, p. 9-14).¹

“Tudo na verdade era contra ele” (RAMOS, 2008, p. 97), diz o narrador de *Vidas Secas*, romance de Graciliano Ramos (1799-1850), quando Fabiano, o protagonista da narrativa, é convidado para um acerto de contas com o patrão e se sente lesado com os cálculos do fazendeiro que se apresentam muito diferentes dos de Sinha Vitória. Os juros causavam a diferença, explicava o dono da fazenda, símbolo do poder econômico opressor, da imobilidade social que, aliada a outros fatores, determinam o nomadismo dos retirantes. “Tudo na verdade era contra ele”, assim Ramos se refere, por meio dos registros do narrador, às misérias às quais tantos “Fabianos e suas famílias” são submetidos em nome da lógica capitalista.

Ramos, em sua obra, transcreve artisticamente aspectos da realidade brasileira, a qual já se revela marcada pelas contradições que o desenvolvimento do capitalismo traz consigo. *Vidas secas*, assim, tem como conteúdo temático os diversos impasses que tipificam a sociedade brasileira das primeiras décadas do século XX: a exploração social, as misérias às quais o ser humano é submetido em nome da lógica capitalista e, portanto, o processo de alienação do homem em relação à espécie humana.

Publicado em 1938, *Vidas secas* transcende o momento histórico em que nasceu e, portanto, atinge uma atualidade permanente. Ramos, assim como tantos outros

¹ Graciliano Ramos, em *Vidas Secas*, romance publicado em março de 1938, relaciona “[...] em uma estrutura organicamente coerente, os vários problemas que generalizam o tipificam o universo agrário brasileiro, representados em situações e destinos humanos concretos” (COUTINHO, 1967, p. 173). O romance adquire uma dimensão épica, por problematizar, com lúcida radicalidade, as condições de sobrevivência no sertão, representada pela viagem sem rumo da família de flagelados. (CASTRO, 2002).

romancistas, não envelheceu; pois em seus romances podemos encontrar um profundo conhecimento de nós mesmos e a narração de situações humanas essenciais que continuam a se manifestar na sociedade capitalista de nossa época: a exploração social, as misérias às quais o ser humano é submetido em nome da lógica capitalista e, portanto, o processo de alienação do homem em relação à espécie humana.

Eis aí o poder social da literatura, o papel que a grande literatura pode exercer frente às diversas formas de alienação geradas pela sociedade capitalista e, portanto, à degradação humana. Eis aí, portanto, a necessidade da socialização de uma arte literária que expresse o testemunho vigilante e responsável das contradições de seu tempo, um testemunho de dissidência, resistência e intervenção, enfim, uma literatura que se coloque a serviço do que György Lukács (1885-1971) denominou como função “desfetichizadora da arte” (LUKÁCS, 1966, p. 381-465).

Podemos dizer que a criação literária é um caminho para a superação da visão fetichista da realidade, pois revela a aparência de outra maneira, numa fusão com a essência, num processo que expõe ao sujeito a realidade com suas contradições intensificadas; entretanto nem sempre a atividade artística produz obras capazes de exercer essa função desfetichizadora da realidade, isto é, uma arte realista.

O realismo no campo da arte, segundo Lukács, não diz respeito a um estilo artístico, mas sim à reprodução artística da realidade, à fidelidade ao real, ao esforço apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e em suas relações com a totalidade. As noções de reprodução artística da realidade e de fidelidade ao real não implicam aceitação passiva do *status quo*, pois a realidade está sempre em movimento produzido pelas contradições essenciais do contexto histórico-social. Assim, a realidade contém possibilidades de seu vir-a-ser, que são refletidas dinamicamente na obra artística, a qual apresenta, portanto, a realidade, não reduzida às percepções alienadas de formas engessadas da vida humana, mas reflete aquilo que está contido no existente, mesmo que ainda não tenha se explicitado de forma visível na cotidianidade. Em outras palavras, a categoria do realismo, de acordo com a formulação do filósofo marxista, corresponde a um critério para se julgar a produção artística e verificar se ela considerou as leis objetivas que determinam o conhecimento artístico do mundo, diz respeito a uma percepção de mundo diante da realidade e da verdade, enfim, trata-se de um método para se chegar à verdade. (LUKÁCS, 2011a).

Como expressa Lukács, a articulação da obra literária aos grandes problemas do desenvolvimento da humanidade é o que a torna valorosa ao longo da história e, portanto,

realista. O filósofo húngaro atesta ainda que toda grande arte é realista, dirige-se criticamente à vida e contribui para o conhecimento da humanidade, à medida que impele o homem a enfrentar e a repudiar a sua real condição humana, a questionar acerca da sua condição de ser fragmentado em papéis sociais alienados.

Essas considerações iniciais já evidenciam que atribuir o adjetivo realista à toda grande obra literária não significa, de forma alguma, considerar que uma obra literária de valor será desprovida de fantasia, de elementos fantásticos etc. Isso seria eleger um estilo de literatura em detrimento de outros. Como explica Ranieri Carli (2012, p. 26):

[...] o realismo não é incompatível com o uso do extraordinário. Como diz Carlos Nelson Coutinho (1967), cabe aqui recordar Hoffman, Gogol e Kafka. Há realismo quando se utiliza para pôr em evidência as forças sociais determinantes de uma época. Em Kafka, o extraordinário serve à revelação do mundo humano estranho ao próprio homem burguês. E este é um outro exemplo do grande realismo (ainda que Lukács, num primeiro momento, não tenha entendido que Kafka era realista). E, por fim, de maneira alguma o realismo está demarcado pelos limites do capital. Vimos que Homero foi realista. O poeta grego foi realista não porque colocou em prática um “estilo”, mas sim porque se ateve ao movimento do real, abstraindo a sua substancialidade humana, representando-a tipicamente em suas obras.

A literatura realista não bloqueia o fenômeno da alienação na sociedade capitalista; mas pode expor ao ser humano o mundo como obra humana e, assim, pode contribuir para uma transformação na relação entre a consciência e a realidade social. Desse modo, a grande literatura pode ser encarada como um trabalho indispensável para o processo de transformação social e, em uma época que se caracteriza pela agudização das contradições sociais e pelo acirramento dos processos de alienação, sua socialização se revela urgente.

Assim, concordando com Lukács sobre o fato de que a grande obra literária possa exercer um papel desfeticizador na formação humana e contribuir para o processo de transformação das relações sociais alienadas, estendemos a concepção lukacsiana ao papel da literatura na educação escolar e, desse modo, compreendemos a escola como o espaço privilegiado para a socialização de obras literárias cujo mundo refigurado possa servir de orientação para a vivência receptiva e impulsionar o leitor a ir além do seu modo habitual de encarar a realidade.

Pela instituição escolar, enfim, podemos promover a socialização da grande literatura que, incidindo sobre o processo de formação humana, pode cooperar para a percepção da realidade social para além das aparências cotidianas; entretanto, como

expõe Dermeval Saviani (2008b), filósofo e educador brasileiro, a escola, instituição cuja especificidade reside na socialização do saber sistematizado, tem sido marcada pela tendência oposta a essa especificidade, ou seja, pela secundarização do processo de apropriação, pelos alunos, da riqueza científica, filosófica e, inclusive, artística, da humanidade.

Foi por nos defrontarmos com a situação mencionada acima que, concluído o curso de Letras na Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, resolvemos ingressar no curso de Pedagogia da mesma faculdade, ou seja, ao iniciarmos nossa carreira como professora, sentimos a necessidade de aprofundar ainda mais nossos estudos no âmbito da educação, uma vez que nos encontrávamos enleados por anseios, que não haviam de silenciar tão cedo. Essa necessidade surge a partir do momento que começamos a lecionar em instituições escolares e deparamo-nos com situações do ensino que julgávamos inadequadas, mas não possuíamos argumentos embasados teoricamente para criticá-las e, assim, defendermos o que iria ao encontro dos nossos princípios.

O curso de Pedagogia completou, de forma decisiva e enriquecedora, nossa formação intelectual proporcionada pelo curso de Letras, pois nos permitiu desbravar análises sociológicas e filosóficas, as quais nos deram uma sólida interpretação das determinações sociais e econômicas às que a humanidade é subjugada. Nossa formação, a partir do curso de Pedagogia, assentou-se em fundamentos ontológicos marxistas devido às disciplinas ministradas pelo professor Newton Duarte, fato que contribuiu decisivamente para o percurso pelo qual se deu nosso encontro com a pedagogia histórico-crítica e com a orientação de Lukács, filósofo húngaro e pensador marxista do século XX, no campo da crítica literária. No decorrer do curso de Pedagogia, percebemos que o nosso gosto pela literatura encontrava ecos na Educação e, dessa maneira, mantivemo-nos constantemente atrelados tanto às demandas literárias ou linguísticas quanto às educativas.

No nosso penúltimo ano do curso de Pedagogia, cursamos uma disciplina optativa sobre teorias pedagógicas e os estudos aí realizados possibilitaram-nos uma revisão crítica de muitas das ideias sobre educação de modo geral, com as quais nós havíamos tomado contato superficialmente nos estudos realizados nas chamadas disciplinas pedagógicas do curso de Letras.

O contato com esses estudos, de forma mais aprofundada, contribuiu para que compreendêssemos a importância da pedagogia histórico-crítica para a educação

brasileira. A leitura de obras de Saviani, como *Educação: do senso comum à consciência Filosófica*, *Escola e Democracia* e *Pedagogia Histórico-Crítica*, foi decisiva para que pudéssemos definir a direção que pretendíamos dar à continuidade dos nossos estudos em nível de pós-graduação: o significado do ensino de Literatura para o processo mais amplo de socialização do saber sistematizado e a importância desse ensino para o processo de produção das possibilidades de humanização do indivíduo em meio às contradições que caracterizam a vida na sociedade capitalista contemporânea.

Esse processo formativo nos levou a buscar o aprofundamento teórico da compreensão da inserção da literatura no patrimônio humano-genérico e, por considerá-la valioso legado cultural, refletimos acerca da urgência de sua socialização pelas vias da educação escolar. Passamos, então, a pensar o ensino de Literatura com base nos pressupostos da pedagogia histórico-crítica, portanto, como parte do processo de socialização do saber sistematizado, como transmissão e recriação de valores e conhecimentos da sociedade, enfim, como trabalho educativo que contribui para a formação intelectual e humanística dos indivíduos.

Assim, durante o curso de mestrado, realizado sob a orientação do professor Luiz Antônio Calmon Nabuco Lastória e coorientação do professor Newton Duarte, estudamos o significado do ensino de literatura para a socialização do saber sistematizado e a importância desse ensino para o processo de humanização do indivíduo no contexto da sociedade capitalista. Não podemos deixar de esclarecer que, com base nas nossas apropriações das reflexões de Lukács acerca da estética e dos estudos literários, utilizamos a concepção de literatura clássica como sinônimo da literatura que se pronuncia realista, da grande literatura, cuja grandeza se mede pela permanência temporal e índole universal de seus questionamentos.

Nossa dissertação de mestrado situou-se no âmbito dos fundamentos da educação e, a fim de embasar nossos argumentos, dirigimo-nos ao estudo teórico do conceito de catarse desde Aristóteles (384 a.C.- 322 a.C), até Lukács e Saviani. Com base nesses autores, compreendemos a catarse como parte de um processo de humanização do indivíduo, como uma categoria ao mesmo tempo estética, ética e pedagógica. Compreendemos que a catarse se revela como um salto do “em si” ao “para si” no desenvolvimento do indivíduo, ou seja, como um salto de proporções e formas altamente variáveis que se dá por meio das vivências emocionais suscitadas pelas obras de arte. (DUARTE, 2013).

Discorreremos, enfim, na nossa pesquisa de mestrado, como a literatura clássica, forma de expressão artística articulada aos grandes problemas do desenvolvimento da humanidade, pode exercer um papel relevante na formação humana, como pode acarretar a catarse no leitor e assim contribuir para o seu processo de humanização. Agora, durante o curso de Doutorado, perante necessidades qualitativamente novas, buscaremos aprofundar consideravelmente esse estudo, abordando as implicações da literatura que contempla os aspectos do realismo no enriquecimento da concepção de mundo dos alunos.

Assim, para que pudéssemos dar continuidade aos estudos que vimos realizando desde o início do curso de mestrado em Educação Escolar, realizamos a seguinte questão norteadora: sobre a literatura que é ofertada aos alunos na esmagadora maioria das escolas no Brasil, trata-se de uma arte que contribui para o enriquecimento da concepção de mundo dos alunos ou de instrumentos ideológicos que promovem a fuga irracional e alienada perante os problemas cruciais de nosso tempo?

Diante de tal questão, propusemo-nos a refletir acerca da importância da socialização da literatura realista, que consideramos como grande literatura, para a concepção de mundo do indivíduo, a partir das elaborações de Lukács sobre o reflexo estético. Assim, propusemo-nos a analisar não somente a literatura de modo geral, mas um gênero específico: o romance.

De acordo com as reflexões estéticas de Lukács (2010a, 2011a), podemos dizer que um grande romance é aquele que, articulando-se aos problemas fundamentais do desenvolvimento da humanidade e refletindo profundamente as verdadeiras forças motrizes do desenvolvimento social dos homens, se apoia na visão humanista do mundo, ou seja, no estudo apaixonado da substância humana do homem e, simultaneamente, na defesa da integridade do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram. Trata-se do romance cuja figuração objetiva da realidade abrange os contrastes, as lutas e os conflitos da vida social tal como eles se manifestam na vida do homem real e, além disso, posiciona-se perante as tendências objetivas da realidade, isto é, em defesa da própria humanidade.

Por meio de um trabalho teórico pautado no materialismo histórico-dialético, objetivamos discutir as implicações da literatura realista – no caso, o romance – na percepção e visão de mundo dos indivíduos, ou seja, pretendemos discutir as possíveis contribuições dessa literatura para o desenvolvimento de uma visão desfetichizadora da realidade, para o despertar da consciência de que a vida individual e a do gênero humano

são convergentes, enfim, para o desenvolvimento de uma concepção de mundo que possa contribuir para o processo de transformação das relações sociais alienadas.

Importante esclarecermos que tanto a vivência estética quanto a atividade educativa não transfiguram a sociedade e a vida do indivíduo de forma direta, entretanto, podem efetivar uma influência significativa na transformação da sociedade e na vida do indivíduo. Dessa maneira, nossa tese possui como base a hipótese segundo a qual a literatura que contempla os aspectos do realismo é aquela que contribui decisivamente para a elevação da concepção de mundo aluno, ao passo que a literatura de massa mantém tal concepção atrelada a uma visão fetichizada da realidade.

Com o intuito de alcançarmos nossos objetivos, tratamos no primeiro capítulo das determinações essenciais do realismo e das características formais decisivas do gênero romanesco, com base nos escritos da maturidade da reflexão estética de Lukács, isto é, segundo o pensamento que o filósofo desenvolveu a partir do início dos anos 1930. Assim, apoiamo-nos de modo geral na sólida obra de crítica literária do filósofo húngaro, mas nos detivemos sobretudo nos textos em que o autor, já alinhado ao marxismo e, portanto, pautado no materialismo histórico, estabelece pela primeira vez a centralidade do *realismo* e esboça os fundamentos de um correto tratamento histórico-sistemático dos principais problemas teóricos da literatura e da crítica literária, em estreita relação com a situação do escritor no mundo contemporâneo. Nesse capítulo inicial, então, além de reservarmos um espaço ao tratamento do romance como gênero épico da época burguesa, examinando a vinculação da epopeia e do romance com épocas históricas diferentes, analisamos o conceito lukacsiano do realismo e realizamos uma síntese das características essenciais do gênero romanesco.

Considerando que só podemos compreender a sociedade capitalista contemporânea e as relações sociais que nela se produzem se recuperarmos, pelo menos, parte de suas raízes, no segundo capítulo, procuramos expor os aspectos gerais da análise de Lukács sobre as consequências das Revoluções de 1848 para a sociedade ocidental, ou seja, o declínio da burguesia como classe revolucionária e a consequente deterioração de sua ideologia – a “decadência ideológica”.

O conceito de “decadência ideológica”, tendência do pensamento contemporâneo denunciada por Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895) e analisada por Lukács, corresponde à conversão da filosofia burguesa e seus desdobramentos a partir das revoluções de 1830 e mais ainda depois das de 1848. Lukács afirma que a decadência tem início quando a burguesia domina o poder político e a luta de classe entre ela e o

proletariado se coloca no centro do cenário histórico. O filósofo atesta ainda que tal fenômeno diz respeito à crise espiritual burguesa e sua degeneração como classe revolucionária após 1848, quando o pensamento social, com poucas exceções, foi se adequando às circunstâncias históricas do modo de produção capitalista e, dessa forma, a vocação apologética de negação das contradições da vida real surge como imperativo da burguesia para assegurar seu poder material e espiritual. (LUKÁCS, 2010a).

Ademais, evidenciamos que o advento da decadência ideológica da burguesia é seguido, conseqüentemente, da decadência literária e, nesse sentido, refletimos sobre como as novas condições históricas do período da decadência burguesa, adversas à arte, obstaculizam a criação de uma literatura efetivamente realista e abarcam o conjunto do mundo ocidental.

No período do advento da grande luta de classes, a capacidade da grande literatura de revelar a realidade capitalista em sua totalidade dinâmica e contraditória torna-se uma ameaça para o domínio da burguesia perante a ascensão do proletariado revolucionário, uma vez que implica o reconhecimento dos efeitos deletérios do capitalismo sobre o homem. O legado realista no âmbito da literatura se converte, assim, em uma força ideológica conformista perante o existente. Desse modo, decadente, a literatura burguesa pós-1848 deixa de ser crítica para se transformar numa força apologética da sociedade capitalista. (LUKÁCS, 2010a).

A tendência da literatura decadente é de se manter na superfície dos fenômenos, desconsiderando os problemas mais profundos, fundamentais e resolutivos; pois trata-se de uma arte que, ao invés de dar vazão à verdade, a oblitera. Esse abandono da verdade objetiva pela literatura se deu devido ao fato de a visão de mundo própria do período da decadência – “[...] com sua fixação na superfície das coisas, com sua tendência à evasão diante dos grandes problemas sociais, com seu torvo ecletismo [...]” (LUKÁCS, 2010c, p. 76) – dificultar ao escritor o acesso a uma visão profunda e sem preconceitos da realidade. Assim, se a criação de uma obra de arte realista resulta necessariamente de uma relação mútua e fecunda do escritor com a realidade, com o advento da decadência ideológica, essa relação mútua torna-se cada vez mais intrincada e seu estabelecimento dificulta cada vez mais o desenvolvimento de uma literatura realista.

Desse modo, não podemos deixar de esclarecer que tratar da decadência literária não significa afirmar que as obras literárias pós-1848 não possam ser um reflexo fidedigno da realidade e manter-se críticas diante da dominação ideológica burguesa. Essa questão, de acordo com Lukács (2010a), diz respeito ao desafio que a guinada reacionária

da burguesia, diante do levante do proletariado, acarretou para a autêntica literatura: em meio à uma decadência generalizada, o escritor de origem burguesa necessitará de um grande esforço intelectual e moral para operar uma verdadeira ruptura com sua classe, superar a submissão à decadência apologética da ideologia burguesa, rebelar-se contra a aparência da existência humana e, logo, figurar objetivamente a realidade.

Embora Lukács (2010a) afirme que a grande maioria dos escritores sucumbe ao predomínio da ideologia decadente, não desconsidera o fato de esse predomínio não ser automático nem isento de contradições. Assim, compreendendo o desenvolvimento social como unidade de contradições, viva e dinâmica, não podemos descartar a possibilidade de os escritores pós-1848 produzirem uma literatura autêntica e, portanto, realista.

Ainda no segundo capítulo, apoiados nessas análises históricas, evidenciamos que o processo de consolidação da hegemonia material e espiritual da burguesia transformou intensamente as ideologias clássicas do século XVIII em ideologias apologéticas no século XIX, as quais, por conseguinte, desaguaram no irracionalismo dos séculos XX e XXI. Consideramos, ainda, que se as tendências irracionistas já marcam fortemente o pensamento burguês desde a conversão de 1848, arraigando-se ao longo do século XX, é com golpe de 1964 e o regime totalitário por ele instaurado que elas ganham impulso no Brasil, influenciando assim o “mundo da cultura” e a educação.

Realizada, pois, a análise sobre as primeiras manifestações do processo de decadência ideológica da burguesia, no século XIX, e as consequências da ditadura civil-militar para a cultura e para a educação brasileiras, traçamos no terceiro capítulo um fio de continuidade entre o referido processo e o ambiente ideológico do capitalismo contemporâneo: o chamado pós-modernismo. Desse modo, refletimos acerca da repercussão da difusão do pensamento pós-moderno na sociedade brasileira e o impacto de seus efeitos perversos de padronização ideológica e cultural no âmbito da educação escolar e das artes de modo geral, sobretudo na literatura.

Procuramos apresentar os efeitos da expressão teórica e cultural do projeto político e econômico neoliberal no âmbito da produção literária, evidenciando algumas características essenciais da literatura de massa, cuja predominância no ambiente escolar impede a socialização da literatura realista. Considerando o caráter contraditório do desenvolvimento da cultura, necessariamente determinada pela luta ideológica que acompanha a luta de classes, refletimos também sobre como as pedagogias hegemônicas contemporâneas, articuladas ao lema “aprender a aprender”, se valem de estratégias que retêm as massas não apenas na miséria material, mas também na miséria intelectual.

Argumentamos ainda que a hegemonia dessas correntes pedagógicas é um dos aspectos característicos das concepções pós-modernas, cuja origem terá sido averiguada no capítulo anterior, no processo de decadência ideológica da burguesia, no século XIX.

Além disso, nos dedicamos às características distintivas da Pedagogia Histórico-Crítica – teoria que, segundo Saviani (2000, p. 102), denota o esforço em “[...] compreender a questão educacional a partir do desenvolvimento histórico objetivo” – e, com base nas análises teóricas de Duarte (2016), tratamos de alguns aspectos que especificam uma concepção de mundo pautada no materialismo histórico-dialético. Assim, abordamos a relação entre o trabalho educativo e o enriquecimento da concepção de mundo, isto é, a relação entre a socialização das formas mais desenvolvidas de conhecimento e a difusão do materialismo histórico-dialético como concepção de mundo.

De posse de todo o conhecimento angariado até aqui, caminhamos em direção à comprovação da hipótese que embasa esse trabalho. Desse modo, considerando os pressupostos da pedagogia histórico-crítica, a importância do ensino dos conteúdos escolares para o desenvolvimento de uma concepção de mundo e tomando como base as reflexões de Duarte et al. (2012c) acerca do “ensino da recepção estético-literária”, buscamos, enfim, comprovar a seguinte tese: o romance que contempla os aspectos do realismo contribui para o enriquecimento da concepção de mundo do aluno.

Para tanto, selecionamos trechos de grandes romances da literatura brasileira que podem ser trabalhados pela educação escolar, nos anos finais do Ensino Fundamental II e Médio, tais como: *Vidas secas* e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Dada a complexidade do grande romance aqui abordado, consideramos que seu estudo e apreciação se fazem mais pertinentes nos anos finais do Ensino Fundamental II e Médio.

Apoiando-nos na formulação marxista-lukacsiana da estética e nos ensaios de crítica literária de Carlos Nelson Coutinho (1943-2012), buscamos evidenciar a grandeza dessas narrativas, destacando nelas as características formais decisivas do gênero romanesco e distintivas do autêntico realismo.

Como expressa Coutinho (1967, p. 4), “[...] a grandeza de nossa arte e de nossa cultura está em relação direta com a proporção em que ela atinge a dimensão e a profundidade já atingidas pela arte e pela cultura universais”. Desse modo, sendo Graciliano um autêntico herdeiro das tradições do romance realista europeu, a análise de parte de suas obras faz-se necessária porque, além de ser um esforço para se compreender um dos maiores escritores brasileiros à luz do marxismo, possui um propósito

fundamental: possibilitar o enriquecimento da concepção de mundo do aluno pela riqueza da vida humana contida no caráter universalizante da literatura brasileira

Enfim, nossa pesquisa corresponde a um trabalho teórico fundado no método histórico-dialético e faz uso da técnica de pesquisa bibliográfica. Para embasar nossa discussão, os argumentos defendidos em relação à necessidade da arte literária para a formação/transformação da concepção de mundo do indivíduo serão oriundos do legado de Marx, Engels e, principalmente, das profundas reflexões teóricas de Lukács. Para que possamos, além de aprofundar a discussão acerca das peculiaridades do grande romance, tratar também dos aspectos gerais da literatura, recorreremos às análises teóricas de estudiosos marxistas como, por exemplo, Adolfo Sánchez Vázquez (1915-2011), Ana Cotrim, Arlenice Alemida da Silva, Carli, Coutinho, Celso Frederico, José Paulo Netto e Leandro Konder (1936-2014). Além de estudos no campo da estética e da filosofia, apoiamo-nos na seara teórica da pedagogia histórico-crítica, portanto, nas análises teóricas de Saviani, Duarte, e outros autores cujos estudos são pertinentes ao nosso tema.

1 O PENSAMENTO ESTÉTICO DE GYÖRGY LUKÁCS E O ROMANCE COMO REPRESENTAÇÃO DA TOTALIDADE EXTENSIVA DA VIDA

Pode-se imaginar o romance sem o mundo moderno? O romance é o mundo moderno; não apenas não poderia existir sem este, como a onda sem o mar, mas por alguns aspectos identifica-se com este, é a mutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto. (MAGRIS, 2009, p. 1016).

A literatura nos afastou: o que sei deles foi visto nos livros. Comovo-me lendo os sofrimentos alheios, penso nas minhas misérias passadas, nas viagens pelas fazendas, ou no sono curto à beira da estrada ou nos bancos dos jardins. (RAMOS, 2011, p. 113).²

Todo o percurso intelectual de Lukács é permeado pelos debates sobre a literatura, pois suas primeiras obras juvenis já demonstram o lugar significativo que a crítica literária ocupa em sua vida. Ademais, entre todas as discussões lukacsianas acerca da literatura, podemos afirmar que o estudo do romance perpassa toda a sua obra estética, tornando-se uma inquietação constante em seus escritos.

As reflexões sobre o gênero recebem esse relevo porque o romance se sustenta em sua teoria como a forma literária mais apropriada para a representação do mundo moderno e da vida burguesa. As análises acerca do gênero e de sua forma contribuem para as reflexões de Lukács sobre o mundo moderno e a sociedade capitalista. Desse modo, o estudo do romance transcende questões apenas formais ou semânticas para, então, tornar-se um instrumento de análise da sociedade e do homem moderno.

O itinerário intelectual do filósofo húngaro se caracteriza por um movimento bastante complexo: continuidades e descontinuidades tanto em suas elaborações filosóficas e incursões no terreno da teoria política quanto na sua abordagem estética. Essa tendência do movimento do pensamento lukacsiano contribui para a complexidade da definição de alguns conceitos em suas obras, como é o caso do romance; entretanto o que muitas vezes é considerado ruptura no pensamento estético de Lukács pode ser encarado como um percurso constituído por conceitos que, ao longo do tempo, ganham contornos mais maduros.

² Nesse trecho de *Angústia*, romance de Graciliano Ramos, publicado em 1936, o narrador-protagonista, Luís da Silva, expressa os sentimentos que a leitura de obras literárias lhe causa: comoção pelo sofrimento alheio, resgates de emoções e lembranças, identificação com o mundo figurado pelo obra.

1.1 A concepção estética do jovem Lukács e o caráter utópico do romance

[...] ele engolfou-se tanto em sua leitura, que lendo passava as noites em claro, e os dias em turvo; e, assim, do pouco dormir e do muito ler, se lhe secou o cérebro de maneira que veio a perder o juízo. Encheu-se-lhe a fantasia de tudo que achava nos livros, tanto de encantamentos como de pelejas, batalhas, duelos, ferimentos, galanteios, amores, desgraças e disparates impossíveis; e assentou-se-lhe de tal modo na imaginação que verdade toda aquela máquina daquelas sonhadas invenções que lia, que para ele não havia história mais certa no mundo.³ (CERVANTES, 2010, p. 54).

Como leitor de Cervantes, Goethe, Tolstói e, especialmente, de Dostoiévski, Lukács se interessa pela estética desde jovem. Em um primeiro momento, quando reúne suas críticas iniciais em *A Alma e as formas* (2015), na primeira década do século XX, é influenciado pelo idealismo subjetivo de Immanuel Kant (1724-1804) e, mais tarde, quando escreve *A teoria do romance* (2000), sob as circunstâncias da Primeira Guerra de 1914, pelo idealismo histórico-objetivo de Georg W. Friedrich Hegel (1770-1831).

Em *A alma e as formas*, valendo-se de categorias que transitavam no limiar da filosofia kantiana, Lukács analisa os problemas da forma artística, mas não chega a conferir uma relação profunda entre essas questões e os problemas históricos-sociais. Já em *A teoria do romance*, fundamentado na estética do idealismo alemão, o filósofo húngaro propõe um estreito vínculo entre as formas estéticas e as épocas históricas, entre a arte e a sociedade, vínculo que se torna a principal inquietação das suas reflexões estéticas posteriores. (BUTLER, 2015; COUTINHO, PAULO NETTO, 2011).

Em *A teoria do romance*, “[...] formulação estética do idealismo objetivo substancialmente definido pela concepção hegeliana” (COTRIM, 2016, p. 37), há uma teoria das formas literárias e uma abrangente poética dos gêneros. Como afirma José Marcos M. de Macedo (2000), Lukács, nessa obra, busca reconstituir a doutrina geral das formas, que é o conceito sobre cuja base se edifica a poética histórica dos gêneros. Assim, “[...] *A teoria do romance* é um estudo abrangente dos gêneros literários como um todo” (MACEDO, 2000, p. 174).

³ Escrito como uma paródia dos romances de cavalaria e publicado em 1606, *Dom Quixote de la Mancha*, obra de Miguel de Cervantes de Saavedra (1547-1616), é considerado o primeiro romance moderno. Para Lukács, “[...] a unidade do sublime e do cômico na imagem de Dom Quixote [...] é determinada precisamente pelo fato de que Cervantes, ao criar este personagem, luta de modo genial contra as características principais de duas épocas, uma das quais está substituindo a outra: ou seja, ao mesmo tempo, contra o heroísmo da cavalaria medieval, cada vez mais destituído de sentido, e contra a baixeza prosaica da sociedade burguesa, que se manifestava claramente desde seus inícios” (LUKÁCS, 2011b, p. 213-214).

Os fundamentos estéticos e filosóficos de *A teoria do romance*, particularmente os que compõem a primeira parte – “As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo” – aproximam-se, portanto, essencialmente do pensamento de Hegel: “[...] tal é o caso da contraposição das espécies de totalidade na épica e no drama, tal é o caso da noção histórico-filosófica da correspondência e do antagonismo entre epopeia e romance etc” (LUKÁCS, 2000a, p. 12).

Segundo Macedo (2000b), épica e drama, opostos numa estrutura binária, dão vigor a toda crítica literária do jovem Lukács e, ademais, estabelecem o padrão segundo o qual se subdividem os diversos gêneros; entretanto, em *A teoria do romance*, Lukács, seguindo os passos de Hegel, insere o romance na linhagem da grande épica e confere-lhe um lugar central em seu pensamento estético, sobrepujando a posição principal antes atribuída ao drama.

Assim, em *A teoria do romance*, Lukács discute a forma romanesca, considerando, primeiramente, seu conteúdo e, logo, os condicionamentos histórico-filosóficos da época em que esse gênero literário surge e consolida-se como forma artística representativa. A visão do jovem Lukács, então, procura entender a especificidade do romance burguês e, para tanto, contrasta-o com a epopeia antiga. (FREDERICO, 2015, p. 109).

A preocupação com a forma romanesca confere densidade a uma argumentação balizada por um esboço de material histórico: como expressão de uma existência humana histórica diversa e oposta à comunidade ética da antiguidade clássica, “[...] o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, [...] mas que ainda assim tem por intenção a totalidade⁴” (LUKÁCS, 2000b, p. 55).

Lukács realiza um percurso histórico-filosófico que vai desde a forma épica das

⁴ Uma das categorias essenciais do pensamento dialético é a totalidade e, segundo Tom Bottomore (2012, p. 561), o conceito dialético de totalidade é dinâmico e reflete “[...] as mediações e transformações abrangentes, mas historicamente mutáveis, da realidade objetiva”. Lukács, herdeiro da rigorosa concepção de totalidade que toma de Georg Wilhelm F. Hegel e Karl Marx, assim define tal concepção: “A concepção dialético-materialista da totalidade significa, primeiro, a unidade concreta de contradições que interagem [...]; segundo, a relatividade sistemática de toda totalidade tanto no sentido ascendente quanto no descendente (o que significa que toda a totalidade é feita de totalidades a ela subordinadas, e também que a totalidade em questão é, ao mesmo tempo, sobredeterminada por totalidades de complexidade superior...) e, terceiro, a relatividade histórica de toda totalidade, ou seja, que o caráter de toda totalidade é mutável, desintegrável e limitado a um período histórico concreto, determinado. (LUKÁCS, 1948, p. 12, traduzido por Tom Bottomore).

epopeias de Homero até a forma romanesca, realizando assim uma reflexão histórico-filosófica dos gêneros literários por meio da estética. Segundo essa reflexão, “epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração” (LUKÁCS, 2000b, p. 55).

O jovem Lukács (2000b), seguindo as determinações estéticas hegelianas, reconhece o mundo grego antigo como o momento histórico em que as estruturas sociais incorporam a substancialidade do espírito – o conteúdo subjetivo interior. Lukács, assim, reconhece a totalidade ética entre os gregos antigos e compreende a totalidade substancial como a unidade entre interior e exterior, como a identificação entre o conteúdo subjetivo interior e o conteúdo ético comunitário, enfim, como *homogeneidade do mundo*.

Pois totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito: perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo. Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas: quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vinda à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma; quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo. (LUKÁCS, 2000b, p. 31).

De acordo com essa perspectiva, a unidade entre o interior e o exterior, entretanto, “[...] é própria do momento do espírito em que ele ainda não se elevou para si mesmo, e que portanto é limitado em seu desenvolvimento” (COTRIM, 2016, p. 46). Desse modo, o Lukács de 1914 define o mundo grego como uma cultura fechada, perfeita em sua totalidade homogênea; mas explica que essa totalidade perfeita só é possível aos gregos porque seu mundo é limitado, porque “[...] o círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso” (LUKÁCS, 2000b, p. 30).

Assim, segundo as concepções juvenis de Lukács, podemos dizer que essa totalidade ética, na qual a vida efetiva – exterior – é atravessada pela mesma substância espiritual interior correspondente a um momento primitivo da história humana. Nesse mundo homogêneo, os homens pouco se diferenciavam entre si e do coletivo, não correspondiam a uma parte autônoma da totalidade social, pois integravam-na organicamente. A civilização da Grécia Antiga, constituindo-se como uma totalidade fechada, apresentava-se de maneira imediata aos indivíduos e tal aspecto determinava o

caráter orgânico dessa comunidade e os fortes laços que conectavam seus membros a um mesmo sistema de valores. Assim, a unidade entre homem e comunidade e, portanto, entre vida privada e pública faziam-se presentes.

Lukács, retomando as concepções estéticas de Hegel, afirma que essa fase primitiva de desenvolvimento da humanidade – “[...] o período em que a vida social ainda não era dominada, como o seria na sociedade burguesa, pelas forças sociais que adquiriram autonomia e independência em face dos indivíduos” (LUKÁCS, 2011a, p. 196) – é figurada artisticamente pela epopeia⁵. Desse modo, a epopeia, “[...] expressão na qual ainda é visível o efeito produzido pela unidade primitiva da comunidade gentílica enquanto conteúdo social vivo e gerador de formas [...]” (LUKÁCS, 1981, p. 177), é a primeira grande forma de figuração épica de toda a sociedade.

A “grande épica” dá forma à “totalidade extensiva da vida” (LUKÁCS, 2000, p. 44) e “[...] tem como matéria própria a substancialidade imanente à estrutura empírica do mundo, à vida, em seu sentido empírico e sensível, mas permeada pela essência e pela substancialidade” (COTRIM, 2016, p. 58). Assim, devido à exigência de seu conteúdo fundamentalmente empírico, “[...] o sujeito configurador da épica é também um sujeito empírico [...], um sujeito comum que contempla o sentido substancial da totalidade da vida que se torna para ele perceptível” (COTRIM, 2016, p. 58).

Como explica Frederico (2015), com base nas concepções do jovem Lukács, a antiga epopeia é, portanto, a expressão de uma hipotética Idade de Ouro, de um momento feliz em que teria existido uma “totalidade espontânea”, enfim, de um mundo harmonioso, no qual a vida é dotada de um transparente sentido retratado pela forma artística. “A epopeia clássica, assim, é a forma de expressão literária própria de um mundo homogêneo caracterizado pela imanência do sentido da vida” (FREDERICO, 2013, p. 60).

Nessa perspectiva, a epopeia, produto de um espírito coletivo e de uma época em que homem e mundo compõem uma totalidade imediatamente dotada de sentido, é regida

⁵ Geralmente epopeia e poesia épica são encaradas como sinônimos; mas, como explica Massaud Moisés (2004, p. 155), há uma diferença fundamental entre ambas que deve ser lembrada: “Nem todo poema épico pode ser classificado de epopeia, mas esta é sempre um poema épico. A distinção residiria em que um poema se torna epopeia quando alcança representar a totalidade do seu povo no instante supremo de sua vida histórica [...]. O poema épico seria aquele que se frustou no empenho de realizar-se como epopeia, em parte porque o poeta carecia de ‘engenho e arte’ e em parte por haver selecionado um aspecto ou um acontecimento secundário de uma nação”. Contudo, de acordo com Moisés (2004, p. 155-156), “[...] tal diferenciação somente precede até o século XVIII, uma vez que o ciclo das epopeias [...] já se havia encerrado por completo”.

Desse modo, quando utilizarmos o vocábulo *épica*, estaremos nos referindo à *epopeia*, “narrativa elevada, em versos e de caráter coletivo” (COSTA, 2008, p. 46).

pelo princípio da organicidade e, por isso, seu objeto não corresponde a um destino pessoal, mas ao de uma comunidade. Desse modo, como na Grécia o destino dos indivíduos estava ligado ao de uma comunidade, o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. O herói da epopeia é representante da comunidade e a sua inserção no todo faz com que seus valores individuais sejam também coletivos.

O herói da epopeia não se constitui propriamente como indivíduo. Seu objeto não é um destino pessoal, mas o destino da comunidade que, fundada na organicidade ética como cultura fechada, não permite que uma de suas partes se distancie do todo a ponto de se fazer valer como interioridade. (COTRIM, 2016, p. 59).

Cotrim (2011), com base nas concepções lukacsianas, explica que o mundo moderno ocasionará o desenvolvimento para além do “mundo fechado” da Antiguidade Clássica e, conseqüentemente, levará ao rompimento da referida unidade entre interioridade e mundo exterior, entre indivíduo e todo social, enfim, acarretará a dissolução do laço ético. O jovem Lukács, mantendo uma fundamentação filosófica hegeliana, considera positivamente a elevação da interioridade subjetiva muito acima dos limites da cultura fechada; contudo, como crítico de Hegel no que tange à esfera histórico-social, descreve seu presente capitalista como a “época da total e perfeita pecaminosidade” (LUKÁCS, 2000b, p. 15), como a era da cisão entre interioridade e mundo exterior, enfim, como a perda da totalidade: “Nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas e perigos que o grego, mas essa riqueza suprime o sentido positivo e depositário de suas vidas: a totalidade” (LUKÁCS, 2000b, p. 31).

Como vimos, esse caráter coletivo da epopeia antiga representa o sentido comunitário da vida em uma sociedade primitiva; entretanto, com o desenvolvimento da sociedade capitalista⁶ – e, conseqüentemente, a divisão burguesa do trabalho, o acirramento da divisão social das classes e o aumento da fratura entre o público e o privado –, a época da totalidade segura e sensível chega ao fim e irrompe a época da fragmentação da comunidade humana, o que inviabilizará a apreensão imediata da totalidade social pela figuração literária.

⁶ A sociedade capitalista, sem precedentes na história da humanidade, gera possibilidades para que o gênero humano se torne cada vez mais livre e universal; mas a libertação do indivíduo do jugo do estamento, grande feito das revoluções burguesas, não lhe garantiu de fato uma participação emancipada na sociedade, justamente porque o capitalismo substituiu a sujeição ao estamento pela subordinação dos indivíduos às determinações estabelecidas pela divisão da sociedade em classes sociais.

A partir da emergência da sociedade burguesa, portanto, o mundo grego antigo perde o sentido da imanência e a epopeia, que tem por objeto a vida, perde seu manancial – a totalidade sensível e segura e, logo, o caráter orgânico da sociedade antiga –, uma vez que as condições históricas marcadas pela fragmentação da comunidade humana inviabilizam a sua criação. Tal fato, entretanto, não denota a morte definitiva de tal gênero e sim o seu deslizamento em direção à épica burguesa: o romance.

O jovem Lukács (2000b) afirma que, na condição moderna de cisão entre sujeito e mundo, o romance tem como finalidade a criação da totalidade ausente, ou seja, a criação artística da unidade do ser, que não é mais dada de modo espontâneo. No entanto, como propõe o autor, o mundo exterior fragmentado é irrepresentável, inapreensível pela composição literária e, assim, não se trata de criar uma totalidade acabada sem sustentação objetiva; trata-se, pois, de um processo de busca dessa totalidade que acaba expondo a fragmentariedade.

Uma totalidade simplesmente aceita não é mais dada às formas: eis por que elas têm ou de estreitar e volatizar aquilo que configuram, a ponto de poder sustentá-lo, ou são compelidas a demonstrar polemicamente a impossibilidade de realizar seu objeto necessário e a nulidade intrínseca do único objeto possível, introduzindo assim no mundo das formas a fragmentariedade das estruturas do mundo. (LUKÁCS, 2000b, p. 36).

Cotrim (2016), ao analisar essa questão em *A teoria do romance*, afirma que essa busca pela totalidade requer como condição a introdução da ética na própria estrutura do romance para que a realidade exterior se configure a partir da vivência subjetiva. A intenção ética do autor perpassa toda a estrutura romanesca, configura-se como um dos elementos da interioridade que regulam formalmente o romance e exerce função fundamental na criação da referida totalidade. Desse modo, como afirma Lukács (2000b, p. 72), “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”.

Nos escritos juvenis de Lukács (2000b), o romance assume a função de insubordinação ao mundo desprovido de totalidade; contudo, como explica Cotrim (2016), o pensamento de juventude de Lukács nega ao romance a capacidade de apropriação da realidade e transpõe para a subjetividade do autor o poder de definir arbitrariamente os traços, ações e destinos de seus personagens, que não devem encontrar o contraponto das relações sociais necessárias. Assim, o romance se realiza como um

fracasso heroico; pois, como *sentido vital*, ele se define apenas como finalidade e nunca realidade. Nessa perspectiva, o romance faz transparecer o objetivo essencial da vida; mas a discrepância entre o mundo interior e exterior não é eliminada e a totalidade, jamais alcançada.

Assim, para o jovem Lukács (2000b, p. 39), o romance é “[...] uma tentativa desesperada, puramente artística, de produzir pelos meios da composição, com organização e estrutura, uma unidade que não é mais dada de maneira espontânea.”. O filósofo, nesse momento, compreende o romance como a epopeia da sociedade burguesa, cuja característica mais forte consiste na ruptura insuperável entre o homem e o mundo, o que lhe distancia inevitavelmente da concepção épica que pressupunha uma homogeneidade fundante.

Frederico, ao tratar de conceitos teóricos decisivos de Lukács, em *A teoria do romance*, refere-se à forma do romance e explica: “o romance burguês, contrariamente, é o produto de uma totalidade cindida e, ao mesmo tempo, uma tentativa de realizar, no plano literário, a reconciliação entre a interioridade e a exterioridade” (FREDERICO, 2013, p. 60). Segundo o autor, o herói do romance, diferente do herói épico, que encarnava os anseios da coletividade, é uma figura solitária que se debate contra um mundo hostil, pois “[...] sua interioridade (=subjetividade) permanece em contínua oposição à realidade exterior” (FREDERICO, 2013, p. 60).

De acordo com Frederico, a busca de sentido, tanto para o mundo exterior quanto para a própria experiência do herói, desponta no romance não mais como uma decorrência natural de uma totalidade orgânica, mas por força da atividade subjetiva do escritor. Desse modo, “o pêndulo desloca-se da objetividade – a ‘circunferência fechada’, ‘perfeita, abarcável com a vista’ – para a subjetividade do escritor que se contrapõe à realidade alienada” (FREDERICO, 2013, p. 60) e, devido a essa recusa, “[...] o romance realiza uma reconciliação fictícia entre a interioridade e a exterioridade, oferecendo-nos a ‘realidade visionária do mundo que nos é adequado’” (FREDERICO, 2013, p. 61).

O jovem Lukács atesta que essa “realidade visionária do mundo que nos é adequado”, ou seja, a arte, tornou-se independente: “[...] ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desaparecem; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre” (LUKÁCS, 2000b, p. 34). Eis aí o caráter utópico do romance, que se revela “[...] um dever-ser impotente para modificar a realidade alienada” (FREDERICO, 2013, p. 61). A forma do romance, entretanto, também se revela nesse caso como “[...] uma totalização que reagrupa, numa estrutura significativa, os

elementos desconexos de uma exterioridade caótica e dissonante, dando a ela a imanência do sentido que havia se evadido e se recusava a retornar à vida empírica” (FREDERICO, 2013, p. 61).

Segundo Cotrim, o romance, como gênero que responde à perda da imanência do sentido à vida, herda da epopeia a exigência de dar forma à "totalidade extensiva da vida" e apresenta como objeto a luta contra a inessencialidade do mundo, a luta do indivíduo contra o vazio e a nulidade da vida social. Desse modo, o herói do romance, diferentemente 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” (COTRIM, 2011, p. 574).

O herói problemático é o indivíduo que se insubordina ao vazio das estruturas do mundo e cuja interioridade se ergue contra “a vida que apodrece em silêncio” e contra quem a nulidade da vida se faz visível. Trata-se de um herói que se torna um instrumento capaz de revelar uma problemática do mundo, mas fracassa perante a impossibilidade de sua realização subjetiva no mundo efetivo. (COTRIM, 2016, p. 63).

“O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (LUKÁCS, 2000b, p. 55). Assim, o filósofo húngaro, em *A teoria do romance*, vê no romance uma forma fundamentalmente problemática, cujo caráter reside no fato de que surge em um contexto marcado pela ausência de uma totalidade claramente discernível, mas deve ainda assim configurar uma totalidade⁷.

As apreciações do jovem Lukács, então, tratam do gênero romanesco, a partir da contraposição entre o mundo antigo e o mundo moderno, e desembocam em

⁷ Ferenc Féher – originalmente integrante da Escola de Budapeste, que se formou em torno ao pensamento lukacsiano, mas que depois se voltou contra essa referência e contra o marxismo –, retificando essas tendências românticas da concepção juvenil de Lukács, afirma que caracterizar o romance como problemático denota assumir que há na história uma medida do não problemático e que esta se origina no passado. Desse modo, o mundo comunitário das sociedades antiguidade e medieval é idealizado, é visto como normal, não problemático, e o seu padrão de vida social parece ter sido violado pelo presente burguês. (FÉHER, 1997).

Féher, apoiado no Lukács da maturidade e em suas próprias reflexões, retifica essas tendências românticas da concepção juvenil de Lukács e observa: “o romance [...] não é um gênero problemático, é *ambivalente*” (FÉHER, 1997, p. 36, grifo do autor). Segundo o autor, o romance deve ser encarado como um gênero ambivalente e não problemático porque, se por um lado, expressa o ideário da sociedade burguesa na qual nasceu e desenvolveu-se, por outro, expressa a sociedade “puramente social”, a superação das barreiras naturais e dos “laços de sangue” e, assim, também evidencia todos os impasses do seu leito de origem. Assim, ao contrário das epopeias, a forma do romance, portanto, representa uma emancipação do homem perante as relações da sociedade antiga e medieval e configura-se como uma defesa da integridade do homem.

incredulidade, ou seja, na constatação da impossibilidade de um acordo perfeito entre o indivíduo e o mundo. Em *A teoria do romance*, portanto, a forma romanesca é a expressão do desabrigo transcendental, é uma construção histórica e “problemática”, enfim, é o emblema de uma modernidade para a qual “não há mais totalidade espontânea do ser”.

Lukács, entretanto, no Prefácio de 1962 à reedição de *A teoria do romance*, louva centralmente o caráter “subversivo” de sua obra, mas critica seu método idealista, que falha em apreender as “realidades histórico-sociais concretas”. *A teoria do romance* permanece abstrata para Lukács, devido à falta de “um verdadeiro método histórico sistemático”, carência corrigida nos seus escritos posteriores, ao longo da década de 1930 (LUKÁCS, 2000a, p. 13).

Como vimos, as apreciações do jovem Lukács de fato desembocam em incredulidade; entretanto, à medida que o filósofo 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 radical e vislumbra a salvação do gênero romance em uma forma ligada à empiria histórica. (SILVA, 2001, p. 31).

Nesse momento, a concepção do romance que requer a inserção da intenção ética é definitivamente abandonada pelo autor. De acordo com Cotrim (2016, p. 64-65), a ideia segundo a qual a intenção ética do autor romanesco não pode configurar artisticamente de modo direto as relações objetivamente existentes contém um aspecto de revolta e oposição à sociedade capitalista do jovem Lukács; entretanto o filósofo, mais tarde, criticará essa afirmação da necessidade de se fundar na subjetividade criadora *autonomizada* a configuração artística do mundo. Segundo a autora, Lukács se fundamenta em Marx para evidenciar a associação entre a orientação subjetivista à tentativa de escapar às reais determinações do movimento da realidade.

A partir dessa avaliação da perspectiva à qual sua visão juvenil se alinha, Lukács abandona dois fundamentos da sua concepção juvenil acerca do romance. Cotrim (2011, p. 575) destaca tais fundamentos:

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 centrar-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.

Na crítica à tendência subjetivista de que sua produção juvenil constitui uma expressão, Lukács busca sair dos impasses aflorados em *A teoria do romance*, reconhecendo a totalidade representada pela obra de arte não mais como um construto abstrato ou uma reivindicação utópica, mas sim como o reflexo da realidade que comporta em si diversas tensões e antagonismos, como uma totalidade contraditória que repousa sobre o paradoxo fundante de produção social e apropriação privada.

Nesse momento do pensamento de Lukács, o conceito de totalidade é muito mais concreto e o conteúdo de representação do romance, determinado pelos conflitos, tensões e tendências mais essenciais de uma época. Assim, ao longo dos estudos que o filósofo realiza na segunda metade dos anos 1920 e, sobretudo, no início da década de 1930, a arte passar a ser considerada uma criação objetiva – cujo significado deve ser extraído de sua própria constituição, independente da intenção subjetiva do autor – e o romance, além de sua compreensão alcançar um patamar mais concreto, mantém sua posição privilegiada como gênero representativo da era capitalista. (COTRIM, 2016, 2011).

Feitas as considerações acima, não podemos deixar de mencionar que os quase setenta anos de esforços do filósofo húngaro para apreender a natureza da arte e a essência do fenômeno literário registram mudanças, mas não empecilhos para que os escritos do *jovem Lukács* pudessem se constituir em referência fundamental para as reflexões

estéticas do *Lukács da maturidade*⁸.

Desse modo, o percurso das reflexões de Lukács que compreende “A Teoria do Romance”, esboçado e redigido em 1914-1915, e “O romance como epopeia burguesa” – ensaio de 1935, cujo referencial metodológico se centra nas ideias de Marx e Engels – não registra apenas rupturas em sua perspectiva crítica e alterações em sua abordagem estética, mas também continuidades substantivas, como a vinculação da epopeia e do romance com épocas históricas diferenciadas. (COUTINHO; PAULO NETTO, 2011).

1.1.1 A guinada de Lukács ao marxismo: superação da visão idealista de seu pensamento juvenil

O tempo, mas não aquele que marcam os relógios de estações de trem, cujo ponteiro grande dá saltos bruscos, de cinco em cinco minutos, senão o indicado por relógios pequeninos, cujo movimento de agulhas permanece imperceptível, ou o que a relva leva para crescer, sem que olho algum perceba, como se ela o fizesse em segredo, até que um belo dia se torna fato evidente; o tempo, uma linha composta de um sem número de pontos sem extensão [...]: ora, o tempo, à sua maneira silenciosa, imperceptível, secreta e contudo ativa, continuara a presentificar transformações.⁹(MANN, 2016, p. 832).

O longo e complexo itinerário intelectual de Lukács revela rupturas e continuidades tanto em suas elaborações filosóficas e incursões no terreno da teoria política quanto na sua abordagem estética. Tais transformações no pensamento levaram o filósofo a analisar e a problematizar sua trajetória teórica, no prefácio escrito em 1967 para a reedição de *História e consciência de classe*. Lukács (2003a, p. 4), ao refletir acerca do teor e do sentido da sua mudança de perspectiva, invoca o mito de Fausto¹⁰.

⁸ De acordo com Coutinho e Paulo Netto (2011), podemos considerar o pensamento maduro de Lukács aquele que o filósofo desenvolveu a partir do início dos anos 1930, ou seja, depois que tomou conhecimento dos *Os manuscritos econômicos-filosóficos de 1844*, de Marx, e com os *Cadernos filosóficos*, de Lênin. Segundo Lukács (1978a), a leitura dos manuscritos mudou toda a sua relação com o marxismo e transformou sua perspectiva filosófica.

⁹ O narrador de *A montanha mágica*, romance de Thomas Mann (1875-1955), relata a história de um jovem burguês, Hans Castorp, cuja vida é permeada pelos diálogos e conflitos sobre fé e humanismo, razão e emoção, vitalidade e doença. Escrito nos anos seguintes à Primeira Guerra Mundial, esse romance busca retratar um painel de uma Europa enferma, à procura de uma unidade.

¹⁰ Segundo André Dabezies (1998), de longa e fecunda tradição alemã, a origem do mito de Fausto surge com as lendas populares do século XVI e narra a história do erudito alquimista “doutor” Johannes Georg Faust, que vende sua alma ao demônio em troca da satisfação de todos os desejos terrenos. Como expõe Robert Muchembled (2001, p. 83), esse pacto, na trama faustiana, representa os anseios do personagem contrários à ordem social vigente, retrata um personagem em dissonância com seu tempo e, logo, com os valores herdados da Idade Média. Em nome da razão, a personagem protesta contra a violação desta pela

Se a Fausto é permitido abrigar duas almas em seu peito, porque uma pessoa normal não pode apresentar o funcionamento simultâneo e contraditório de tendências intelectuais opostas quando muda de uma classe para outra em meio a uma crise mundial? Pelo menos no que me concerne e até onde posso me recordar desses anos, em meu universo intelectual relativo a esse período, encontro, de um lado, tendências simultâneas de apropriação do marxismo e ativismo político e, de outro, uma intensificação constante de problemáticas éticas puramente idealistas.

Lukács alude brevemente à contradição dos valores de que se impregna o personagem fáustico para se referir ao amálgama de suas concepções contraditórias, as quais foram decisivas para sua evolução intelectual. O filósofo, assim, remete-se à grande virada de seu pensamento que se inicia por volta de 1918, sob a influência da Revolução Bolchevique de 1917, a qual vislumbrou à grande parcela da humanidade um caminho para a transformação da realidade, uma alternativa radical ao sistema capitalista.

No contexto da referida revolução, Lukács adere à teoria social de Marx, uma adesão que, além de ter uma dimensão claramente política, revela um ponto de inflexão também em suas reflexões teóricas, inclusive no terreno da estética. A partir de uma rigorosa leitura das obras de Marx e Engels, reflexões de Lukács sobre a arte e a literatura passam a ter como base o materialismo histórico e dialético¹¹.

Lukács (2003a, p. 5) designa essa viragem como a sua “passagem de uma classe social a outra”, isto é, a passagem da perspectiva burguesa à perspectiva proletária. Como afirma Cotrim (2016, p. 105), essa transição da classe burguesa à classe proletária equivale ao processo de transição para o marxismo, cujo sentido ultrapassa os limites teóricos e alcança um significado teórico-prático, uma mudança de postura teórico-prática perante os problemas humanos.

Segundo Paulo Netto, dois estímulos mobilizam essa viragem do filósofo

visão de mundo corrente em sua época e, portanto, o que está na gênese do mito de Fausto é inquietude do homem que se manifesta em uma insaciável busca por conhecimento.

¹¹ Lukács (2012, p. 13), em “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”, afirma que “[...] só a partir do materialismo histórico podem ser compreendidas a gênese da arte e da literatura, as leis do seu desenvolvimento, as suas transformações, as linhas de ascensão e queda no interior do processo de conjunto”. O filósofo examina algumas questões gerais do materialismo histórico e acrescenta: “É sabido que o materialismo histórico identifica na base econômica o princípio diretor, a lei determinante do desenvolvimento histórico [...]. A dialética nega que possam existir, em qualquer parte do real, relações de causa e efeito puramente unívocas: ela reconhece até mesmo nos dados mais elementares da realidade complexas interações de causas e efeitos. E o materialismo histórico acentua com particular vigor o fato de que, num processo tão multiforme e estratificado como é a evolução da sociedade, o processo total do desenvolvimento histórico-social só se concretiza em qualquer dos seus momentos como uma intrincada trama de interações.

húngaro: “a eclosão da guerra e os estudos sobre Hegel” (PAULO NETTO, 1983, p. 23). A partir de tais influxos, o pensamento de Lukács, diversamente da visão precedente, impregna-se de contradições e ambiguidades: o desenrolar da guerra acentua os dilemas do seu pensamento, aprofunda o seu pessimismo; mas, na busca de soluções, o filósofo prossegue em seu estudo sobre Hegel e, conseqüentemente, debruça-se sobre textos de Marx, o que lhe instaura uma perspectiva de futuro. (PAULO NETTO, 1983).

Assim, o messianismo de Lukács começa a se dirigir, gradualmente, para as realidades terrenas; mas trata-se de um processo lento, que só será definido à medida que a guerra avança e despontam suas conseqüências. Nesse momento, entram em choque os pressupostos a-históricos de Lukács e as suas exigências morais radicalmente humanistas e antiburguesas, exacerbadas tanto pelo barbarismo da guerra quanto pelo conhecimento da dialética hegeliana. (PAULO NETTO, 1983).

A vitória dos bolcheviques na Rússia czarista e o afluxo do movimento de massas na própria Hungria colocam o *problema comunista* na ordem do dia e Lukács, por motivações éticas e pela apaixonada negação da sociedade burguesa, ingressa no Partido Comunista húngaro, em dezembro de 1918, e adere de fato ao marxismo. (PAULO NETTO, 1983).

Como expõe Paulo Netto (1983), essa foi a ruptura mais decisiva sofrida por Lukács, pois foi a que concretizou a opção que determinaria todo o perfil da sua obra madura. Trata-se do salto qualitativo que o conduziu para as trincheiras do movimento operário revolucionário e lhe permitiu elaborar uma concepção dialética da história, da sociedade e da cultura; entretanto tal ruptura não denotou o abandono das suas preocupações juvenis, pois estas reaparecerão intermitentemente no desenvolvimento da sua reflexão, resgatadas e tratadas sob novas luzes. “A ruptura de 1918, portanto, é feita de corte e continuidade, rompimento e conservação” (PAULO NETTO, 1983, p. 28).

Essa passagem de Lukács significou um salto, uma superação da visão idealista que marca seu pensamento juvenil, inclusive na sua dimensão estética, e o princípio da sua produção de maturidade. Nos anos situados entre 1919 e 1930, Lukács não se dedica consideravelmente à estética e à crítica literária; entretanto, no início dos anos 1930, retoma suas inquietudes relacionadas a temas específicos do campo da arte e da literatura, articulando-os intimamente à compreensão da essencialidade da dimensão ontológica da obra marxiana.

Como fizera em sua obra juvenil, o Lukács da maturidade marxista continua relacionando crítica literária e elaboração estética, mas agora com base na possibilidade

de se construir uma estética marxista sistemática. Ademais, o filósofo, nesse momento, insiste na ideia de que somente uma tal estética pode superar as insuficiências e contradições contidas em suas formulações anteriores, mesmo aquelas mais lúcidas. (COUTINHO, PAULO NETTO, 2011).

Lukács, assim, a partir de 1930-1931, incorpora ao seu universo teórico a concepção marxiana do conhecimento humano como reflexo da realidade e inaugura um período de produção bastante centrada em temas estético-literários. Seus escritos, nesse momento, motivados pela perspectiva recém-adquirida, refletem no interior do campo estético as recentes descobertas de cunho ontológico e a prioridade do concreto e passam, desde então, a sustentar a ideia segundo a qual “[...] a arte é uma *modalidade específica* do reflexo da realidade [...]” (COUTINHO, PAULO NETTO, 2011, p. 15) e a caminhar no sentido da aquisição da teoria artística do *realismo*.

Segundo Cotrim (2011), nos textos de Lukács escritos entre 1930 e 1934, podemos destacar 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; entretanto é a partir dos *Escritos de Moscou* (1934-35) que Lukács estabelece pela primeira vez a centralidade do *realismo* e suas argumentações alcançam um patamar mais concreto. “Desde a década de 1930, nosso autor enfatiza a necessidade de avaliar corretamente a realidade, o que implica uma aproximação centrada em apreender o concreto, para perspectivar uma ação verdadeiramente revolucionária” (COTRIM, 2016, p. 99).

Lukács (2012, p. 24-25), em “Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels”, ensaio redigido em 1945, afirma que a realidade que a arte deve refletir com fidelidade “[...] não é somente a superfície imediatamente percebida do mundo exterior, não é a soma dos fenômenos eventuais, casuais e momentâneos”. O autor, nesse texto, defende que a verdadeira arte representa o real na sua totalidade e, assim, distancia-se tanto da tendência à mera fotocópia da superfície imediatamente perceptível do mundo exterior quanto do puro jogo vazio com as formas abstratas.

A verdadeira arte visa ao maior aprofundamento e à máxima abrangência na captação da vida em sua totalidade onicompreensiva. A verdadeira arte, portanto, sempre se aprofunda na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a superfície dos fenômenos, mas não representa esses momentos essenciais de maneira abstrata, ou seja, suprimindo os fenômenos ou contrapondo-os à essência [...]. A verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro de

conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento. (LUKÁCS, 2012, p. 26).

Desse modo, como expõe Lukács (1966a), a arte tem como intenção a totalidade, que se mostra à medida que a obra cria um mundo próprio, ou seja, o reflexo da vida em seu conjunto animado, das relações do homem com o seu mundo circundante, enfim, o reflexo da vida como processo. Sobre a totalidade compreendida pela obra de arte, Lukács afirma ainda:

A totalidade da obra de arte é, antes, uma totalidade intensiva: é a coerência completa e unitária daquelas determinações que têm importância decisiva – objetivamente – para a parte da vida que é plasmada, que determinam sua existência e seu movimento, sua qualidade específica e sua posição em todo o processo da vida. (LUKÁCS, 1966c, p. 23, tradução nossa).

O filósofo húngaro compreende a arte como reflexo da objetividade real, como reflexo mais rico e profundo da realidade objetiva, que, independente de retratar um todo social ou um caso particular da realidade, procura dar forma artística à “infinitude intensiva de seu objeto”. Nessa perspectiva, a totalidade intensiva da vida se evidencia na criação artística à medida que as determinações objetivas essenciais são configuradas como traços e características do mundo acabado da obra, como traços singulares que contêm em si o caráter necessário dos nexos causais objetivos. (COTRIM, 2016, p. 216).

Desse modo, nessa fase do pensamento de Lukács, podemos destacar 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 concepção da obra de arte como uma realidade objetiva, como construção que transcende as intenções subjetivas de seu autor, e, logo, a ênfase na necessidade de a arte apreender a objetividade, não como uma fotocópia, mas como configuração de um momento mais profundo e essencial da realidade. (COTRIM, 2016; FREDERICO, 2013).

Com base no pensamento estético maduro de Lukács, aquele que se inicia com seus escritos redigidos a partir do anos 1930 e culmina em sua volumosa *Estética*, podemos dizer que a verdadeira arte apreende a objetividade como configuração de um momento profundo e essencial da realidade, promove uma ruptura com a impressão fantasmagórica de uma sociedade fragmentada, reflete o mundo dos homens ameaçado pelos fatores sociais que mutilam a integridade humana e, sobretudo, posiciona-se em

defesa da própria humanidade.

Nesse processo de concretização do pensamento estético de Lukács, a antiga e insuperável oposição entre a interioridade e exterioridade – indivíduo e mundo exterior – é substituída pela concepção dialética do homem como um ser social, pela visão que privilegia o homem como um ser social vivendo as contradições de uma sociedade dividida em classes. (FREDERICO, 2013, p. 70).

1.2 Ecos da guinada marxista: a arte como fenômeno articulado ao desenvolvimento histórico do ser social

[...] a história, repetindo as causas da grandeza e da decadência de tudo quanto existe na terra, oferece ao homem uma advertência do momento em que deve interromper o exercício de todas as suas faculdades; mas, nem os conquistadores, nem os atores, nem as mulheres, nem os autores lhe escutam a voz salutar¹². (BALZAC, 1952, p. 368).

O pensamento estético da maturidade de Lukács é fundamentalmente representado pela *Estética*, obra de 1960, na qual o autor, além de reforçar a inclinação ontológica do seu pensamento, concentra sua atenção no sentido de determinar mais profundamente o papel da arte no interior da história social dos homens e analisa as principais mediações que vinculam o âmbito da vida cotidiana com o fenômeno artístico.

No prólogo de sua *Estética*, Lukács (1966a) esclarece que seus estudos não possuem originalidade no que se refere à metodologia, uma vez que parte do método legado pelos clássicos e fundadores do marxismo: Marx e Engels. Assim, ao abrigo da teoria certificada por tais filósofos, Lukács se posiciona contra a cisão que há entre materialismo histórico e materialismo dialético, operando uma análise da estética com base na unidade indissociável que há entre as duas formas de materialismo.

De acordo com Lukács (2012, 1966a), Marx e Engels ofereceram os pressupostos para a constituição de uma estética embasada nas suas concepções teórico-metodológicas e, desse modo, estabeleceram os caminhos para a realização de uma teoria estética

¹² Honoré de Balzac (1799-1850), em *A comédia humana – continuum* composto por romances, novelas e contos e escrito durante a monarquia burguesa de Luis Filipe – retrata os mais diferentes aspectos da sociedade francesa de sua época. Nesse trecho de *História da grandeza e da decadência de César Birotteau*, o narrador expressa que a história não pode se resumir ao resgate do passado, mas deve ser utilizada para preparar o futuro. O narrador, entretanto, é pessimista, não crê que o conhecimento histórico – o saber por ele produzido – possa alguma vez ser compreendido. Balzac se define como historiador dos costumes, pois retrata os costumes de seu tempo, a sociedade em que vive, a fim de evidenciar um conhecimento histórico que nasce da junção entre história privada e história social, as leis que regem o desenvolvimento histórico. (SOUZA, 2012).

sistemática. Sobre tais pressupostos e caminhos, Lukács escreve:

A direção desses caminhos está contida, com evidência indubitável, na totalidade da imagem do mundo projetada pelos clássicos do marxismo, especialmente pelo fato de os resultados presentes nos aparecerem como metas daqueles caminhos. Assim, ainda que não seja de modo imediato, nem visível à primeira vista, os métodos do materialismo dialético indicam com clareza quais são os caminhos e como devemos percorrê-los se quisermos trazer a realidade objetiva ao conceito, em sua verdadeira objetividade, e aprofundar a essência de um determinado território de acordo com sua verdade. Somente realizando e mantendo, mediante a sua própria pesquisa, esse método, a orientação desses caminhos, será possível encontrar o que é procurado, construir corretamente a estética marxista ou, pelo menos, se aproximar de sua verdadeira essência. (LUKÁCS, 1966a, p. 16).

Com o método posto sobre os pés do materialismo histórico-dialético – expressão que designa o núcleo científico e social da teoria marxista –, Lukács concebe o desenvolvimento da natureza, da sociedade, do pensamento, como um processo histórico e busca desvendar as leis gerais e as leis particulares desse processo. O esteta, fiel ao marxismo e, portanto, às grandes tradições do domínio intelectual da realidade social, adverte:

Nem a ciência, nem os seus diversos ramos, nem a arte, possuem uma história autônoma, imanente, que resulte exclusivamente, de sua dialética interior. A evolução em todos esses campos é determinada pelo curso de toda a história da produção social em seu conjunto: e só com base neste curso é que podem ser esclarecidos de maneira verdadeiramente científica os desenvolvimentos e as transformações que ocorrem em cada campo singularmente considerado. [...] Marx e Engels jamais negaram a relativa autonomia do desenvolvimento dos campos particulares da atividade humana (direito, ciência, arte etc.); jamais ignoraram, por exemplo, o fato de que um pensamento filosófico, singularmente considerado, liga-se a outro pensamento filosófico que o precedeu e do qual ele é um desenvolvimento, uma correção, uma refutação etc. Marx e Engels negam apenas que seja possível compreender o desenvolvimento da ciência ou da arte com base exclusivamente, ou mesmo principalmente, em suas conexões imanentes. Tais conexões imanentes existem, sem dúvida, na realidade objetiva, mas só como momentos do tecido histórico, como momentos do conjunto do desenvolvimento histórico, no interior do qual, por meio do intrincado complexo de interações, o fato econômico (ou seja, o desenvolvimento das forças sociais produtivas) assume o papel principal. (LUKÁCS, 2012, p. 12).

Segundo Lukács (2012), o materialismo histórico enfatiza o fato de que, em um processo tão multiforme e estratificado como a evolução da sociedade, o processo total do desenvolvimento histórico só se concretiza como uma complicada trama de interações,

marcada por um jogo de ações e reações que são desencadeadas pelo desenvolvimento econômico; mas que, de forma alguma, se caracterizam como meras consequências passivas e mecânicas das determinações econômicas.

Apesar de o materialismo histórico identificar na base econômica o princípio diretor, ou seja, a lei do desenvolvimento histórico, não admite que as ideologias¹³ – entre elas, a literatura e a arte – sejam vistas como produto mecânico e passivo do processo econômico, como consequência mecânica do desenvolvimento das forças produtivas; pois, como assegura Lukács (2012, p. 13), o método dialético [...] nega que possam existir, em qualquer parte do real, relações de causa e efeito puramente unívocas” e, assim, “[...] reconhece até mesmo nos dados mais elementares da realidade complexas interações de causas e efeitos”.

Engels, em carta a H. Starkenburg, trata da concepção materialista da história e aborda essa questão. Leiamos o importante trecho da carta de Engels reproduzido por Lukács (2012):

O desenvolvimento político, jurídico, filosófico, religioso, literário, artístico etc. se funda no desenvolvimento econômico. Mas estes elementos interagem entre si e reatuam também sobre a base econômica. Não é que a situação econômica seja a causa, e a única atuante, enquanto todo o resto seja efeito passivo. Ao contrário, há todo um jogo de ações e reações à base da necessidade econômica, que, em última instância, se impõe. (ENGELS, 2012c, p. 104-105).

Com base nessa concepção da evolução histórica presente em toda a visão marxista da sociedade e, também, na estética marxista, Lukács (2012) compreende a realidade como uma totalidade pautada em uma rede de interações complexas e, logo, considera a arte como fenômeno articulado ao desenvolvimento das forças materiais e das suas relações sociais.

Desse modo, para o filósofo húngaro, ancorado na ontologia fundada por Marx, a criação artística – sendo um gênero de produção ideológica cuja origem está no contexto sócio-histórico a que pertence – está inserida na teoria geral do conhecimento professada

¹³ A literatura e a arte podem ser consideradas ideologias, posto que não estão imunes ao contexto mais amplo no qual são concebidas; mas sobre a relação entre arte e ideologia Vázquez (2011, p. 25) alerta: “Vemos, pois, que as relações entre arte e ideologia apresentam um caráter sumamente complexo e contraditório, e que, ao abordá-las, devemos rechaçar – como dois extremos igualmente nocivos – tanto sua identificação quanto sua oposição radical. O primeiro desses dois extremos é característico de uma posição ideologizante, subjetivista ou sociologista vulgar; o segundo será encontrado, por vezes, naqueles que levam sua oposição entre arte e ideologia ao ponto de negar o caráter ideológico da arte, colocando-se assim fora do marxismo”.

pelo materialismo histórico.

[...] a existência, a gênese e a eficácia da literatura só podem ser compreendidas e explicadas no quadro histórico geral de todo o sistema. A gênese e o desenvolvimento da literatura são parte do processo histórico geral da sociedade. A essência e o valor estético das obras literárias, bem como a influência exercidas por elas, constituem parte daquele processo social geral e unitário mediante o qual o homem se apropria do mundo por meio de sua consciência. Do primeiro ponto de vista, a estética marxista e a história marxista da literatura e da arte fazem parte do materialismo histórico, ao passo que, do segundo ponto de vista, são uma aplicação do materialismo histórico; em ambos os casos, porém, são uma parte peculiar, deste conjunto, com determinados princípios estéticos específicos.

Os princípios mais gerais da estética e da história marxista da literatura encontram-se, pois, na doutrina do materialismo dialético. Só a partir do materialismo histórico podem ser compreendidas a gênese da arte e da literatura, as leis do seu desenvolvimento, as suas transformações, as linhas de ascensão e queda no interior do processo de conjunto. (LUKÁCS, 2012, p. 12-13).

De acordo com Lukács, a arte é produto da evolução histórica da humanidade, “[...] é um produto da evolução social do homem que se faz homem pelo seu trabalho” (LUKÁCS, 1966a, p. 24); no entanto tal fato não pressupõe a existência de um vínculo necessário entre o desenvolvimento da arte e o desenvolvimento das condições materiais. Marx, na Introdução aos *Grundrisse*, trata do caráter desigual do desenvolvimento histórico no campo da história das ideologias e afirma:

Na arte, é sabido que determinadas épocas de florescimento não guardam nenhuma relação com o desenvolvimento geral da sociedade, nem, portanto, com o da base material, que é, por assim dizer, a ossatura de sua organização. P. ex., os gregos comparados com os modernos, ou mesmo Shakespeare. Para certas formas de arte, a epopeia, por exemplo, é até mesmo reconhecido que não podem ser produzidas em sua forma clássica, que fez época, tão logo entra em cena a produção artística enquanto tal; que, portanto, no domínio da própria arte, certas formas significativas da arte só são possíveis em um estágio pouco desenvolvido do desenvolvimento artístico. Se esse é o caso na relação dos diferentes gêneros artísticos no domínio da arte, não surpreende que seja também o caso na relação do domínio da arte como um todo com o desenvolvimento geral da sociedade. (MARX, 2011, p. 62-63).

Lukács, seguindo Marx, também trata dessa concepção do desenvolvimento histórico, excluindo qualquer esquematização baseada em analogias ou paralelismos mecânicos:

No que concerne à história das ideologias, o materialismo histórico reconhece [...] que o desenvolvimento das ideologias não acompanha mecanicamente e nem segue *pari passu* o grau de desenvolvimento econômico da sociedade. Na história do comunismo primitivo e da divisão da sociedade em classes, a respeito da qual escreveram Marx e Engels, não é de maneira alguma necessário que a cada florescimento econômico e social corresponda infalivelmente um florescimento da literatura e da arte, da filosofia etc.; não é absolutamente necessário que uma sociedade mais evoluída socialmente possua uma literatura, uma arte, uma filosofia necessariamente mais evoluída do que as de uma sociedade com nível inferior de progresso. (LUKÁCS, 2012, p. 16, grifo do autor).

Enfim, diante do exposto, podemos dizer que Marx e Engels, analisando o estético como uma esfera essencial da existência humana, adquirem a consciência de que formas tão elevadas e complexas de objetivação, como é o caso da arte, são conquistas históricas do ser social, são o resultado de um longo processo de desenvolvimento que se inicia com a humanização do homem, ou seja, Marx e Engels compreendem que a arte, sendo um gênero de produção ideológica, não pode ser compreendida fora da história, terreno de produções e reproduções do ser social. Lukács, por sua vez, retoma os poucos escritos de Marx e Engels sobre a fonte e a natureza do estético e confere a eles o status de um conjunto sistemático de diversas categorias, de um complexo sistêmico de ideias que nos permite compreender a especificidade do fenômeno estético. Assim, lançadas as bases para a compreensão da peculiaridade da obra de arte em relação aos demais complexos sociais que formam a totalidade do ser social, não podemos prosseguir sem recompor o modo como Lukács aborda a teoria do reflexo e, assim, analisa a estreita e orgânica relação entre arte e sociedade.

1.2.1 O reflexo estético e a mimese: captação e representação dos aspectos fundamentais da realidade objetiva

Atravessando a pequena sala de jantar com paredes forradas de madeira escura, Stiepan Arcáditch e Liévin caminharam sobre um tapete macio, rumo ao escritório à meia-luz, iluminado apenas por um lampião, com um grande quebraluz escuro. Outro lampião com refletor ardia na parede e iluminava um grande retrato de mulher, de corpo inteiro, para o qual Liévin não pôde deixar de dirigir sua atenção. Era o retrato de Anna, pintado na Itália por Mikháilov. No momento em que Stiepan Arcáditch passou para trás da treliça e uma voz masculina, após ter falado algo, silenciou, Liévin observou o retrato, sob a iluminação brilhante que a moldura ressaltava, e não conseguiu desviar-se dele. Chegou a esquecer onde estava e, sem escutar o que diziam, não baixava os olhos do retrato admirável. Não era um quadro, mas uma

fascinante mulher viva, de cabelos negros e anelados, ombros e braços desnudos, e um meio sorriso pensativo nos lábios margeados por uma penugem tênue, que o fitava de modo afetuoso e triunfante, com olhos que o perturbavam. O único motivo de não estar viva era ser mais bela do que é possível, para uma mulher viva¹⁴. (TOLSTÓI, 2013, p. 683).

Na *Estética*, Lukács concentra sua atenção teórica no estudo das principais mediações que articulam o âmbito da vida cotidiana com as diferentes formas de apreensão da realidade. O esteta busca estudar as complicadas inter-relações entre a consumação das formas superiores de reprodução da realidade e as necessidades sociais e, assim, esclarece que da mesma objetividade cotidiana surgem diversas formas de reflexo da realidade, os quais se especializam e cumprem diferentes funções na reprodução do ser social.

O filósofo húngaro retoma a imagem do rio de Heráclito¹⁵ para ilustrar o fato de o comportamento cotidiano do homem ser o começo e, ao mesmo tempo, o fim de toda atividade humana.

Se a cotidianidade fosse representada como um grande rio, poderia ser dito que dele se desprendem, em formas superiores de recepção e reprodução da realidade, a ciência e a arte, e estas se diferenciam e se constituem de acordo com suas finalidades específicas, alcançando sua forma pura nessa especificidade – que nasce das necessidades da vida social – para, então, em consequência de seus efeitos, de sua influência na vida dos homens, desembocar novamente na correnteza da vida cotidiana. Esta se enriquece então constantemente com os resultados superiores do espírito humano, os assimila a suas necessidades cotidianas práticas e, então, dá lugar, como questões e como exigências, a novas ramificações de formas superiores de objetivação. (LUKÁCS, 1966a, p. 11-12).

Lukács, portanto, compreende o cotidiano como ponto de partida e de chegada de todas as atividades espirituais do homem e, portanto, dos reflexos científico e estético da realidade. O filósofo atesta ainda que tais formas de reflexo – a ciência e a arte – não apenas nascem do seio da vida prática comum como também respondem às suas necessidades vitais, enriquecendo-a permanentemente.

¹⁴ Nessa passagem, de *Anna Kariênina*, romance de Liev Tolstói (1828-1910), o retrato de Anna pintado por Mikháilov é contemplado por Liévin, quando o casal Anna e Vrónski retornam à Rússia. Podemos dizer que, nesse caso, o retrato de Anna pintado por Mikháilov representa a mimesis dentro da mimesis. Trata-se de uma arte que provoca o arrebatamento como efeito estético em Liévin.

¹⁵ Segundo Heráclito de Éfeso (c. 544-484 a.C.), filósofo pré-socrático, o mundo está em constante mudança e a melhor imagem que representa essa verdade é a de um rio: jamais as mesmas águas passam por esse rio, jamais são os mesmos os que neles se banham, jamais o dia é o mesmo. Assim, para Heráclito, “nunca nos banhamos duas vezes no mesmo rio”, pois na segunda vez não somos os mesmos e, ademais, as águas também mudaram. (HERÁCLITO apud ABBAGNANO, 2012, p. 579).

De acordo com Lukács (1966a), a ciência e a arte são formas puras de reflexo da realidade e entre elas situa-se a forma de reflexo própria da vida cotidiana: a consciência do homem comum. Essas três formas de reflexo – o pensamento cotidiano, a ciência e a arte – referem-se sempre à mesma realidade objetiva, entretanto a forma e o conteúdo de sua configuração geram resultados diferentes.

Para a compreensão dessa questão, devemos lembrar que Lukács (1966a) nos alerta acerca do fato de a vida cotidiana ser caracterizada pelo materialismo espontâneo, o qual é essencialmente limitado por estar dirigido aos objetos imediatos da prática humana. Nesse caso, os homens, intuitivamente, notam que o mundo exterior existe de modo independente de sua consciência, mas o verdadeiro conhecimento da realidade objetiva permanece bloqueado pelo imediatismo e pragmatismo do comportamento restrito à aparência manipulável das coisas e desconhecedor da essência constitutiva dos fenômenos.

As atividades cotidianas são em geral dispersivas e com múltiplas solicitações, aspectos que revelam a heterogeneidade da vida prática comum em relação ao conteúdo e à importância dos tipos de atividade que a compõem. Assim, a prisão à aparência fenomênica faz com que o homem, em seu dia-a-dia, se depare com um mundo heterogêneo, descontínuo e fragmentado, e essa fragmentação, por sua vez, impede-o de relacionar os fenômenos entre si, de concentrar suas energias criadoras, analíticas ou reflexivas na sua autorrealização ou em uma elaboração teórica rigorosa. (HELLER, 2008; KONDER, 2002; FREDERICO, 2005).

Perante o exposto, podemos dizer que as três formas de reflexo mencionadas referem-se sempre à mesma realidade; mas enquanto a arte e a ciência se desenvolvem e, muitas vezes, constituem reflexos superiores em relação ao pragmatismo e ao imediatismo da vida cotidiana, o pensamento cotidiano debate-se com os seus limites. (FREDERICO, 2005).

Além disso, como expõe Lukács (1966a), tanto a arte como a ciência são formas desenvolvidas de reflexos da realidade objetiva que se constituíram e se diferenciaram no curso da evolução histórica. Assim, “[...] a realidade refletida pelas obras de arte revela-se de um modo inteiramente diverso daquele pelo qual é refletida pela ciência, não somente no que diz respeito à forma artística, mas também no conteúdo de idéias, em sua pretensão de verdade” (LUKÁCS, 1978, p. 247).

Lukács (1978) concebe a arte – e, especialmente, a literatura – como forma de

reflexo de uma realidade exterior à consciência do artista, como modalidade específica do reflexo da realidade, que produz um conhecimento antropomorfizador do mundo do homem, em contraste com o conhecimento desantropomorfizador próprio da ciência. Para reforçar a especificidade do reflexo estético, Lukács explica a oposição entre as duas formas de reflexo:

A ciência descobre nas suas leis a realidade objetiva independente da consciência. A arte opera diretamente sobre o sujeito humano; o reflexo da realidade objetiva, o reflexo dos homens sociais em suas relações recíprocas, no seu intercâmbio social com a natureza, é um elemento de mediação – ainda que indispensável –, é simplesmente um meio para provocar êste crescimento do sujeito. Por isto, a oposição pode ser nitidamente caracterizada da seguinte forma: o reflexo científico transforma em algo para nós¹⁶, com a máxima aproximação possível, o que é em si na realidade, na sua objetividade, na sua essência, nas suas leis; a sua eficácia sobre a subjetividade humana, portanto, consiste sobretudo na ampliação intensiva e extensiva, no alargamento e no aprofundamento da consciência, do saber consciente sobre a natureza, a sociedade e os homens. O reflexo estético cria, por um lado, reproduções da realidade nas quais o ser em si da objetividade é transformado em um ser para nós do mundo representado na individualidade da obra de arte; por outro lado, na eficácia exercida por tais obras, desperta e se eleva a autoconsciência humana: quando o sujeito receptivo experimenta – da maneira acima referida – uma tal realidade em si, nasce nele um para-si do sujeito, uma autoconsciência, a qual não está separada de uma maneira hostil do mundo exterior, mas antes significa uma relação mais rica e mais profunda de um mundo externo concebido com riqueza e profundidade, do homem enquanto membro da sociedade, da classe, da nação, enquanto microcosmos autoconsciente no macrocosmo do desenvolvimento da humanidade. (LUKÁCS, 1978, p. 295-296).

A arte e a ciência possuem em comum o fato de serem objetivações do gênero humano, mas são objetivações com características específicas que as distinguem. Ambas refletem a realidade, mas o reflexo científico é constituído de teorias, de conceitos, de leis explicativas dos movimentos da realidade, alcançando elevados níveis de abstração e generalização. O reflexo artístico, por sua vez, constitui-se de variadas formas de mimese da realidade que expressam a concretude da unidade entre o subjetivo e o objetivo das

¹⁶ As categorias de em si e para nós é utilizada por Lukács no sentido em que Marx as utiliza, em *Miséria da Filosofia*, para distinguir classe em si e classe para si. A diferença entre “classe em si” e “classe para si” é descrita por Marx nos seguintes termos: “As condições econômicas, inicialmente, transformaram a massa do país em trabalhadores. A dominação do capital criou uma situação comum, interesses comuns. Esta massa, pois, é já, face ao capital uma classe, mas ainda não o é para si mesma. Na luta [de uma classe contra a outra], [...], esta massa se reúne, se constitui em classe para si mesma. Os interesses que defendem se tornam os interesses da classe” (MARX, 1985, p. 159). Desse modo, uma classe é “em si” pelo simples fato de existir e uma classe é “para si” quando se conscientiza do que a distingue de outras classes, ou seja, quando adquire “consciência de classe”.

experiências humanas ao longo da história e nos vários contextos socioculturais. A ciência busca ultrapassar as aparências e explicar a essência dos processos objetivamente existentes. A arte transforma o que é essencial em algo acessível à sensibilidade humana e, ao mesmo tempo, algo que promove o enriquecimento dessa sensibilidade.

Desse modo, enquanto a ciência despreza o fenômeno ou o reduz conceitualmente à essência, a arte gera, de uma maneira imediata e sensível, a unidade entre fenômeno e essência, ou seja, um fenômeno totalmente embrenhado pela essência e capaz de expressá-la evocadoramente, sem necessidade de mediações conceituais (COUTINHO, 1967, p. 108). Assim, de acordo com Lukács (1966a), ocultos sob a capa dos fenômenos estão os momentos essenciais e cabe ao escritor representar a dialética entre o fenômeno exposto à percepção direta e a essência, localizada em um nível mais profundo.

Essa maneira de conceber a essência da arte nos põe em contato com um problema central da teoria do conhecimento do materialismo dialético: o problema das relações entre fenômeno e essência (LUKÁCS, 1968, p. 30-31).

A autêntica dialética da essência e do fenômeno se baseia no fato de que essência e fenômeno são momentos da realidade objetiva, produzidos pela realidade e não pela consciência humana. No entanto [...] a realidade apresenta diferentes graus: existe a realidade fugaz e epidérmica, que nunca se repete, a realidade do instante que passa, e existem elementos e tendências de uma realidade mais profunda, que ocorrem segundo determinadas leis, ainda que se transformando com a mudança das circunstâncias. Tal dialética atravessa toda a realidade, de modo que, numa relação desse tipo, relativizam-se aparência e realidade: aquilo que era uma essência que se contrapunha ao fenômeno aparece, quando nos aprofundamos e superamos a superfície da experiência imediata, como fenômeno ligado a uma outra e diversa essência, que só poderá ser atingida por investigações ainda mais aprofundadas. E assim até o infinito. (LUKÁCS, 1968, p. 31).

Desse modo, a oposição entre essência e aparência aponta que a realidade a ser representada não se trata daquela percebida em sua superfície, mas sim daquela captada nas leis profundas de seu funcionamento. Esse momento da verdade, da reprodução correta da realidade objetiva que existe independentemente da consciência, é um fenômeno fundamental e necessário do reflexo estético (COUTINHO, 1967, p. 108).

A verdadeira arte visa o maior aprofundamento e a máxima compreensão. Visa captar a vida na sua totalidade onicompreensiva. [...] ela, a verdadeira arte, aprofunda-se sempre na busca daqueles momentos mais essenciais que se acham ocultos sob a capa dos fenômenos [...]. A verdadeira arte, portanto, fornece sempre um quadro

de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento. (LUKÁCS, 1968, p. 32).

Na *Estética*, Lukács (1966a; 1966b) então realiza uma sistemática discussão sobre o reflexo estético, analisando-o a partir de sua gênese primitiva, com o propósito de inscrevê-lo historicamente no processo de evolução da humanidade. Conforme expõe o autor, o reflexo tem como fundamento a relação dialética entre aparência e essência e corresponde à transformação de um fenômeno da realidade em um dado da experiência humana, ou seja, corresponde tanto “a uma entrega incondicional à realidade” quanto ao “desejo apaixonado de superá-la” (LUKÁCS, 1966b, p. 227).

Segundo Carli (2012, p. 13-15), Lukács teria incorporado de Lênin, especialmente dos Cadernos Filosóficos, a teoria do reflexo, desenvolvendo-a na perspectiva dialética do papel ativo do sujeito na apreensão do real. Não nos consideramos em condições de entrar no debate acerca da crítica feita por Carli e outros autores à concepção de conhecimento como reflexo exposta na obra *Materialismo e Empiriocriticismo*, de Lênin e sua suposta adesão à interpretação Feuerbachiana do materialismo. Para nós o mais importante é destacar o que Carli e outros estudiosos da Estética lukacsiana que aqui citamos frisaram: que essa teoria estética não desconsidera, em momento algum, o papel ativo do sujeito tanto na produção da obra artística como em sua fruição.

O filósofo húngaro, em sua teorização estética, sustenta a ideia do conhecimento como reflexo e “[...] não descarta jamais o papel ativo da apreensão do real, determinado pela particularidade histórica, pela classe social, pela nação, pelo contexto cultural e pela totalidade da vida individual do receptor” (CARLI, 2012, p. 15). Assim, como Coutinho e Paulo Netto (2011) explicam, a concepção lukacsiana de reflexo estético distancia-se completamente do “mecanicismo”; pois, no tratamento que o filósofo húngaro dá a esse conceito epistemológico, a “teoria do reflexo” não corresponde a ideia de cópia da realidade nem à negação do papel ativo da subjetividade criadora.

Em sua *Estética*, o que Lukács entende por reflexo estético está organicamente atrelado à noção aristotélica de *mimese*. Desse modo, o Lukács da maturidade resgata o conceito de mimese a partir de Aristóteles, aprofunda seu significado essencial e concebe-o como uma forma específica de espelhamento da realidade objetiva¹⁷.

“A mimésis é um termo grego geralmente traduzido como imitação” (CASTRO,

¹⁷ Como explica Rejane Pivetta de Oliveira (2003, p. 181), em “Lukács: mimese e implicações de leitura”, a mimese possui, assim, uma vinculação antropológica, uma vez que “[...] carrega um sentido humano que expressa os anseios, necessidades e impasses para os quais o homem busca uma resposta, ou ao menos uma tentativa de compreensão”.

2000, p. 56) e, no sentido aristotélico, refere-se tanto ao problema da representação, ou seja, das complexas relações entre arte e realidade, como também ao fundamento da gênese artística, ligada à tendência natural do homem para imitar. Desse modo, para Aristóteles (1993), a arte é imitação – mimese –, uma forma específica de refletir a realidade humano-social por meio da figuração de imagens sensíveis e pela mediação da imaginação humana.

Para Lukács, como já era para Aristóteles, a arte é *mimese*, “[...] forma específica de reflexo da realidade objetiva” (LUKÁCS, 1966b, p. 231). O esteta húngaro compreende a mimese como manifestação dos modos como que se dá a relação do homem com a realidade, captada em seus momentos essenciais, por meio do reflexo estético. Na definição de Lukács, a mimese é a conversão do reflexo em prática e só pode ser compreendida em sua inserção histórica.

A arte, portanto, é mimese, imitação da vida; mas imitação que reproduz as experiências humanas intensificadas e tende a captar os aspectos fundamentais da realidade, ou seja, aqueles fornecidos pelas condições objetivas. Desse modo, a mimese possui como objeto imediato não o homem universal, genérico e atemporal que, de resto, não existe, e sim a experiência humana de uma concreta situação histórica, de uma situação que se apresente como significativa para além do “aqui e agora”. (LUKÁCS, 1967, p. 238).

Lukács (1966b) explica ainda que as manifestações miméticas não se reduzem à imediatez dos fatos, pois o processo de captação da realidade pressupõe o princípio da seleção, o qual considera a distinção entre o essencial e o inessencial como forma de se chegar a uma aproximação da objetividade mais autêntica, “tal como ela é em si” (1966b, p. 14).

A mimese, pois, envolve um complexo processo de seleção e elaboração, por meio do qual a realidade percebida é capturada e reconstituída. Como argumenta Carli (2012), a mimese artística tem sua gênese na mimese mágica, que era uma atividade na qual o ser humano procurava controlar a realidade (incluindo a si mesmo). Essa evocação mimética, segundo o autor, tinha uma natureza essencialmente antropomórfica, no sentido de que ela reproduzia formas humanas de agir e de reagir. Assim, a mimese não é apenas uma forma de conhecer a realidade, mas uma forma de agir, uma forma de comportamento. A evocação mimética é uma ação sobre a realidade externa e sobre a realidade interna.

A noção de mimese em Lukács denota uma separação do cotidiano e suas injunções, uma representação dos verdadeiros conteúdos e das verdadeiras formas da

realidade, enfim, um poder de síntese das contradições do mundo. Pela mimese, cujo substrato diz respeito às relações sociais, o sujeito relaciona-se com o mundo e, desse modo, Lukács confere a ela o papel de orientadora da ação humana, considera-a um conceito totalizante. (OLIVEIRA, 2003).

Para Lukács (1966b), o reflexo estético é capaz de dar concretude à experiência social, contribuindo para a cognição do sujeito e do mundo, para a compreensão das condições de existência para além do âmbito individual. Assim, de acordo com o filósofo, o especificamente estético de um tal reflexo consiste em ser “autoconsciência da humanidade”, reconhecimento do solo histórico, social e concreto de toda experiência a ser representada, enfim, forma de conhecimento pela qual a realidade revela-se ao homem.

Lukács, ao refletir sobre a formação estética e o reflexo da realidade objetiva, depara-se com a seguinte questão: “[...] o que é essa realidade que a criação artística deve refletir com fidelidade?” (LUKÁCS, 1968, p. 30). O esteta argumenta que nesse caso importa mais o caráter negativo da resposta: “[...] essa realidade não é somente a superfície imediatamente percebida do mundo exterior, não é a soma dos fenômenos eventuais, casuais e momentâneos” (LUKÁCS, 1968, p. 30). Para o autor, assim, a realidade objetiva, em si mesma, não é uma caótica mistura de movimentos sem direção e sim um processo evolutivo que possui internamente tendência mais ou menos acentuada e que – sobretudo – possui uma tendência fundamental própria dele. (LUKÁCS, 1968, p. 30-38).

O reflexo estético autêntico, portanto, “[...] é capaz de transcender o mundo desorganizado e caótico tal como existe na experiência cotidiana da modernidade [...]” (OLIVEIRA, 2003, p. 186); uma vez que busca “[...] compreender, descobrir e reproduzir, com seus meios específicos, a totalidade da realidade em sua explicitada riqueza de conteúdos e formas” (LUKÁCS, 1978, p. 161). Desse modo, como expõe Lukács, podemos dizer que o reflexo estético realiza-se na particularidade, categoria profundamente discutida pelo filósofo, em sua *Estética*, por se constituir como o elo que garante a generalização artística e fundamental para a compreensão das determinações existentes no reflexo estético.

1.2.2 A categoria da particularidade e a verdade artística

A conversa continuou a ocupar-se da *pietá*, porque Hans Castorp, com olhares e palavras, se agarrava ao assunto, dirigindo-se ao sr. Settembrini e procurando, por assim dizer, pô-lo em contato crítico com aquela obra de arte. Entretanto a fisionomia do humanista denotava com toda a clareza o horror que lhe causava esse adorno no quarto, quando se voltou para olhá-lo; pois ao sentar-se dera as costas ao canto onde se achava a escultura. Por demais cortês para dizer tudo o que pensava, limitou-se a criticar os erros nas proporções e na anatomia do grupo, infidelidades à verdade natural, que estavam longe de comovê-lo [...]¹⁸. (MANN, 2016, p. 458-459).

Ancorado na concepção marxiana do conhecimento humano como reflexo da realidade, o Lukács da maturidade atribui decisiva importância à categoria da particularidade na estrutura da visão estética do mundo e, ademais, vincula a obra de arte e a autêntica fruição das obras-primas ao reflexo particular da realidade. Lukács, portanto, a partir de 1930-1931, constata a importância da categoria da particularidade para qualquer investigação da realidade e passa a analisá-la sob o enfoque do método materialista dialético.

Lukács (2011c, p. 21-39), no prefácio escrito em 1968, à edição húngara da coletânea *Arte e sociedade*, que reuniu textos seus publicados desde 2011 até excertos da *Estética*, assim esclarece as origens da categoria de particularidade na própria prática social:

A particularidade é, antes de mais nada, uma categoria objetiva do processo objetivo da realidade, do mesmo modo que o são a singularidade e a universalidade. Uma das conquistas mais importantes do marxismo consiste na descoberta de que o processo de abstração que produz a universalidade (por exemplo, o trabalho socialmente necessário em relação ao trabalho individual concreto) não é, em primeira instância, resultado de uma abstração intelectual, mas tão somente o reflexo, na consciência humana, do processo social objetivo. Este é apenas um dentre muitos casos. O homem, faça o que fizer, encontra sempre diante de si uma mesma e única realidade (com suas categorias etc.). Mas os nossos diversos modos de reagir à realidade nos induzem a interpretar e a agrupar as categorias em relação tendencial à natureza dos objetivos do reflexo. Um caçador vê, num bosque, coisas diferentes daquelas observadas por uma pessoa que foi até lá para colher cogumelos; mas a diversidade das observações não elimina a unidade objetiva da realidade do ambiente. É deste modo que a particularidade se manifesta em relação a qualquer realidade, em todos os aspectos da

¹⁸ Nessa passagem de *A montanha mágica*, as personagens discutem a ausência de verdade artística da forma de uma *Pietá* de autoria anônima, em que o corpo de Cristo é representado de maneira inteiramente desproporcional segundo os critérios anatômicos objetivos.

nossa vida. (LUKÁCS, 2011c, p. 32-33).

Lukács, porém, não se limita a afirmar que a particularidade existe na própria prática social, mas também mostra sua importância para a arte:

A função dominante dessa categoria na obra de arte e na recepção artística permite satisfazer uma grande necessidade social: alcançar uma unidade imediata e, ao mesmo tempo, multilateral, contraditória e unitária, entre singularidade e universalidade, entre personalidade e sociabilidade. A satisfação desta necessidade cabe principalmente à arte. Quanto mais desenvolvido é o homem, tanto mais ele é pessoa. Mas, para se tornar tal, de modo real, sério e profundo, não basta ocorrer uma combinação casual de particularidades individuais casuais: é necessário que a particularidade do gênero humano não se manifeste no homem como particularidade surda e muda, mas, ao contrário, que encontre em seus atos e suas palavras uma expressão sensata, uma verdadeira articulação humana. A continuidade – transmitida pela sociedade concreta – do gênero humano, que de outro modo seria muda, torna-se assim o caminho para a realização humana (genérica e, ao mesmo tempo, social e individual). Portanto, o tipo estético, no qual a particularidade se manifesta artisticamente e da forma mais intensa, indica o caminho da realização concreta do gênero humano. (LUKÁCS, 2011c, p. 33).

Note-se que, como mencionamos acima, esse prefácio foi escrito por Lukács em 1968, ou seja, quando ele trabalhava em sua Ontologia que, segundo seus planos, seria uma espécie de introdução à Estética, que não chegou a ser escrita. A passagem citada mostra bem claramente que Lukács atribuía à arte um importante papel na formação dos indivíduos, como mostrou a tese de doutorado de Assumpção (2018).

Coutinho (1967) explica que as categorias básicas da realidade são as de singularidade, particularidade e universalidade e, assim sendo, irrompem em qualquer forma de reflexo da realidade; porém, devido à variedade das tendências antropomorfizadoras ou desantropomorfizadoras, elas recebem um valor totalmente diverso no reflexo estético e no reflexo científico da realidade: “[...] a ciência se orienta sempre no sentido de fixar a universalidade ou de, mediante esta universalidade, determinar a singularidade, aparecendo a particularidade como um simples campo – superado – de mediações[...]” (COUTINHO, 1967, p. 108); mas, ao contrário da ciência, “[...] na arte [...], a singularidade e a universalidade aparecem sempre superadas na particularidade, que é a categoria central da estética (COUTINHO, 1967, p. 108).

No caso do reflexo estético, há então a preponderância da particularidade, categoria constituída em articulação com a totalidade e que desempenha “[...] a mediação necessária – produzida pela essência da realidade objetiva e imposta por ela ao

pensamento – entre a singularidade e a generalidade” (LUKÁCS, 1967b, p. 202).

Segundo Konder (2009, p. 163), a categoria da *particularidade*, categoria central do conhecimento artístico, é a representação simbólica do singular e do universal organicamente unidos e sintetizados. Carli (2012, p. 119) analisando os movimentos constantes que existem entre a singularidade, a particularidade e a universalidade, afirma que :

A particularidade também está presente se atentarmos para a conversão do universal em particular (a totalidade da sociedade capitalista é um momento particular da totalidade extensiva da história) e para a conversão do singular em particular (o indivíduo cotidiano como representante típico de uma classe social).

Na obra de arte, a particularidade constitui uma síntese, pela qual o particular pode ser compreendido como uma “[...] espécie de ponto médio entre o universal e o singular no espaço da configuração artística [...]” (PERRONE, 2003, p. 170), ou seja, um ponto de recolhimento do movimento entre os dois polos, o singular e o universal.

Lukács (1978c, p. 282-283), no texto “A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade”, afirma:

O particular como categoria estética abraça o mundo global, interno e externo, e precisamente como mundo do homem, da humanidade; as formas fenomênicas do mundo externo, por isso, são sempre – sem prejuízo para a sua sensibilidade intensificada, para a sua imediata vida própria – signos da vida dos homens, de suas relações recíprocas, dos objetos que mediatizam estas relações, da natureza em seu intercâmbio material com a sociedade humana. O universal, por seu turno, é tanto a encarnação de uma das forças que determinam a vida dos homens, como ainda – caso em que se manifesta subjetivamente como conteúdo de uma consciência no mundo figurado – um veículo da vida dos homens, da formação da sua personalidade e do seu destino. Com esta representação simbólica do singular e do universal, a obra de arte revela – em virtude de sua essência objetiva, independente das intenções subjetivas que determinam o seu nascimento – uma qualidade interna, em si significativa da vida humana, terrena.

Desse modo, na esteira do filósofo húngaro, compreendemos o particular como uma mediação necessária entre a singularidade e a universalidade, mediação que se dá por meio dos seguintes movimentos: o movimento do particular em direção à singularidade e desta para aquele; e o movimento do particular para a universalidade e vice e versa. Nesses dois casos, o movimento em direção ao particular se torna conclusivo, pois é nesse movimento que a particularidade é fixada como uma síntese dos dois polos categoriais, o que faz surgir um mundo estético como reflexo da realidade existente.

A particularidade pode ser entendida, portanto, como o campo de força entre os polos mencionados – universal e singular –, o meio organizador das relações dinâmicas e contraditórias, enfim, síntese pela qual a singularidade e a universalidade são superadas e não eliminadas. Desse modo, a particularidade não pode ser reduzida a uma categoria que tem como única função conectar a singularidade à universalidade. Em passagem aqui já citada, Lukács (2011c, p. 33) esclarece que a função dominante da categoria de particularidade, seja na produção da obra de arte, seja na sua recepção, está relacionada ao alcance da unidade entre singularidade e universalidade, entre personalidade e sociabilidade. O pensador destaca ainda que tal unidade na obra de arte é, simultaneamente, imediata, multilateral e contraditória.

Assim, a particularidade, como meio organizador de uma dada obra de arte, se constitui como base ideal para a verdade artística, para a generalização que vai além da subjetividade particular imediata¹⁹. Essa generalização, por sua vez, “[...] é uma elevação acima da subjetividade imediata como abstrata singularidade ou particularidade, mas ao mesmo tempo é também algo ainda subjetivo, pessoal” (LUKÁCS, 1978, p. 195).

A particularidade, que como centro do reflexo artístico, como momento da síntese de universalidade e singularidade supera estas em si, determina a forma específica de generalização do mundo fenomênico imediato, a qual conserva suas formas fenomênicas mas as torna transparentes, propícias à ininterrupta revelação da essência. (LUKÁCS, 1978, p. 223).

Segundo Lukács (1981, p. 196), a personalidade criadora importante para o surgimento da obra de arte não se identifica imediata e simplesmente com a individualidade cotidiana do criador, pois a criação exige que este se universalize e se eleve de sua singularidade meramente particular à particularidade estética²⁰.

[...] a eficácia das obras de valor traz consigo, em medida tanto mais surpreendente quanto mais longínquo no tempo e no espaço ou mais estranho do ponto de vista da nação ou da classe for o conteúdo

¹⁹ Conforme explica Duarte (2013b): “Nas edições das obras estéticas de Lukács, em português e em espanhol, duas palavras distintas são empregadas pelo filósofo para se referir a conceitos também distintos, duas palavras são vertidas numa mesma palavra: particularidade. Em alemão, Lukács emprega *Besonderheit* quando se refere à particularidade como uma qualidade da obra de arte e emprega *Partikularität* quando se refere à condição do indivíduo limitado às necessidades mais imediatamente voltadas à reprodução de sua singularidade. Assim, quando Lukács se refere ao indivíduo particular, usa a expressão *partikulare Individuum*. Já quando emprega a categoria “particular” para se referir à obra de arte, usa o termo *besonder*.”

²⁰ Como mencionamos, a particularidade estética é tradução da expressão “*ästhetische Besonderheit*” e a singularidade particular é tradução da expressão “*partikularen Einzelheit*”.

representado, uma ampliação e um aprofundamento, uma elevação da individualidade cotidiana imediata. E precisamente neste enriquecimento do eu reside, em primeiro lugar, a feliz experiência que é proporcionada pela arte realmente grande. [...] na base desta eficácia da arte, como momento decisivo, está a elevação do indivíduo – que desfruta esta eficácia – da mera particularidade do sujeito à particularidade. Ele experimenta realidades que, de outro modo, na plenitude oferecida pela época, ser-lhe-iam inacessíveis; suas concepções sobre o homem, sobre suas possibilidades reais positivas ou negativas, ampliam-se em proporções inesperadas; mundos que lhe são distantes no espaço e no tempo, na história e nas relações de classe, revelam-se-lhe na dialética interna daquelas forças cujo jogo exterior oferece-lhe a experiência de algo que lhe é bastante estranho, mas que ao mesmo tempo pode ser posto em relação com a sua própria vida pessoal, com a sua própria intimidade. (LUKÁCS, 1981, p. 196-197).

O esteta explica que o genuíno conteúdo da referida generalização, “[...] que aprofunda e enriquece objetiva e subjetivamente a individualidade, mas sem jamais conduzi-la para fora de si mesma [...]”, é exatamente o caráter social da personalidade humana. Como podemos notar, Lukács (1981) alerta para o fato de que, nessa elevação, a subjetividade particular não é levada para fora de si mesma; pois, ao contrário, a individualidade é aprofundada, exatamente na medida em que é introduzida nesse ponto intermediário do particular.

Sobre o conteúdo da obra, o autor ainda acrescenta:

[...] o conteúdo da obra e, conseqüentemente o conteúdo de sua eficácia é a experiência que o indivíduo faz de si mesmo na ampla riqueza de sua vida na sociedade e – através da mediação dos traços essencialmente novos das relações humanas assim reveladas – da sua existência como parte e momento do desenvolvimento da humanidade, como seu compêndio concentrado. (LUKÁCS, 1981, p. 197).

Para Lukács, o real conteúdo de uma obra de arte diz respeito, portanto, à sua posição perante a realidade, o modo e a profundidade com que descortina uma realidade *sui generis*. Desse modo, podemos dizer que a obra de arte surge como um importante ponto de orientação para o desenvolvimento da vida social, enfim, como uma reprodução abreviada da vida, “[...] na qual os homens encontram a si mesmos e aos seus destinos, explicitados mediante uma profundidade, uma compreensividade e uma clareza que não podem ocorrer na própria vida” (LUKÁCS, 1978, p. 235).

Ademais, como expõe o esteta, considerar as obras de arte do ponto de vista da vida, e não formalisticamente, implica compreender que na escolhido ponto central para onde convergem o universal e o singular, no campo da particularidade, são determinadas

as mais importantes questões relacionadas ao conteúdo ideal e à forma real²¹. Desse modo, podemos dizer que a particularidade, como centro do reflexo artístico, “[...] determina a forma específica de generalização do mundo fenomênico imediato, a qual conserva suas formas fenomênicas mas as torna transparentes, propícias à ininterrupta revelação da essência” (LUKÁCS, 1978, p. 223).

Assim, “a particularidade como campo de forças entre universal e singular, como meio organizador das suas relações dinâmicas e contraditórias, constitui a base ideal para a verdade artística da forma” (LUKÁCS, 1978, p. 281), ou seja, para a “[...] máxima intensificação [...] da verdade real do conteúdo refletido” (LUKÁCS, 1978, p. 282). Assim, sobre essa referida base se funda o mundo das obras de arte, ou seja, a orgânica e necessária unidade de forma e conteúdo; pois é na superação da singularidade e da universalidade na particularidade artística que despontam as determinações que compõem o conjunto necessário ao reflexo estético: a individualidade do artista, o período e a forma.

1.2.3 Forma artística: meio organizador do reflexo estético da realidade

“Proletário, uni-vos”. Isto era escrito sem vírgula e sem traço, a piche. Que importavam a vírgula e o traço? O conselho estava dado sem eles, claro numa letra que aumentava e diminuía [...]. Aquela maneira de escrever comendo os sinais indignou-me. Não dispense as vírgulas e os traços. Queriam fazer a revolução sem vírgulas e sem traços? Numa revolução de tal ordem não haveria lugar para mim. (RAMOS, 2011, p. 175).²²

Devemos aqui sublinhar a questão da forma da obra de arte e lembrar que Lukács repudia tanto um tecnicismo empobrecedor, que reduz a arte à sua mais imediata manifestação estilística, quanto um conteudismo que não consegue reproduzir a realidade

²¹ Segundo Lukács (1978, p. 167), os dois extremos (universalidade e singularidade) são pontos cada vez mais impulsionados para o exterior, ao passo que o particular como termo médio é antes um traço intermediário, uma extensão, um campo. De acordo com o autor, tal fato sofre uma transformação radical no reflexo estético; pois nesse caso o termo médio se fixa como ponto central dos movimentos e com isso surge a dificuldade de se determinar com exatidão a posição deste ponto central. “Esta tarefa parece *a priori* impossível [...], já que toda escolha – considerada do ponto de vista do reflexo estético em geral – revela-se necessariamente arbitrária; não é concebível um critério universalmente válido, que permita uma decisão.” Lukács prossegue e afirma que “[...] o artístico abarca (considerado abstratamente) toda a extensão do particular; o ponto central pode ser fixado onde se queira, no interior desta extensão”.

²² Esse trecho de *Angústia* revela a intranquilidade do narrador, Luís da Silva, com um nível de linguagem menos contraído. Como expõe Antonio Candido (1918-2017), em todas as obras gracilianas estão presentes “[...] a correção de escrita e a suprema expressividade da linguagem, assim como a segura da visão do mundo e o acentuado pessimismo, tudo marcado pela ausência de qualquer chantagem sentimental ou estilística” (CANDIDO, 2006, p. 102). Ramos, em *Angústia*, refletindo sobre problemas do âmbito da arte literária e sobre a realidade brasileira em suas questões mais complexas, alcançou elevado nível de depuração estilística.

de modo verdadeiramente artístico. (COUTINHO, 2010).

Sobre a questão formalística da obra de arte, Coutinho (2010) menciona que Lukács certamente concordaria com uma formulação de Gramsci se a conhecesse:

Dois escritores podem representar (expressar) o mesmo momento histórico-social, mas um pode ser artista e o outro simples borra-botas. Esgotar a questão limitando-se a descrever o que ambos representam ou expressam socialmente, isto é, resumindo, mais ou menos bem, as características de um determinado momento histórico-social, significa nem sequer aflorar o problema artístico. (GRAMSCI, 2002, p. 65-65).

Nesse caso, Lukács diria que o artista se distingue do borra-botas, por sua capacidade de dar uma forma estética adequada a um determinado conteúdo histórico-social, enfim, por valorizar como decisivo “[...] o esforço por encontrar, para cada assunto, a forma que melhor lhe convenha” (LUKÁCS, 2010f, p. 251).

Lukács compreende a forma artística como “[...] objetivação do reflexo estético da realidade[...]” (LUKÁCS, 1978, p. 184), como forma específica e peculiar de um determinado conteúdo de uma obra de arte, enfim, como meio organizador de uma particularidade, cuja função ordenadora e composicional varia de acordo com um “[...] complexo muito complicado de influências recíprocas entre situação social, concepção de mundo, penetração artística e intenção da personalidade criadora em uma determinada e determinante situação histórica [...]” (p. 191).

A vitalidade e a duração de uma obra dependem tanto da sobrevivência das condições objetivas que lhe deram origem quanto da perfeição da forma artística; pois a forma por si só produz apenas uma tensão vazia e conseqüentemente efêmera. Desse modo, como explica Lukács, a forma tem a função de desencadear a vivência do conteúdo, de conferir eficácia à mimese e de mover o leitor em favor do conteúdo nela configurado. (LUKÁCS, 1966b).

Coutinho, ao abordar a questão da forma artística segundo a concepção lukacsiana, afirma que uma obra de arte só se torna autêntico reflexo estético do real após o processo de conformação, isto é, após a descoberta de uma forma artística adequada ao conteúdo e, além disso, esse processo de conformação pressupõe a criação do “meio homogêneo” da obra de arte, no qual o artista concentra todas as determinações do conteúdo em uma realidade limitada. “O meio homogêneo, assim, é a expressão formal imediata da particularidade, da síntese espiritual-sensível (evocativa) da universalidade e da singularidade, da essência e do fenômeno” (COUTINHO, 1967, p. 111).

A forma, além da homogeneização do conteúdo, desempenha ainda uma função universalizante: uma generalização dos conteúdos. “A forma, portanto, pode ser considerada o gênero artístico ou literário, ou seja, um reflexo das determinações universais da evolução humana a partir de determinados pontos de vista igualmente universais” (COUTINHO, 1967, p. 111). Sobre a questão formal das obras de arte, Coutinho afirma ainda:

Seja como meio homogêneo, seja como gênero artístico, a forma é sempre determinada pelo conteúdo; e isto não só por que ela resulta de um reflexo da realidade e de seus conteúdos, mas também porque ela é sempre a forma concreta de um conteúdo concreto, não tendo “senão” a função de expressar o conteúdo e jamais existindo independentemente dele. Mas a forma, por sua vez, é essencial: ela não só concentra sensivelmente o conteúdo, tornando-se assim estético, como contribui para unificá-lo e universalizá-lo. No resultado desse processo, na obra esteticamente conformada, o conteúdo e a forma estão indissolúvelmente unidos. “Esta orgânica e necessária unidade de forma e conteúdo implica em que toda forma seja sempre a forma concreta de um conteúdo concreto [...]”. (COUTINHO, 1967, p. 112).

De acordo com Lukács (1968), os gêneros artísticos, embora sofram mudanças históricas e não sejam configurações puramente formais, expressam relações bastantes universais dos homens para com a sociedade. Sobre essa questão dos gêneros, Coutinho (2010) explica que nos gêneros literários, cujas leis mais universais decorrem de grandes constelações históricas, é onde mais claramente se manifesta a unidade dialética entre forma e conteúdo, entre leis estéticas universais e realidade histórico-social, enfim, a mediação entre os pressupostos histórico-sociais e sua reposição estética na obra singular.

O crítico brasileiro atesta ainda que a diversidade dos gêneros literários no tempo e no espaço, o pluralismo da esfera estética, advém da interminável dimensão da realidade e de suas transformações históricas, bem como das diferentes perspectivas a partir das quais os fatos vitais podem ser artisticamente figurados. Desse modo, o respeito às leis formais de cada gênero artístico ou literário denota o respeito à realidade que se quer conhecer esteticamente. “Respeitar a realidade, assim, é respeitá-la em suas modificações, em sua infinita variedade, em sua constante tendência a produzir novidades qualitativas.” (COUTINHO, 1967, p. 113).

Como observa Lukács, “[...] a autêntica obra de arte [...] satisfaz as leis estéticas ampliando-as e aprofundando-as ao mesmo tempo [...]” (LUKÁCS, 1966b, p. 297). Desse modo, não podemos falar de uma mera subsunção do singular sob o universal, “de um ‘cair’ sob esta ou aquela lei”, pois “trata-se de uma relação de inerência, não de

subsunção” (LUKÁCS, 1966b, p. 308).

Segundo Coutinho, sendo uma das funções da arte a reprodução do novo tal como ele se expressa em destinos humanos e em situações típicas, toda grande arte – ao refletir a novidade emergente – amplia necessariamente as leis do gênero pelo qual se expressa, determinando-lhe novas características; entretanto é preciso destacar que a realidade não corresponde apenas a uma produção de novidade ou uma infinita variabilidade de aspectos, mas também a uma contínua reprodução do antigo e uma totalidade sujeita a leis unitárias. Assim, “[...] ela é uma síntese dialética entre permanência e modificação, entre continuidade e descontinuidade” (COUTINHO, 1967, p. 113).

Perante essa concepção, a estética marxista-lukacsiana, graças à integração do materialismo histórico com o materialismo dialético, evita os perigos do academicismo e do relativismo, enfatizando a unidade dialética das determinações universais e das determinações históricas. Como assinala Coutinho, essa mesma relação de inerência, e não de subsunção, deve ser verificada, portanto, na aplicação crítica a uma obra de arte da categoria do realismo; pois esta categoria histórico-sistemática, especificamente estética, não é um sistema de leis que cada obra deve realizar mecanicamente, mas um conjunto de determinações inerentes a todo autêntico reflexo estético do real, determinações simultaneamente respeitadas e ampliadas nas verdadeiras obras de arte. (COUTINHO, 1967, p, 114).

1.3 O realismo como percepção de mundo diante da verdade e a especificidade da catarse estética

Queria cair embaixo do primeiro vagão, bem no meio, que se aproximava, mas a bolsa vermelha, que ela começou a soltar do braço, retardou-a, e agora já era tarde: o meio do vagão havia passado. Era preciso esperar o vagão seguinte. Envolveu-a um sentimento parecido ao que experimentava, quando se preparava para entrar na água, ao tomar banho, e Anna fez o sinal da cruz. O gesto familiar despertou, em seu espírito, toda uma série de recordações de infância e de mocidade e, de repente, as trevas que encobriam tudo para Anna se romperam e a vida, por um momento, apresentou-se com todas as radiantes alegrias passadas. Mas ela não tirava os olhos das rodas do segundo vagão, que se aproximava. E no exato instante em que o ponto intermediário entre as rodas dianteiras e traseiras passava à sua frente, Anna livrou-se da bolsa vermelha e, encolhendo a cabeça entre os ombros, caiu embaixo do vagão apoiada nas mãos e, com um movimento ágil, como que se preparando para erguer-se logo depois, ajoelhou-se. E, nesse exato

instante, horrorizou-se com o que fazia. "Onde estou? O que estou fazendo? Para quê?" Quis levantar-se, jogar-se para trás; mas algo enorme, inexorável, empurrou sua cabeça e arrastou-a pelas costas. "Deus, perdoe-me tudo!", disse, percebendo que era impossível lutar. Um pequeno mujique trabalhava num ferro, enquanto falava alguma coisa. E a luz da vela, sob a qual ela havia lido um livro repleto de aflições, ilusões, desgraças e maldades, inflamou-se e ficou mais clara do que nunca, iluminou para ela tudo aquilo que, antes, eram trevas, começou a crepitar, empalideceu e extinguiu-se para sempre. (TOLSTÓI, 2013 p. 750-751).²³

As investigações estéticas de Lukács exigem da arte um significado de verdade em relação à realidade refletida e, conseqüentemente, assinalam a importância do papel desfeticizador da arte perante o mundo das aparências, próprio da sociedade moderna, ou seja, enfatizam a necessidade de percepção da realidade para além das aparências, de modo que se possa elucidar o impacto catastrófico da desumanização capitalista na vida dos indivíduos.

Desse modo, a concepção lukacsiana acerca dos fundamentos da estética aponta para a necessidade de a arte ultrapassar a "documentação fotográfica", para que, procurando princípios gerais que constituem o funcionamento da sociedade, seja capaz de tornar sensível a essência, ou seja, tornar experimentalmente acessível o processo social universal. Segundo tal concepção, essa tentativa de penetração profunda no conhecimento da realidade social e, portanto, essa busca pelo reflexo autêntico da realidade são traços dominantes do realismo artístico.

De acordo com Lukács, toda grande arte é realista, à medida que reproduz a realidade tal como ela é, objetivamente, na sua essência. Desse modo, o realismo, como uma característica da arte, diz respeito à reprodução artística da realidade, à fidelidade ao real, ao esforço apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e totalidade.

O realismo não deve ser compreendido como uma exigência *a priori*, mas sim como um aspecto essencial de toda grande arte, como um critério para a apreciação crítica das grandes obras, embora deva haver o cuidado para que a atividade crítica não seja

²³ A tragicidade de Anna Kariênina, personagem de Tolstói, nos comove e permite que nos identifiquemos com seu sofrimento, ou seja, nos leva a reconhecer que seu destino representa o destino de uma coletividade. Esse reconhecimento arrebatou o indivíduo singular – no caso o leitor – de sua vida prática, suspende seus interesses imediatos e apresenta-lhe uma vivência purificada. "Uma tal forma trágica, alcançada através da concentração artística, contém o elemento da necessidade. E este elemento eleva o caso singular acima do plano da casualidade, confere ao conflito e à experiência, um significado social, tornando-os típicos – e só esta tipicidade pode suscitar no espectador a catarse trágica, a profunda experiência de que, na representação, está representado o seu próprio destino social" (LUKÁCS, 2011f, p. 264).

transformada em um dogmatismo engessado, fechado ao verdadeiramente novo. Essa categoria, portanto, não é um dogma, um sistema de leis que cada obra deve realizar mecanicamente, mas sim um conjunto de determinações inerentes a todo autêntico reflexo da realidade, determinações simultaneamente respeitadas e ampliadas pelas grandes obras de arte. (MASSUIA, 2013, p. 127; COUTINHO, 1967, p. 114).

Desse modo, a categoria do realismo, longe de ser uma exigência de adequação da arte à sociedade, corresponde, na verdade, a um critério para o reconhecimento das mais valiosas obras de arte surgidas ao longo da rica e complexa história humana, a um critério para se julgar a produção artística, isto é, um método para analisar se uma obra de arte realizou um legítimo reflexo estético da realidade e, dessa forma, considerou as leis objetivas que determinam o conhecimento artístico do mundo. Konder (1967, p. 219) define a categoria do realismo:

[...] na acepção ampla que lhe dá o marxismo, o conceito de realismo abarca toda a grande arte e não se deixa encerrar em fórmulas comprometidas com quaisquer ‘escolas’, ‘correntes’, ‘estilos’ ou ‘métodos particulares’. Empregado em sua amplitude, o conceito de realismo serve à estética marxista para frisar na arte o seu caráter de conhecimento da essência da realidade. Com base em tal conceito, a estética marxista define, desde logo, uma posição de combate às teorias que veem na arte acima de tudo uma atividade lúdica gratuita, a manifestação de uma subjetividade fetichizada (desligada de seu condicionamento histórico-social) ou a representação fragmentária de uma realidade epidermicamente captada. Em outros termos: definindo-se pelo realismo, a estética marxista rejeita o esteticismo, o psicologismo e o naturalismo; rejeita as atitudes idealistas, românticas e empiristas.

O realismo – que existe desde as primeiras produções artísticas das quais se tem conhecimento e recebeu grande impulso no período em que a burguesia, na luta revolucionária, posicionou-se de maneira que seus interesses de classe apontavam na direção do desenvolvimento humano –, assim, não diz respeito apenas a uma escola literária, como a historiografia oficial costuma considerar, pois significa antes uma tomada de posição perante a realidade. Trata-se de um caminho para se configurar artisticamente o processo de vida real. “Uma obra de arte é realista quando manifesta em sua conformação singular a totalidade das determinações do reflexo estético da realidade objetiva” (COUTINHO, 1967, p. 107).

Como alerta Konder (2005), as expressões “grande arte” ou “arte realista” não se confundem com uma tentativa de normatização da obra de arte a algum esquema

preestabelecido; pois são, ao contrário, resultados de esforços teóricos para destacar trabalhos que nos fornecem um conhecimento mais profundo da realidade. “Esse ideal de realismo é necessário para quem, na luta pela valorização dos conhecimentos proporcionados pela arte, quer manter, diante da realidade, uma postura crítica” (KONDER, 2005, p. 70).

Concordando com os aspectos gerais da teoria lukacsiana e, logo, posicionando-se a favor do realismo, Konder defende que o método de Lukács consiste na formulação de critérios para se verificar e reconhecer a profundidade das obras de arte no contexto mais amplo da história da humanidade. Assim, os termos lukacsianos “grande arte” ou “realismo” não devem ser vistos como redutores, pois podem ser encarados como um rigor necessário que emerge diante da diversidade de obras de arte existente, como uma defesa da manutenção de um posicionamento crítico em relação à grande variedade de obras, buscando sempre aquelas que se qualificam como formas privilegiadas de genuíno autoconhecimento humano. (KONDER, 2005).

Como explicam Luciano Moreira e Andréa Moraes (2017, p. 81), no artigo intitulado “A arte e o artista no capitalismo: da clausura à conquista do mundo”, os elementos fundamentais de uma arte realista não se configuram como regras fixas ou esquemáticas que um artista, ao utilizá-las, alcança como resultado a produção de uma grande obra de arte; pois tais elementos são condições vivas, objetivas e subjetivas, existentes no real e em processo.

Conforme expõe Carli (2012, p. 27), o realismo, portanto, não consiste em fazer das obras de arte panfletos políticos ou em apresentar uma opinião superficialmente tendenciosa às forças progressistas da sociedade; uma vez que, de acordo com a crítica marxista, a tese subjacente à obra deve surgir da própria conexão entre as ações dispostas em conflito, sem distorções arbitrárias. Eis aí o momento em que triunfa o realismo sobre os preconceitos individuais e classistas do artista, eis aí o momento propício para a captação exata e profunda da realidade social. Tais momentos, assim, não resultam de uma técnica ou de um desejo individual; pois, como adverte Lukács (2010c, p. 76), o triunfo do realismo não é um milagre, mas o resultado necessário de um processo dialético muito complexo, de uma relação mútua e fecunda que se dá entre o artista e a realidade.

Nem todo reflexo da realidade garante a condição de realista para uma obra com finalidades estéticas, pois uma obra encontra a dimensão do realismo autêntico, tornando-se grande arte, ao passo que supera a opacidade e as descontinuidades da vida cotidiana. Atuando como um contrapeso à heterogeneidade da vida cotidiana, a arte autêntica se

eleva acima do pensamento cotidiano e oferece ao homem um mundo homogêneo, depurado das impurezas e dos acasos da superfície pseudo-concreta do real. Assim, a grande obra de arte “[...] possibilita a passagem da heterogeneidade do cotidiano para a homogeneidade, momento em que sobe para o primeiro plano o ser genérico do homem” (FREDERICO, 2005, p. 115).

Essa elevação do cotidiano é o que Lukács (1966b) denomina de *catarse*²⁴. O esteta trata da *catarse* ao abordar os efeitos da obra de arte, ou seja, ao analisar as relações entre sujeito e objeto no processo de recepção da obra de arte pelo indivíduo. Lukács, assim, compreende a *catarse* como um efeito desencadeado pela obra sobre a subjetividade, como a consequência e o desfecho da autêntica experiência estética.

Os efeitos da vivência estética desempenham um poder formativo no receptor porque ocasionam a suspensão temporária de sua vivência como vivência da vida concreta. Sobre essa questão, atesta Lukács (1966b, p. 528-529):

A *catarse* que produz a obra nele [receptor] não se reduz a mostrar novos fatos da vida ou tentar iluminar com nova luz fatos já conhecidos pelo receptor; senão que a novidade qualitativa da visão que assim nasce altera a percepção e a capacidade, torna-a apta para a percepção de novas coisas, de objetos já habituais na nova iluminação, de novas conexões e novas relações de todas essas coisas com ele mesmo. Nesse processo, como temos dito, não se alteram em princípio suas decisões anteriores, finalidades etc., as quais se suspendem simplesmente enquanto dura o efeito da obra.

A especificidade da *catarse* estética consiste, portanto, no fato de que o efeito catártico produzido pela grande obra penetra na subjetividade do indivíduo com uma força, clareza e precisão de sentidos que raramente acontece na vida cotidiana do indivíduo. A *catarse* desponta do direcionamento evocativo próprio da obra, pois toda verdadeira obra de arte orienta as vivências do receptor, conduzindo sua atenção pela homogeneidade do meio estético específico de cada arte. Esta homogeneidade, com alto poder de concentração conteudística, arrebatava o homem de sua vida prática, suspende seus interesses imediatos, apresentando-lhe, por outro lado, uma vivência purificada, filtrada

²⁴ Aristóteles foi o primeiro pensador a elaborar um tratado sistematizado sobre a arte da palavra, intitulado *Poética* (1993), e sabemos também que foi seu temário poético que inaugurou a acepção estética de sentimento catártico. O filósofo grego cunhou a categoria de *catarse* a fim de fundamentar sua explicação sobre a tragédia e reiteradamente recorreu a ela como conceito fundante para compreensão de outras artes. Em sua primeira acepção, a *catarse* – do grego *kátharsis* – denota, etimologicamente, purgação, purificação, descarga que alivia e, ao mesmo tempo, permite o registro da experiência. Além disso, tal termo expressa o efeito moral e purificador, de extrema intensidade e violência, sobre o indivíduo; efeito esse que, por sua vez, traz à tona os sentimentos de terror e piedade dos espectadores, proporcionando-lhes o alívio de seus próprios sentimentos.

pela atividade do artista, o qual, sendo um autêntico artista, sabe conferir à sua criação uma unidade evocativa de profundos significados humanos. Duarte (2010, p.149; 151-152) explica a experiência catártica, com base nas concepções lukacsianas:

A análise lukacsiana da catarse na recepção da obra de arte é parte de uma teoria mais ampla, na qual a arte possui como função social a de produzir a desfetichização da realidade social e de fazer o receptor da obra artística deparar-se com o questionamento acerca do próprio núcleo humano de sua individualidade. A realidade expressa na obra de arte é, para Lukács, sempre a realidade humana, é sempre o mundo dos homens o objeto por excelência da arte. [...] Nesse contexto teórico o conceito de catarse assume grande importância, pois a catarse pode ser entendida como um processo no qual se revela o êxito do efeito do realismo da obra de arte sobre o indivíduo receptor. A catarse é o processo pelo qual o indivíduo receptor é colocado esteticamente em confronto com a essência da realidade, por meio da superação, ainda que momentânea, da heterogeneidade extensiva e superficial própria à vida cotidiana [...].

O essencial à catarse reside na sua capacidade de despertar nos sujeitos a consciência sensível de que a vida individual e a vida do gênero humano²⁵ não são dissociáveis, mas interdependentes. Dessa maneira, compreendemos que a catarse representa um germe de mudança, uma tendência em direção a objetivos mais amplos e humanamente significativos. O complexo artístico, portanto, transforma a heterogeneidade do cotidiano na homogeneidade da apreensão estética e, assim, eleva o sujeito imerso no cotidiano a um patamar superior de humanização: trata-se, assim, da elevação do homem inteiro à condição do homem inteiramente²⁶. Referindo-se à influência modificadora da arte, Lukács diz:

[...] o que essencialmente se transformam não são as finalidades práticas imediatas do homem que ficaram suspensas durante a vivência estética; estas não se alteram em princípio; a alteração – visível ou oculta, consciente ou inconsciente – afeta antes de tudo o homem inteiro, a sua relação e seu comportamento com o mundo, com a vida, com a sociedade, e somente quando esse efeito ganha força suficiente se

²⁵ “A categoria histórica do gênero humano engloba a categoria biológica de espécie humana, mas vai além dela, da mesma forma que a vida social incorpora a vida biológica, mas a supera. A categoria de gênero humano sintetiza os resultados da autoconstrução humana e não se reduz àquilo que é comum a todos os seres humanos, não é uma mera generalização de características empiricamente verificáveis em todo e qualquer indivíduo. Gênero humano é uma categoria que expressa a riqueza cultural humana em sua totalidade” (DUARTE, 2013, p. 13-14).

²⁶ Segundo Carli, “o homem *inteiramente* é uma particularidade, aqui entendida não na forma das motivações subjetivas das ações concretizadas pelo homem pragmático na vida cotidiana, mas de uma generalidade individualizada, de uma personalidade para si: *um homem singular em contato com a universalidade do desenvolvimento humano, uma particularidade própria ao conter tanto a individualidade cotidiana quanto a universalidade do ser social*” (CARLI, 2012, p. 116, grifos do autor).

seguem dele novas finalidades concretas que são uma alteração das anteriores [...]. (LUKÁCS, 1966b, p. 537).

Dessa forma, como dissemos, pelo processo catártico, do homem inteiro da vida cotidiana surge o homem inteiramente, aquele entregue à vivência homogênea da obra de arte, aquele amparado pelo conhecimento e cuja relação com o gênero humano se dá de modo inteiramente, ou seja, de modo consciente.

O poder orientador e evocador do meio homogêneo [da obra de arte] penetra na vida anímica do receptor, subjuga seu modo habitual de contemplar o mundo, lhe impõe antes de tudo um “mundo” novo, lhe preenche com conteúdos novos ou vistos de um modo novo e lhe move assim a receber esse “mundo” com sentidos e pensamentos rejuvenescidos, renovados. A transformação do homem inteiro em homem inteiramente produz aqui uma ampliação e um enriquecimento de conteúdo e formas, efetivos e potenciais, de sua psique. Se lhes apresentam novos conteúdos que aumentam seu tesouro vivencial. O meio homogêneo o orienta a recebê-los, a apropriar-se do novo do ponto de vista do conteúdo e assim se desenvolve simultaneamente sua capacidade perceptiva, sua capacidade de reconhecer e gozar como tais novas forças objetivas, novas relações etc. (LUKÁCS, 1966b, p. 496).

Na fruição estética, o indivíduo encontra-se com a figuração homogeneizadora, lançando mão de toda a sua atenção para penetrar nesse mundo livre das variáveis que produzem a heterogeneidade do cotidiano. Essa mobilização da atenção gera uma elevação do cotidiano e, nesse instante, o indivíduo supera sua singularidade, apropria-se da riqueza coletiva produzida historicamente pela humanidade e, portanto, é colocado em contato com o gênero humano. Ademais, essa elevação gerada pela fruição estética dilacera a imagem fetichizada do mundo e, assim, faz com que o homem, ao voltar para o cotidiano, veja a realidade com novos olhos.

Nesse sentido, conforme expõe Duarte (2008), a catarse é o processo pelo qual o indivíduo receptor é posto esteticamente em confronto com a essência da realidade por meio da superação, mesmo que momentânea, da heterogeneidade extensiva e superficial própria à vida cotidiana.

Se se considera essa situação desde o ponto de vista da vivência receptiva, se chega ao problema, já antes tratado, da transformação do homem inteiro em um homem inteiramente orientado à universalidade de um mundo homogêneo. O conteúdo humano dessa transformação pode se formular dizendo que o homem se afasta do contexto imediato e mediato da vida, [...] se desprende dele para se orientar temporal e exclusivamente à contemplação de um concreto aspecto vital que refigura o mundo como totalidade intensiva das determinações decisivas que se

oferecem desde uma certa perspectiva. (LUKÁCS, 1966b, p. 495).

Com base na perspectiva lukacsiana, podemos dizer que a arte une o trajeto da vida individual ao trajeto histórico da humanidade e, conseqüentemente, constrói uma imagem do mundo como criação humana, fato que revela sua missão desfetichizadora, ou seja, a missão de expor ao ser humano o mundo como obra humana e, assim, poder contribuir para uma transformação na relação entre a consciência e a realidade social. Nessa transformação a consciência supera a aparência de que os fenômenos da realidade social teriam vida autônoma e exerceriam poder sobre os seres humanos, passando a encará-los como resultados da atividade humana coletiva.

De acordo com Duarte (2008), a catarse realiza uma mudança, por um momento, na relação entre a consciência individual e o mundo, permitindo que o indivíduo veja o mundo de modo diferente daquele próprio ao pragmatismo e ao imediatismo da vida cotidiana. O essencial à catarse reside, portanto, na sua capacidade de despertar nos sujeitos a consciência sensível de que a vida individual e a vida do gênero não são dissociáveis, mas interdependentes.

É importante alertarmos para o fato de que as grandes obras de arte não são ilustrações moralistas nem instrumentos de propaganda ideológica e, portanto, seu efeito – a catarse – ocorre sobretudo graças ao conteúdo realista que, direcionado ao sujeito receptor pela forma artística adequada, desnuda o núcleo das relações sociais, dando-lhe uma configuração superior ao imediatismo e pragmatismo da vida cotidiana, e convida o homem a descobrir os laços que unem sua vida à do gênero humano.

Assim, perante uma sociabilidade engendrada pelas contradições da sociedade capitalista, a qual fragmenta o tecido social e aparta indivíduo da essência humana²⁷, a catarse ocorre quando há uma compreensão elevada do indivíduo como ser pertencente ao gênero humano. Sob a perspectiva de Lukács, o realismo é, portanto, extremamente necessário, a fim de que a experiência catártica tenha lugar em meio às discontinuidades da vida cotidiana; pois obras que são produzidas para o único fim do divertimento podem

²⁷ O conceito de essência humana pode ser iluminado por uma ideia de Marx analisada e interpretada pelo filósofo húngaro György Márkus. Segundo essa interpretação, a essência humana não diz respeito a um estado de coisas sempre presente na humanidade, pois corresponde a um processo constante de transformação do mundo e do próprio indivíduo, ou seja, a uma realização gradativa das possibilidades imanentes aos seres humanos. Segundo Márkus: “O conceito de ‘essência humana’ é uma abstração filosófica que define [...] os aspectos básicos e as características da tendência geral do processo histórico [...]. A essência humana é somente a abstração do processo histórico de desenvolvimento de sucessivas gerações de indivíduos considerados em sua totalidade e sob a perspectiva de uma transformação revolucionária radical de sua situação atual”. (MÁRKUS, 2015, p. 131-132).

obter certo nível de qualidade formal, mas o puramente formal não é suficiente para promover o abalo comportamental na vida do sujeito cotidiano. (CARLI, 2012).

Daí, para Lukács, a incontestável necessidade da arte genuína, capaz de unir a totalidade imediata perdida do ser com a própria natureza social do ser, necessária para que o receptor transponha os horizontes da simples particularidade individual, da privacidade imediata, rumo à particularidade própria, efetiva, não mais sinônimo de interesse particulares do cotidiano, mas de uma universalidade (o gênero humano) individualizada. Exposto ao fundamento nuclear e histórico do seu ser, o homem passa a compreender-se como partícipe da humanidade, parte integrante da história evolutiva do homem concreto, e isso significa proceder como uma particularidade própria. (CARLI, 2012, p. 116).

Desse modo, como expõe Carli, a defesa do realismo é incontestável, uma vez que os efeitos prolongados que ampliam a vida cotidiana do receptor estão condicionados pelo legítimo reflexo estético da realidade, pela expressão do desenvolvimento histórico imanente às relações postas. “O catártico realista é o efeito prolongado dentro da inteira cotidianidade do homem [...]” (CARLI, 2012, p. 108); mas, para tanto, requer-se efetivamente uma arte que corresponda ao esforço apaixonado para reproduzir artisticamente a realidade na sua integridade e totalidade.

1.3.1 A defesa do realismo, a visão humanista do mundo e o caráter do partidarismo no reflexo estético da realidade

No lugar de pessoas dotadas de um poder divino e diretamente guiadas pela vontade de uma divindade, a história nova colocou ou heróis dotados de faculdades extraordinárias, não humanas, ou simplesmente pessoas de atributos os mais diversos, desde monarcas até jornalistas, que conduzem as massas. No lugar dos antigos objetivos dos povos agradáveis a uma divindade, o povo judeu, o grego, o romano, que os antigos concebiam como o objetivo da marcha da humanidade inteira, a história nova colocou seus próprios objetivos — o bem do povo francês, alemão, inglês e, em sua suprema abstração, o bem da civilização é de toda a humanidade, palavras com o que em geral se designam os povos que ocupam um pequeno recanto a noroeste do grande continente²⁸. (TOLSTÓI, 2017, p. 1561).

A referida defesa do realismo e, logo, de legítimas formas artísticas, confunde-se

²⁸ Em *Guerra e Paz*, obra escrita entre 1863 e 1869, Tolstói “[...] mostra como os países dominantes se empenham em apresentar como verdades universais ou naturais aquilo que não passa de conceitos históricos locais e particulares, convenientes a suas pretensões de domínio” (FIGUEIREDO, 2017, p. 5). Tolstói enxergava na literatura a presença de um profundo compromisso com as relações sociais vigentes.

nas reflexões de Lukács com a defesa do humanismo; pois, como afirma o esteta, “[...] grandeza artística, realismo autêntico e humanismo estão indissolúvelmente ligados uns aos outros” por um princípio unificador essencial: “a defesa da integridade do homem” (LUKÁCS, 1957, p. 237). Lukács trata da relação de equivalência entre o realismo e o humanismo e afirma:

Ora a *humanitas* – ou seja, o estudo apaixonado da substância humana do homem – faz parte da essência de toda literatura e de toda arte autênticas. Não basta, para que sejam chamadas de humanistas, que estudem apaixonadamente o homem, a verdadeira essência da sua substância humana; é preciso também, ao mesmo tempo, que defendam a integridade do homem contra todas as tendências que a atacam, a envilecem e a adulteram. Como todas essas tendências (e, naturalmente, em primeiro lugar, a opressão e a exploração do homem pelo homem) não assumem em nenhuma sociedade uma forma tão inumana quanto na sociedade capitalista – exatamente por causa de seu caráter reificado e, portanto, aparentemente objetivo –, todo verdadeiro artista ou escritor é um adversário instintivo destas deformações do princípio humanista, independentemente do grau de consciência que tenha de todo este processo. (LUKÁCS, 2011a, p. 96-97).

Esse humanismo que se manifesta em toda obra de arte autêntica e, portanto, realista, possibilita à obra que transcenda as condições históricas nas quais nasceu e exerça um fascínio duradouro, na medida em que, captando a totalidade de cada etapa histórica, compreende o passado constitutivo do gênero humano. Assim, a grande arte nos permite revivificar o *pathos*²⁹ humanista – a defesa do núcleo do homem e do mundo humano – permanentemente, em suas variadas formas, como nosso próprio *pathos*, ou seja, nos permite “[...] reviver e evocar este passado como nosso passado, como um *tua res agitur*³⁰, como possessão definitiva da humanidade [...]” (COUTINHO, 1967, p. 123).

Os valores humanistas se pautam nos seguintes princípios de concepção do mundo: “[...] a crença na racionalidade do real, na existência de valores humanos

²⁹ Hegel define a palavra *pathos*, de origem grega, da seguinte maneira: “Segundo os antigos, pode-se designar com a palavra *pathos* as potências gerais que não se manifestam apenas para si, em sua independência, mas que são igualmente vivas no coração humano e agitam a alma humana até em suas mais profundas regiões” (HEGEL, 1992, p. 215). Lukács, com base na exposição de Hegel, afirma que o *pathos* diz respeito a uma potência da alma, legítima em si, que se exterioriza na paixão, enfim, corresponde a um conteúdo essencial da racionalidade. “O *pathos* antigo se apoiava na ligação imediata entre o privado e o público na pólis e, ao mesmo tempo, na unidade imediata, nos personagens da epopeia e do drama antigos, do universal e do particular, do típico e do individual. Na vida moderna, esta unidade imediata é inatingível. A separação entre as funções sociais e as questões privadas condena toda poesia burguesa do ‘cidadão’ a uma universalidade abstrata: é precisamente por causa disso que esta poesia perde seu *pathos* no sentido antigo da palavra” (LUKÁCS, 2011b, p. 208-209, grifo do autor).

³⁰ *Tua res agitur*, expressão provinda do latim, significa “trata-se de coisa tua” na Língua Portuguesa.

comunitários, na possibilidade de um futuro mais luminoso e, acima de tudo, no poder de transformação da realidade pela ação do homem” (COUTINHO, 1967, p. 22). Desse modo, eis aí a tendência antropomorfizadora do humanismo, implícita no autêntico reflexo estético da realidade, que, por ser autêntico, se refere ao homem.

“A defesa da *humanitas*, da integridade humana contra as forças alienizantes que a mutilam e destroem, é o fundamento da arte em geral” (COUTINHO, 1967, p. 31). Desse modo, com base nas considerações lukacsianas, podemos afirmar que a grande arte se fundamenta na visão humanista do mundo; pois tal arte, representando a totalidade intensiva da realidade, denunciando a mutilação do indivíduo e o esfacelamento da comunidade humana e evidenciando o núcleo da vida, geralmente escondido e deturpado pela pseudo-concreticidade fetichizada, investe contra o sistema capitalista.

A visão humanista do mundo possibilita ao artista a captação de um conteúdo verdadeiro e, portanto, o humanismo latente no reflexo estético do mundo se concretiza no pressuposto segundo o qual toda grande arte, no capitalismo dominante, está sempre em conflito com a realidade social burguesa e, portanto, é essencialmente partidária, uma vez que toma posição em face da realidade que representa.

Assim, segundo Lukács (1978b), na grandes obras de arte há tomadas de posição justas em face dos problemas e das tendências concretas da vida. Eis aí, portanto, a expressão do real partidarismo de uma obra autêntica, o qual pressupõe “[...] uma representação objetiva, objetivamente justa, de homens, situações e destinos” (LUKÁCS, 1978b, p. 216).

Como explica Coutinho, esse partidarismo, entretanto, não pode ser compreendido de modo estreito e imediatamente político; pois esse aspecto partidário-humanista da arte esteia-se no fato de que “[...] a criação artística é, ao mesmo tempo, descobrimento do núcleo da vida e crítica da vida” (COUTINHO, 1967, p. 114).

De acordo com Lukács (1978b, p. 211), o caráter do partidarismo no reflexo estético da realidade diz respeito à “[...] reprodução o mais possível fiel da própria realidade objetiva [...]”, ou seja, “[...] trata-se de uma tomada de posição a mais concreta possível em face de problemas e tendências concretas da vida”. Não podemos deixar de lembrar que a arte assume posição ao passo que ataca e delata todas as formas de alienação, fragmentação e limitação da *práxis* social – a capacidade dos homens de fazer história transformando o mundo e a si mesmos.

Ademais, segundo Lukács (1978b, p. 32-33), o partidarismo corresponde a uma contundente consequência da realidade devido sobretudo à presença preponderante da

particularidade, “[...] categoria objetiva do processo objetivo da realidade”. Celso Frederico (2013, p. 86), com base nas concepções lukacsianas sobre a arte, define o partidarismo e, para tanto, diferencia-o da tendenciosidade:

As tendências não são inventadas aleatoriamente pelo artista: elas são partes constitutivas inscritas na própria realidade. E, diante delas, o artista nunca é neutro e impassível: de uma forma ou de outra, ele sempre toma partido. Toda arte realista é partidária [...]. As tendências, as possibilidades, habitam a realidade e não devem ser nela introduzidas pelo capricho subjetivo do escritor. Haveria, segundo Lukács, uma diferença entre *partidarismo* e *tendenciosidade*. O partidarismo brota da própria realidade: é uma possibilidade constitutiva do real, é uma escolha consciente entre as possibilidades apresentadas pela realidade. Já a tendenciosidade é resultante de uma posição subjetivista levada de fora para dentro, uma escolha caprichosa do autor, uma intromissão indevida que desfigura a realidade.

A partir da perspectiva exposta acima, Coutinho explica que o realismo não “observa”, participa, posiciona-se, conforma partidariamente a realidade que reflete. Para o autor, no embate entre as forças do humanismo – que apontam para a manutenção da unidade do homem e de seu mundo – e as tendências alienantes – que fragmentam o seu núcleo em cascas fetichizadas –, “[...] o realismo toma posição contra a alienação, indicando como ela deforma e limita as melhores aspirações do homem [...]” (COUTINHO, 1967, p. 117).

Enfim, no quadro dos problemas da estética e, logo, da *defesa do realismo*, as questões da literatura foram as que com maior constância e regularidade se beneficiaram da atenção de Lukács, o que nos permite refletir acerca do *triumfo do realismo* na arte literária como condição para a figuração do homem real e ruptura com a fetichização da realidade na sociedade capitalista.

1.3.2 O triunfo do realismo na literatura: crítica à vida e conhecimento íntimo do homem

Todos os que levam uma vida difícil, que são esmagados pela miséria e marginalização, explorados pelos ricos e seus ajudantes, todos, o povo todo deve ir ao encontro das pessoas que padecem nas prisões, que são condenados a morte. Sem vacilar poderão explicar o caminho para a felicidade para todos os povos; sem tentar enganar, dirão que o caminho é difícil e ninguém terá de os seguir à força, mas assim que se chega perto deles, a pessoa nunca mais os abandonará, pois irá entender que estão com a razão e que o caminho é aquele e nenhum outro [...]. O povo pode seguir estas pessoas, pois eles não se deterão diante dos obstáculos, não interromperão seu caminho antes de derrubar a mentira, a injustiça, o ódio e o egoísmo; eles não cruzarão os braços enquanto o

povo todo não se fundir numa só alma, enquanto ele não disser numa só voz: eu sou o senhor, eu mesmo erigirei leis iguais para todos.³¹ (GORKI, 1982, p. 464).

Ao tratar do poder social da literatura, Lukács (2010c, p. 80) afirma que o triunfo do realismo na literatura se dá com a capacidade de o escritor atingir determinado conhecimento íntimo do homem. “O imenso poder social da literatura consiste precisamente em que nela o homem surge sem mediações, em toda a riqueza de sua vida interior e exterior”. A literatura, segundo o filósofo húngaro, “[...] pode representar os contrastes, as lutas e os conflitos da vida social tal como eles se manifestam [...] na vida do homem real [...]” e por isso se constitui como um campo amplo e considerável para a descoberta e investigação da realidade. Lukács menciona o realismo literário em seu texto intitulado “Marx e o problema da decadência ideológica”:

O realismo verdadeiramente grandioso, que extrai sua força do profundo conhecimento das transformações históricas da sociedade, só pode alcançar este conhecimento se abarcar realmente todos os estratos sociais, se destruir a concepção “oficial” da história e da sociedade e se acolher – no vivo processo criador – as camadas e as correntes sociais que operam a verdadeira transformação da sociedade [...]. Imergindo nessas profundidades e trazendo-as, através de sua obra, à luz do dia, o grande realista cumpre a missão verdadeiramente original e criadora da literatura [...]. Somente a profundidade com a qual são refletidas as verdadeiras forças motrizes do desenvolvimento social dos homens pode fundamentar o grande realismo literário. (LUKÁCS, 2010b, p. 45)

O realismo literário, por conseguinte, não é um estilo entre outros; mas sim um modo de apreensão e compreensão da totalidade do desenvolvimento histórico de uma sociedade em seus contornos, um modo de captar a realidade em sua totalidade dinâmica por meio da figuração artística, de tal maneira que a arte literária corresponda a um reflexo fidedigno da realidade.

O triunfo do realismo significa um completo rompimento com determinada concepção vulgar da literatura e da arte que deduz mecanicamente o valor da obra literária

³¹ Segundo Lukács (2010e), em *A mãe*, obra de Maximo Gorki (1868-1936), há um alto nível de realismo que se revela por toda parte, em toda a estrutura do romance. Escrita no início do século XX, essa narrativa corresponde a um retrato dramático da luta revolucionária, a partir da perspectiva de uma mulher oprimida que conquista a participação política na luta de classes. De acordo com Lukács (2010e, p. 222), “[...] Gorki é sempre fiel à verdade, no mais profundo sentido da palavra. Todavia, precisamente por isto, jamais aceita os limites impostos pela mesquinha verdade superficial da vida cotidiana. Cria situações nas quais os motivos essenciais possam expressar-se livremente; cria homens cuja característica pessoal e social consiste em aspirar à realização, em qualquer situação, destes motivos essenciais; faz com que os homens se expressem de tal modo que se torne possível revelar tais motivos da melhor maneira possível”.

a partir das concepções políticas do escritor. Só se realiza o triunfo do realismo quando artistas efetivamente grandes estabelecem uma relação profunda e séria, ainda que não conscientemente reconhecida, com uma corrente progressista da evolução humana. (LUKÁCS, 2012, p. 34-35).

Coutinho esclarece ainda que, sendo a representação do homem como homem total uma premissa básica do reflexo estético do mundo e a sociedade capitalista propensa a dilacerar a unidade nuclear do homem e a impedi-lo de se realizar plenamente como homem total, o escritor realista, ao buscar figurar artisticamente a essência da realidade, será levado impreterivelmente a se opor à alienação fetichista e ao próprio capitalismo, ou seja, é impulsionado a desvendar e a dar forma às tendências que se insurgem contra a fragmentação do homem. “Daí porque, espontânea e necessariamente, o artista autêntico representa a sociedade como uma unidade de contradições e o capitalismo [...] como uma etapa transitória e desumanizante da evolução do gênero humano” (COUTINHO, 1967, p. 116-117).

Desse modo, a grande literatura, ou seja, a literatura que contempla os elementos fundamentais da arte realista defende apaixonadamente a *humanitas* e, logo, revela-se essencialmente partidária. A crítica da vida e da sociedade expressa na obra literária, entretanto, não decorre de um desejo subjetivo e moralizante do artista; pois já que a sociedade alienante do capitalismo tende, de forma objetiva, a dismantelar a unidade do homem, o escritor honesto, na tentativa de representar artisticamente a essência do real, é impelido inevitavelmente, em sua *práxis* criadora, a dar forma às tendências que reagem à fragmentação do homem e indicam a possibilidade de sua reunificação. (COUTINHO, 1967, p. 118).

Esse posicionamento contra a reificação³² do homem não se dá, portanto, a partir de uma deliberação subjetiva do escritor; uma vez que ele é a expressão das tendências e da direção objetivas da própria realidade. “É a própria realidade que toma posição, continuamente, a favor do progresso e do humanismo contra a reação e o fetichismo” (COUTINHO, 1967, p. 118). Cabe ao escritor³³ depurar essa realidade para que ela

³² Segundo João E. Evangelista (2007, p. 174, grifo do autor), “[...] *reificação* é a forma histórica particular da alienação, na qual o fetichismo da mercadoria está disseminado no ser social e matriza a própria constituição da subjetividade humana”.

³³ Importante salientarmos aqui que, como expressa Friedrich Engels (2012a, p. 66), o autor, para escrever um excelente romance, “[...] não está a apresentar ao leitor a futura solução histórica dos conflitos sociais que descreve” e, mesmo quando aponta uma possibilidade concreta de superação das contradições que acometem uma sociedade, está apenas expressando imediatamente em destinos e situações humanas as perspectivas de superação delineadas pela própria sociedade e imperceptíveis ainda na vida cotidiana.

desponte imediatamente – o que não ocorre na vida cotidiana – em sua contraditoriedade essencial.

Assim, a literatura que realiza um legítimo reflexo estético do homem real pode romper com a fetichização da realidade na sociedade capitalista devido ao seu caráter humanizador: “[...] ao refletir de forma sensível o destino dos homens, o romancista [...] põe em evidência [...] a condição humana às voltas com os fatores sociais que bloqueiam as possibilidades de desenvolvimento humano”. O escritor, ao fazer isso, toma partido, defende apaixonadamente a *humanitas* ameaçada pelas formas desumanizadoras de opressão. (FREDERICO, 2013, p. 91).

A literatura pode representar os contrastes, as lutas e os conflitos da vida social tal como eles se manifestam no espírito, na vida do homem real. Portanto, a literatura oferece um campo vasto e significativo para descobrir e investigar a realidade. Na medida em que for verdadeiramente profunda e realista, ela pode fornecer, mesmo ao mais profundo conhecedor das relações sociais, experiências vividas e noções inteiramente novas, inesperadas e importantíssimas. (LUKÁCS, 2010c, p. 80).

A literatura cujo reflexo da realidade lhe garante a condição de realista narra uma situação em que o seu herói tenha de enfrentar um destino humano típico³⁴, de maneira que o leitor possa se identificar com o sujeito representado e reviver a sua experiência; pois, assim, a humanidade essencial presente na concepção de mundo do herói é compartilhada com o receptor que, por sua vez, tem sua individualidade enriquecida pela experiência de plenitude vivida em nível intelectual. Assim, o mundo refigurado pela literatura autêntica pode servir de orientação para a vivência receptiva, impelir o leitor a compreender-se na totalidade do mundo, subjugar seu modo habitual de contemplar a realidade e apresentar-lhe, por meio do efeito catártico, uma concepção de mundo que lhe fortaleça a consciência de si e a sua responsabilidade em relação aos problemas da esfera pública.

Por conseguinte, podemos dizer que a grande literatura, a qual pode ser considerada realista, é capaz de suscitar o efeito catártico porque pode despertar nos sujeitos a consciência sensível de que a vida individual e a vida do gênero são interdependentes, porque se dirige à condição do ser humano, porque realiza uma crítica à vida e, portanto, porque é capaz de convocar o leitor a descobrir os laços que unem sua vida à do gênero humano.

³⁴ Analisaremos o conceito de típico no item a seguir.

As artes em geral e a literatura, portanto, refletem a realidade humana e, assim, refletem também a desumanização a que estão submetidos os indivíduos na sociedade capitalista; mas há uma diferença entre refletir a desumanização assumindo-a como insuperável e refleti-la a partir da perspectiva humanista:

Sem um tal amor pela vida e pelos homens, amor que implica necessariamente o mais profundo ódio pela sociedade, pelas classes e pelos homens que os humilham e ofendem, não pode surgir hoje no mundo capitalista um realismo verdadeiramente grandioso. Este amor, bem como o ódio que lhe é complementar, levam o escritor a descobrir a riqueza das relações da vida humana e a representar o mundo do capitalismo como uma incessante luta contra as forças que destroem e matam essas relações humanas. Mesmo quando, ao representar os homens que vivem hoje, o escritor mostra que são miseráveis fragmentos e caricaturas do verdadeiro *homem*, deve ter experimentado em si mesmo, contudo, quais são as possibilidades de expansão e de riqueza deste homem verdadeiro; só assim poderá ver e representar as caricaturas como caricaturas, extraindo da mutilação do homem em fragmentos uma atitude de luta contra o mundo que, dia a dia, hora a hora, reproduz essa mutilação. (LUKÁCS, 2010c, p. 85).

Para alcançar esse objetivo humanista, o escritor necessita adotar uma firme postura realista, evocar no leitor a autoconsciência de sua participação no gênero humano, fornecer um quadro de conjunto da vida humana, representando-a no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento.

Durante todo o seu percurso intelectual, Lukács se dedica aos debates sobre a literatura e o gênero romanesco ocupa um dos temas centrais de suas reflexões estéticas. O estudo do romance recebe este acento porque tal gênero se firma em sua teoria como a forma literária mais adequada à representação do mundo moderno e da vida burguesa, o que nos permite compreender porque Lukács situou em torno da forma romanesca o realismo.

1.4 O romance como epopeia burguesa: configuração artística de uma realidade objetiva

Homem ao mar! Que importa! O navio não para. O vento sopra e ele tem uma rota que é forçoso seguir. E segue avante. O homem desaparece, reaparece, mergulha e vem à tona, grita, estende os braços, mas ninguém o escuta; o navio, sob a violência do furacão, está atento às suas manobras, e os marinheiros e passageiros pouco se importam com o náufrago; sua pobre cabeça não é mais que um ponto no meio das vagas enormes. Das profundezas onde se encontra, solta gritos lancinantes. [...] Sob seus pés, tudo lhe foge e se desloca. Vagalhões

rasgados e revoltos pelo vento rodopiam assustadores; o balanço do abismo o arrasta, os farrapos de ondas se agitam sobre a sua cabeça, a multidão das vagas se arrebenta; cada vez que mergulha, entrevê precipícios cheios de noite; estranha vegetação o prende e o retém, agarrando-lhe os pés; sente-se transformar em abismo, fazer parte da espuma; as ondas o jogam de uma para outra e, sorvendo amarguras, o covarde oceano se empenha em afogá-lo; a imensidão se diverte com a sua agonia. Parece-lhe que toda a água se transformou em ódio. Por isso, luta. Tenta defender-se, suste-se; esforçar-se, e consegue nadar. Ele, pobre força quase a desfalecer, combate o invencível. Onde está o navio? Lá ao longe. [...] Sente-se sepultado ao mesmo tempo por esses dois infinitos, o oceano e o céu; um é a tumba, o outro, a mortalha. [...] Clama pelo espaço, pela onda, pela alga, pelos recifes, mas tudo se faz surdo. [...] Rodeiam-no a escuridão, a névoa, a solidão, o tumulto catastrófico e inconsciente, o redemoinho infinito das águas enfurecidas. Em seu íntimo, horror e cansaço. A seus pés, o vazio. [...] O frio intenso o paralisa. As mãos crispadas fecham-se agarrando o nada. [...] Desesperado, abandona-se, deixa-se morrer, deixa-se ir e, presa exausta, rola para sempre nos lúgubres abismos que o devoram. Ó marcha implacável das sociedades humanas! Perda de homens e almas ao meio do caminho! Oceano onde some tudo o que a lei deixa cair! Sinistra inexistência de auxílios! Ó morte moral! O mar é a inexorável noite social onde as sentenças lançam seus condenados. O mar é a miséria incomensurável. A alma, à mercê da voragem, pode transformar-se em cadáver. Quem a ressuscitará?³⁵ (HUGO, 2017, p. 96-98).

Como dissemos, a partir dos *Escritos de Moscou* (1934-35), que abarcam os principais textos sobre o romance – “Nota sobre o romance” (1934) e “O romance como epopeia burguesa” (1935) –, as concepções de Lukács alcançam um patamar mais concreto e sua visão estético-literária sofre uma profunda transformação. Nesse momento, diferentemente das reflexões do jovem Lukács de *A teoria do romance*, o romance passa a ser compreendido como “[...] configuração artística de uma realidade objetiva, cujos nexos causais e movimentos *necessários* são revelados em um nível mais essencial do

³⁵ Vitor Hugo (1802-1885), em *Os miseráveis*, obra publicada em 1862, se dá conta dos conflitos sociais em torno da miséria e compreende o peso das lutas sociais. (RIBEIRO, 2017, p. 2). Sobre a obra de Victor Hugo, Lukács comenta: “Em *Os miseráveis*, Victor Hugo pretende esclarecer para os leitores a situação social e psicológica de Jean Valjean. Descreve com extraordinária intensidade lírica um homem que caiu de um navio no mar. [...] A imagem reflete, segundo Victor Hugo, o destino reservado pela sociedade ao homem que deu um passo em falso. A implacabilidade das ondas do mar é o símbolo da inumanidade da sociedade da época. Esta imagem de Hugo fornece a exata expressão lírica de um sentimento da vida amplamente difundido em vastas massas da sociedade capitalista. As relações diretamente perceptíveis e sensíveis, que em estágios sociais mais antigos haviam ligado os homens, desaparecem paulatinamente. O homem sente-se cada vez mais isolado, e a ele se contrapõe uma sociedade que se torna cada vez mais inumana. Ao homem que se vai cada vez mais isolando em sua vida imediata, por força do próprio desenvolvimento econômico, a inumanidade da sociedade aparece sob a forma de uma segunda natureza, inelutável e cruel. E Victor Hugo, enquanto expressa líricamente as sensações que derivam desta situação, expressa algo realmente existente e largamente difundido, o que faz dele um grande poeta lírico” (LUKÁCS, 2010e, p. 199).

que a aparência imediata dessa realidade pode manifestar” (COTRIM, 2011, p. 579).

Tanto no parágrafo de abertura de “Nota sobre o romance” quanto no de “O romance como epopeia burguesa”, Lukács afirma que o romance, além de ser uma forma nova que emerge como expressão artística das contradições do desenvolvimento capitalista, também se funda como a forma mais típica dessa forma social.

O romance é o gênero literário mais típico da sociedade burguesa [...]. É no romance [...] que as contradições específicas da sociedade burguesa têm sido figuradas do modo mais adequado e mais típico. As contradições da sociedade capitalista fornecem, assim, a chave para a compreensão do romance enquanto gênero. (LUKÁCS, 1981, p. 177).

Os traços típicos do romance aparecem somente depois que ele se tornou a forma de expressão da sociedade burguesa. [...] é no romance que todas as contradições específicas desta sociedade são figuradas de modo mais típico e adequado. [...] as formas narrativas da literatura antiga sofreram no romance modificações tão profundas que, neste caso, pode-se falar de uma forma artística substancialmente nova. (LUKÁCS, 2011b, p. 193).

Lukács define o romance como forma de expressão tipicamente burguesa, cuja matéria diz respeito às contradições sociais do desenvolvimento capitalista. Sendo assim, podemos dizer que o gênero romanesco só pode ser compreendido a partir da relação com seu conteúdo específico, a sua matéria social: as contradições de classe da sociedade capitalista e a unidade inseparável do progresso da sociedade e da mais profunda degradação humana originada por esse modo de produção.

Rompendo as barreiras e as estratificações petrificadas da sociedade feudal, suplantando a da vida rural, favorecendo a unificação do mundo em torno de um mercado único e providenciando o domínio e a conquista da natureza, o capitalismo representou, por um lado, “[...] um formidável estímulo às potencialidades criadoras do homem”. O capitalismo, assim, apesar de suas limitações e contradições internas, fez brotar no seio do velho mundo feudal novos elementos: “[...] contra a estagnação e a inércia dominantes, surgem [...] indivíduos inconformados, possuídos por uma força interior que os leva a romper com uma existência mesquinha e a buscar um sentido autêntico [...] para as suas vidas” (COUTINHO, 1967, p. 143).

Por outro lado, instaurando uma sociedade implacavelmente individualista, na qual os homens são lançados uns contra os outros na competição em torno da riqueza privada, essa formação social fragmentou a comunidade humana, acanhou a solidariedade e a fraternidade, submetendo os homens a uma vida solitária e individualista. “O sentido

da vida – outrora dado ou pela participação na comunidade humana (como na Antiguidade clássica) ou pela crença em dogmas religiosos (como na Idade Média) – é agora uma *busca* individual e solitária [...]” (COUTINHO, 1967, p. 143-144, grifo do autor).

Segundo o pensamento maduro de Lukács, o romance é, então, o gênero literário dessa época marcada pelo desenvolvimento do capitalismo, pela contradição fundamental entre produção social e apropriação privada dos produtos do trabalho social e pela consequente relação de antagonismo entre indivíduo e gênero humano. Desse modo, como explica Cotrim (2016, p. 282), “a configuração artística do caráter contraditório da vida no capitalismo e das contradições não como resultado, mas também como forças motrizes da sociedade, constitui a finalidade do romance e o seu significado mais essencial e geral”.

Representado pelas obras de François Rabelais (1494-1553) e Miguel de Cervantes (1547-1616), o romance desponta como gênero no século XVI, portanto ainda na fase de desagregação feudal, início do capitalismo comercial e emergência da sociedade burguesa. Logo, a luta dos grandes romancistas desse período dirige-se, “[...] por um lado, contra a degradação do homem na moribunda sociedade feudal, e, por outro, contra a sua degradação na nascente sociedade burguesa [...]” (LUKÁCS, 2011c, p. 213).

O romance moderno, portanto, nasce da luta ideológica da burguesia contra o feudalismo e, ao mesmo tempo, já reflete as anunciadas relações contraditórias do desenvolvimento capitalista. “Os grandes escritores, Cervantes em particular, lutam duplamente: contra a antiga e a nova degradação do homem” (LUKÁCS, 1981, p. 179). Podemos dizer, portanto, que “a história do romance é a história de uma luta heroica, que frequentemente trilha caminhos tortuosos, mas luta vitoriosa contra as condições desfavoráveis que a vida burguesa impõe à figuração poética” (LUKÁCS, 1981, p. 183).

Como vimos, a condição objetiva para o florescimento da epopeia é a sociedade relativamente unida e uma vez surgida a sociedade de classes a unidade social que compunha a matéria da epopeia desaparece com a divisão do trabalho, acentuada pela emergência da propriedade privada. Desse modo, “[...] a sociedade de classes que se forma, movida por essa sua contradição intrínseca, extingue as bases para a ação da epopeia” (COTRIM, 2016, p. 285). Contudo, ao porem fim a uma forma épica, as novas relações substituem-na por outra capaz de restituir a totalidade social. “A sociedade burguesa produz a sua forma épica particular: o romance” (COUTINHO, 2005, p. 96-97).

Embora o romance seja produto do capitalismo, ou seja, gênero literário de uma época em que o mundo privado se desvencilhou do público e indivíduo e sociedade não

compõem mais uma unidade imediata como fora na Grécia Antiga, a sociedade burguesa não deixou de conferir matéria para o surgimento de uma nova forma épica. O capitalismo, entretanto, por seu antagonismo de classe, dispõe as bases para a construção de uma verdadeira ação épica, mas ao mesmo tempo impõe dificuldades para essa criação. (COTRIM, 2016, p. 284).

O gênero romanesco, logo, compreende uma contradição: “[...] nasce da dissolução da forma clássica da epopeia, mas mantém-se como gênero épico pela apreensão de novas possibilidades que apenas essa nova forma social pode produzir” (COTRIM, 2016, p. 280). Lukács (2011c, p. 202) trata dessa contradição e afirma: “A contradição da forma do romance reside precisamente no fato de que o romance, como epopéia da sociedade burguesa, é a epopéia de uma sociedade que destrói as possibilidades da criação épica.”

De acordo com Lukács (2011c, p. 202), o romance, portanto, “[...] abre caminho para um novo florescimento da epopéia, de cuja dissolução ele nasce, e revela possibilidades artísticas novas [...]”. Cotrim (2016, p. 285), com base nas considerações de Lukács, explica como o romance, tendo como matéria uma sociabilidade antagônica, realiza a tendência à épica e, para tanto, expõe a peculiaridade da forma social do capitalismo presente já desde seus primeiros movimentos:

O capitalismo, mesmo comercial, estabelece uma forma da divisão do trabalho que dispõe as bases para a produção social. Tende desde seus primeiros modos à produção social, que contemporaneamente se mostra à mais imediata das observações, e se aprofunda de maneira progressiva. A produção social vincula universalmente os indivíduos, elo que pauta na ligação direta no âmbito da produção material, e se estende à multiplicidade da vida. Constitui, assim, uma *totalidade* social dinâmica e contraditória.

Como diz a autora, a configuração da sociedade de classes em sua unidade total não é possível em qualquer sociedade de classes, pois o caráter de unidade social é proporcionado apenas pela forma social capitalista. A divisão capitalista do trabalho estabelece as bases para a produção social, que vincula universalmente os indivíduos e assim se constitui como totalidade dinâmica e contraditória. Por essa razão, somente o romance que emerge na sociedade capitalista pode configurar a totalidade viva da sociedade de classes e suas forças motrizes contraditórias. “O sentido épico do romance advém da figuração da totalidade social” (COTRIM, 2016, p. 285).

O romance, assim, adquire o *status* de epopeia porque esta é a forma com que o

escritor consegue atingir a totalidade da vida social, por meio da narração das contradições impostas pela própria sociedade capitalista. Como expõe Carli, do mesmo modo que a forma da epopeia refletia concentradamente a situação histórica das sociedades antigas e medievais, a forma do romance possui, *mutatis mutandis*, a mesma relação com a sociedade capitalista. Assim, refletir o mundo dos homens é a função encarnada pelo romance, “[...] que desempenha na sociedade burguesa o mesmo papel desempenhado pela epopeia na sociedade antiga” (CARLI, 2012, p. 154).

Partindo dessa concepção, podemos dizer que o romance é “a epopeia da época burguesa”, ou seja, o correspondente da épica no período de desenvolvimento da burguesia. Como expressa Lukács, o romance aspira aos mesmos objetivos a que aspira a epopeia antiga e, desse modo, romance e epopeia não se diferenciam pelas suas intenções configuradoras; pois, como formas épicas, ambas procuram representar a “totalidade extensiva da vida”. A diferença reside, portanto, no mundo que tais formas têm de configurar ou, para usar os termos de Lukács, nos “dados histórico-filosóficos” com o qual elas se deparam. Assim, “o romance, por um lado, tem as características estéticas gerais da grande narrativa épica; e, por outro, sofre as modificações trazidas pela época burguesa [...]” (LUKÁCS, 2011c, p. 195).

Lukács (2011c, p. 176), assim, afirma onexo íntimo entre a forma romanesca e a estrutura específica da sociedade capitalista; mas acrescenta também que essa conexão não denota de modo algum que o romance simplesmente reflita a realidade da sociedade capitalista como ela se apresenta imediata e empiricamente, ou seja, não significa espelhar a superfície da realidade imediata dessa sociedade, que é total a mutilação do indivíduo.

Para o filósofo, o caráter da sociedade capitalista é de tal natureza que nela as forças sociais se manifestam de maneira abstrata e impessoal. Essa natureza faz com que a realidade burguesa cotidiana não contribua para a tomada de consciência imediata e clara das contradições sociais fundamentais porque, sendo regulada por forças fetichizadoras da realidade, impede a conscientização dos indivíduos, de modo geral, da repercussão de suas ações sobre seus pares.

Segundo Lukács (2011c, p. 206), a fetichização³⁶ da realidade que se dá na

³⁶ Segundo Duarte (2006, p. 129), “[...] o fetichismo é uma relação alienada e alienante que os homens estabelecem com a mercadoria, como objetivação humana, pelo fato de o próprio processo de objetivação ocorrer no capitalismo sob relações sociais de dominação, isto é, sob a forma de apropriação privada dos meios de produção e do produto do trabalho”. Em outras palavras, como observa Duarte (2004, p. 9), o fetichismo é um fenômeno próprio da cotidianidade alienada e o processo que o acarreta corresponde ao fato de que as pessoas só veem aquilo que está imediatamente presente e não conseguem analisar o fato imediato à luz da totalidade social.

sociedade capitalista faz com que, na consciência humana, o mundo seja visto de modo diferente do que é na realidade. Nas condições da sociedade capitalista, as relações humanas são reificadas e os homens, lançados uns contra os outros na competição em torno da riqueza privada. Assim, de acordo com Lukács (2011a, p. 96):

[...] torna-se necessário um peculiar trabalho mental para que o homem do capitalismo penetre nesta fetichização e descubra, por trás das categorias reificadas [...] que determinam a vida cotidiana dos homens, a sua verdadeira essência, isto é, a de relações sociais entre os homens.

Perante a hostilidade do capital ao humano, o romancista é levado a refletir a realidade social, o mundo dos homens, como uma totalidade viva constituída pela unidade contraditória de essência e aparência, em um processo que expõe ao sujeito a realidade com suas contradições intensificadas. O grande romancista, assim, pode promover uma ruptura com a aparência fetichizada da realidade, ao evidenciar a condição humana cercada por fatores sociais que obstruem as possibilidades de desenvolvimento humano. (LUKÁCS, 2011a, p. 197).

O grande escritor, então, toma apaixonadamente posição contra os efeitos perniciosos e envilecedores da divisão capitalista do trabalho e, assim, aspira à integralidade e à totalidade. Como diz Lukács, a meta de quase todos os grandes escritores tem sido a reprodução artística da realidade: “[...] a fidelidade ao real, o esforço apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e totalidade, tem sido para todo grande escritor [...] o verdadeiro critério da grandeza literária” (LUKÁCS, 2011a, p. 99-102).

Como expõe Coutinho, representar superficialmente a realidade significa mutilar a realidade global, ignorando as forças que reagem contra a alienação capitalista; denota desconhecer a manifestação evidente de uma *práxis* humana criadora, a qual não tolera a alienação. Segundo o autor, apenas uma literatura que retrate esses dois momentos – “[...] o mundo alienado e os homens que lutam contra a alienação [...]” (COUTINHO, 1967, p. 143) – está apta a reproduzir a dialética essencial da contraditória realidade moderna. “A contradição entre um mundo alienado e indivíduos inconformados que lutam contra a alienação [...] é o conteúdo essencial do gênero romanesco” (COUTINHO, 1967, p. 146).

Como vimos, para atingir essa postura humanista – condição de toda grande literatura –, o romancista precisa adotar firme postura realista, expressão viva dos conflitos vitais. Assim, o romance que contém os aspectos essenciais da arte realista, como toda grande arte, pode evidenciar o núcleo da vida geralmente velado pelas tendências alienantes e reificadoras da sociedade capitalista, isto é, assinalar uma

predisposição fundamental da vida humana: “[...] a luta (ainda que trágica ou cômica) que os homens conduzem contra as formas de alienação vigentes” (COUTINHO, 1967, p. 116).

No grande romance, esse caráter de porta-voz do gênero humano possibilita ao escritor, além de figurar objetivamente a realidade na totalidade de suas determinações, posicionar-se diante das tendências objetivas da realidade, isto é, em defesa da própria humanidade, reiterando a grandeza e a integridade do homem no embate contra a alienação.

Diante do exposto e considerando o romance uma forma tipicamente burguesa de luta contra a degradação capitalista do homem, a qual, assim como a epopeia, dirige-se à representação da totalidade, podemos compreender porque Lukács situou em torno da forma romanesca o realismo, procedimento estético que implica, segundo Engels (2012b, p. 67), além da veracidade dos detalhes, a fiel reprodução de personagens típicos em circunstâncias típicas.

Desse modo, podemos dizer que o romance cuja configuração artística lhe garante a condição de realista constrói personagens típicos, recorre ao recurso da tipicidade, *conditio sine qua non* de todo grande romance, a fim de poder concentrar certas tendências universais próprias do desenvolvimento histórico, fato que nos leva à necessidade de analisar a representação da tipicidade pela arte narrativa. (LUKÁCS, 2011a).

1.4.1 O personagem típico e a figuração do núcleo da vida e do homem

[...] os avaros não acreditam numa vida futura. O presente é tudo para eles. Esta reflexão lança uma luz horrível sobre a época atual em que, mais que em qualquer outro tempo, o dinheiro domina as leis, a política e os costumes. Instituições, livros, homens e doutrinas, tudo conspira para solapar a crença numa vida futura, sobre a qual o edifício social se apóia há mil e oitocentos anos³⁷. (BALZAC, 2013, p. 284).

[...] em primeiro lugar, o avaro de província, o pai Grandet, de Saumur, que era avaro como o tigre é cruel; depois, Gobseck, o

³⁷ Balzac, em *A comédia humana – continuum* composto por romances, novelas e contos e escrito durante a monarquia burguesa de Luis Filipe – retrata os mais diferentes aspectos da sociedade francesa de sua época. “O universo balzaquiano é, de fato, composto de classes sociais que ele analisa separadamente e, a partir das relações estabelecidas entre elas, mas não é um universo fechado. Pelo contrário, o processo de circulação social é enfatizado e minuciosamente estudado, com Balzac dedicando-se à análise da ascensão da burguesia e de sua transformação em classe dominante. E os indivíduos são estudados como tipos sociais, mas seus personagens possuem grandeza própria, que transcende essa tipificação sem, contudo, invalidá-la” (SOUZA, 2012, p. 8).

cambista, jesuíta do ouro, saboreando-lhe tão somente o poder e degustando as lágrimas da desgraça, para lhe saber o gosto; e ainda o Barão de Nucingen, erguendo à altura da Política as fraudes de dinheiro (BALZAC, 1954, p. 187).

O romance possui como objeto principal a sociedade – “[...] a vida social dos homens em sua contínua interação com a natureza que os cerca [...]” (LUKÁCS, 2011c, p. 174) – e, desse modo, representa o mundo como entrelaçamento concreto e complexo, com todos os detalhes do comportamento e da ação dos homens na sociedade. “É indispensável, em toda grande arte, representar os personagens no conjunto de relações que os liga, por toda parte, à realidade social e a seus grandes problemas” (LUKÁCS, 2010e, p. 188).

Como explica Lukács (2011c), a figuração desse conjunto deve dar ao leitor a impressão de uma totalidade, ou seja, a figuração de um círculo limitado de homens e de um grupo restrito de objetos deve provocar no leitor a impressão imediata da sociedade inteira em movimento, o que exige uma concentração artística, o abandono de qualquer cópia da realidade e a reserva de um lugar central para o elemento típico das personagens e das circunstâncias, em todos os momentos de seu percurso.

De acordo com Coutinho (1967, p. 31), o romance que se articula aos grandes problemas do desenvolvimento da humanidade, que se apoia na visão humanista do mundo e, portanto, se pronuncia realista, representa, necessariamente, destinos humanos típicos, em sua gênese e em suas consequências históricos-sociais. Eis aí o caráter objetivo da obra de arte; pois o verdadeiro sujeito das grandes criações literárias não é o indivíduo em sua mera singularidade, mas sim as classes sociais universais, as quais possuem uma visão global da realidade humana, por representarem os interesses da humanidade como um todo. Segundo Lukács (2012b, p. 206-207):

As características, as ações, ou as situações dos indivíduos não podem mais representar toda a sociedade, ou seja, não podem se tornar típicos de toda a sociedade. Cada indivíduo representa agora uma das classes em luta. E são a profundidade e a justeza com as quais é compreendida uma dada luta de classes em seus aspectos essenciais que permitem resolver o problema da tipicidade dos homens e de seus destinos. A unidade da vida do povo que se tornou contraditória, pode ser representada apenas por meio da apreensão correta das oposições que a constituem, ou seja, como a unidade destas oposições.

Sobre essa questão, Cotrim (2016, p. 285) explica que, numa sociedade essencialmente antagônica, não pode emergir um indivíduo artístico que represente a

unidade social total; então, antes, é preciso configurar um conjunto de indivíduos, de modo que cada um deles encarne somente uma das forças sociais antagônicas, uma das classes em luta. Desse modo, a tipicidade dos personagens e seus destinos não procedem da configuração das tendências da sociedade como um todo, mas sim dos momentos essenciais da luta de classes.

Para Lukács (2010a, 2011a), a tipicidade é a *conditio sine qua non* de todo romance realista, porque somente a partir do elemento típico, a obra literária consegue refletir corretamente a realidade e figurar a síntese de múltiplas determinações de uma determinada época numa forma esteticamente evocativa. Desse modo, o típico estético, no qual a particularidade se manifesta artisticamente e de forma mais intensa, corresponde à figuração do núcleo da vida e do homem, à síntese do universal e do singular. Conforme expõe Lukács:

O típico é uma categoria central da obra de arte porque é por seu intermédio que a obra se torna o reflexo concreto, expresso sensivelmente sintetizado, das etapas singulares que gênero humano atinge no grande caminho que percorre para se conhecer e encontrar a si mesmo. (LUKÁCS, 2011a, p. 33-34).

Essa tipicidade, como afirma Lukács (2011a), significa um distanciamento da realidade cotidiana média e é artisticamente necessária para obter situações e ações épicas, para encarnar concretamente em destinos humanos as contradições fundamentais da sociedade e evitar que estas apareçam apenas como um comentário sobre tais destinos. A criação de situações típicas constituídas por personagens típicos denota a figuração concreta das formas sociais.

Segundo Lukács (2011b, p. 211), o personagem pode ser considerado típico quando “[...] nele – em seu caráter e em seu destino – manifestam-se as características objetivas, historicamente típicas de sua classe; e tais características se expressam, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como seu próprio destino individual”. Assim, a arte nos fornece um conhecimento verdadeiro das relações humanas essenciais e significativas, a unidade *orgânica* entre a existência individual do personagem e a vida do gênero numa determinada fase de sua evolução histórica, o que implica a criação de personagens típicos.

O caráter típico da personagem no romance representa tendências sociais, isto é, corresponde a uma tendência que se afirma gradualmente e parte do todo, da complexa interação dos homens. Assim, “no romance, trata-se precisamente de figurar os diferentes

aspectos nos quais uma tendência social se manifesta [...]” (LUKÁCS, 2011c, p. 175) e tal peculiaridade do gênero romanesco se deve ao fato de a relação do indivíduo figurado com o grupo social a que ele pertence ser o espelhamento do próprio desenvolvimento social, o que se configura como elemento indispensável para a lapidação do personagem típico.

Se, na antiguidade clássica, o indivíduo situado no centro da ação da epopeia expressava a luta de uma sociedade relativamente unida contra um inimigo externo, ou seja, a tendência fundamental de toda a sociedade e não a contradição presente no interior da sociedade, no romance, as características, as ações ou as situações dos indivíduos não podem mais representar toda a sociedade; pois “[...] cada indivíduo representa agora uma das classes em luta” (LUKÁCS, 2011b, p. 206-207). Em outras palavras: se antes, na épica, o indivíduo situado no centro da narração podia ser típico ao expressar a tendência essencial de toda a sociedade, no romance, o personagem típico reflete de modo fiel os momentos centrais da luta de classes.

Assim, a grande arte narrativa, uma vez surgida a sociedade de classes, só pode extrair sua grandeza épica da profundidade das contradições de classe em sua totalidade dinâmica. “[...] a unidade da vida do povo, que se tornou contraditória, pode ser representada apenas por meio da apreensão correta das oposições que a constituem [...]” (LUKÁCS, 2011b, p. 206-207).

Lukács (2011b) esclarece que a figuração épica dessas oposições no romance se dá sob a forma de luta dos indivíduos na sociedade, do que resulta apenas a aparência de que se trata de uma oposição entre o indivíduo e a sociedade, já que a luta dos indivíduos entre si ganha objetividade e verdade com os personagens e os destinos dos homens que refletem de modo típico e fiel os momentos centrais da luta de classes.

Marx e Engels (2010), ao definirem o verdadeiro realismo, atestam que o conceito de típico corresponde a um exemplar que expressa com extrema perceptibilidade a verdade de sua espécie, ou seja, trata-se de um ser específico – *singular* –, que, concomitantemente, consubstancia em si os aspectos mais essenciais da espécie em questão. De acordo com Frederico (2013), personagens e situações típicas são características fundamentais do grande romance realista, o qual é sensível às mutações históricas e sempre contraposto por Lukács ao romance menor, que figura apenas personagens e situações médias, fixas e estereotipadas.

Os personagens médios ou comuns não refletem toda a riqueza da vida social e, logo, dos próprios homens; mas os personagens típicos, indivíduos bem definidos e

demarcados em suas personalidades individuais, concentram certas tendências universais próprias do desenvolvimento histórico. Assim, conforme atesta Lukács (2011a), a figuração concreta das formas sociais significa a criação de personagens típicos, não porque estes correspondem à média estatística das propriedades individuais de um certo estrato de pessoas; mas porque neles, em seu caráter e em seu destino, manifestam-se as características objetivas, historicamente típicas de sua classe, as quais se expressam tanto como forças objetivas como seu próprio destino individual. Lukács (2010b, p. 27), assim, diferencia a representação típica da média:

O tipo vem caracterizado pelo fato de que nele convergem, em sua unidade contraditória, todos os traços salientes daquela unidade dinâmica na qual a autêntica literatura reflete a vida; nele, todas as contradições – as mais importantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época – se articulam em uma unidade viva. A representação da média, ao contrário, faz com que tais contradições, que são sempre o reflexo dos grandes problemas de uma época, apareçam necessariamente diluídas e enfraquecidas no estado de espírito e nas experiências de um homem medíocre, com o que são sacrificados os seus traços essenciais. Na representação do tipo, na criação artística típica, fundem-se o concreto e a lei, o elemento humano eterno e o historicamente determinado, o momento individual e o momento social universal. Portanto, é na representação típica, na descoberta de caracteres e situações típicas, que as mais importantes tendências da evolução social conseguem uma expressão artística apropriada.

Frederico (2013), ao analisar a questão da tipicidade, afirma que esse entrecruzamento entre os destinos individuais e as possibilidades concretas postas pelo desenvolvimento social é a chave do romance realista; pois, sendo o homem um ser social, a verdade do indivíduo é a verdade das possibilidades colocadas pelo próprio desenvolvimento da realidade social e o escritor, acompanhando o desenrolar dos destinos humanos, descortina as forças sociais atuantes em um momento determinado da história de uma sociedade.

A partir dessa perspectiva, se nos apoiarmos na reflexão metodológica e epistemológica desenvolvida por Marx (2011, p. 58), na introdução de os *Grundrisse*, na qual afirma que “[...] a anatomia do ser humano é uma chave para a anatomia do macaco” e que “[...] os indícios de formas superiores nas espécies animais inferiores só podem ser compreendidos quando a própria forma superior já é conhecida”, consideraremos que o domínio do mais desenvolvido é condição para o domínio do menos desenvolvido e notaremos que tal consideração pode ser aplicada à crítica literária, ao conceito de típico;

pois este, expressando a totalidade intensiva das mais relevantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época fornece a chave para a compreensão da totalidade extensiva do processo histórico.

Segundo Lukács (2011a), o princípio do típico está na base do grande realismo e apenas por meio da criação de tipos a arte literária pode captar a astúcia da realidade e figurar a síntese de múltiplas determinações de uma determinada época numa forma esteticamente evocativa; pois, segundo o autor, o típico corresponde à síntese do universal e do singular.

Podemos dizer, portanto, que a particularidade encarna na criação de tipos, pois o típico corresponde à síntese que une o singular e o universal, expressa a unidade entre fenômeno e essência, ou seja, um fenômeno – singularidade – inteiramente penetrado pela essência – universalidade – e capaz de expressá-la evocadoramente, sem a necessidade de mediações conceituais. Desse modo, a figuração poética do típico é a figuração do núcleo da vida e do homem. (COUTINHO, 1967).

Conforme expõe Lukács (2011a), o recurso à tipicidade significa um distanciamento da realidade cotidiana média e, além disso, é artisticamente necessária para obter situações e ações épicas, para encarnar concretamente em destinos humanos as contradições fundamentais da sociedade e evitar que estas apareçam apenas como um comentário sobre tais destinos.

Lukács (2010a) sustenta que o caráter excepcional das situações típicas decorre da necessidade de extrair dos caracteres humanos seu último e mais profundo conteúdo, com todas as incoerências nele latentes. O autor assinala ainda:

A representação dos tipos é inseparável da composição. Considerado isoladamente, o tipo absolutamente não existe. A figuração de situações e de caracteres extremos somente se torna típica na medida em que, no conjunto da obra, fique claro que o comportamento extremo de um homem numa situação levada ao extremo exprime os mais profundos contrastes de um determinado complexo de problemas sociais. O personagem somente se torna típico em relação e em contraste com outros personagens, os quais, por sua vez, encarnem – de modo mais ou menos pronunciado – outras fases, outros aspectos do mesmo contraste que determina seu destino. Tão somente neste variado e complicado processo, rico de contradições extremas, torna-se possível elevar uma figura a um nível verdadeiramente típico. (LUKÁCS, 2010e, p. 196-197).

Desse modo, o personagem artístico só pode ser típico quando as múltiplas conexões que relacionam os seus traços individuais aos problemas gerais da época são

reveladas pelo romancista, quando vive diante do leitor os problemas de seu tempo como individualmente. Os personagens típicos, portanto, são aqueles capazes de identificar como seus problemas particulares os que emanam da estrutura profunda de uma situação histórica ou de uma sociedade. Trata-se de personagens que experimentam, no desenvolvimento da trama literária requerida pelo realismo, um crescimento pessoal e psicológico à medida que elevam elementos pessoais e acidentais do próprio destino a certo nível de universalidade. (LUKÁCS, 2010a).

O grande romancista, pois, dá forma a heróis que estejam em condições de revelar, à luz da dialética das contradições, as tendências e forças operantes dificilmente perceptíveis na penumbra da vida de todos os dias, enfim, cria personagens típicos cuja fisionomia intelectual faz-se imprescindível para que se elevem da ordinária acidentalidade da realidade cotidiana à legítima tipicidade. “[...] sem fisionomia intelectual, nenhum personagem artístico [...] pode [...] elevar-se ao ‘posto’ da tipicidade autêntica [...]” (LUKÁCS, 2010e, p. 191-199).

1.4.2 A fisionomia intelectual do personagem e a representação de uma personalidade em toda sua vivacidade

Saí ao ar livre; a velha cidade montanhosa, rochedos, florestas, rio e lago e a cordilheira com formas tão variadas, descansavam sob o suave brilho do sol de março, e enquanto os meus olhares abarcavam tudo isso, senti um prazer puro e persistente, como não havia conhecido até então. Era o amor generoso, que se doa a tudo que se formou e constituiu, amor que honra o direito e o significado de cada coisa e sente a coerência e a profundidade do mundo. Esse amor encontra-se acima da evasão artística do indivíduo que visa apenas o interesse próprio, evasão que no final das contas leva à mesquinha e a veleidades [...]. Tudo então se me afigurou novo, belo e digno de atenção, e assim comecei a ver e a amar não apenas a forma, mas também o conteúdo, a essência e a história das coisas³⁸. (KELLER apud MAZZARI, 2010, p. 136).

Lukács (2010e, p. 188), no ensaio “A fisionomia intelectual dos personagens artísticos”, afirma que as grandes obras-primas da literatura mundial sempre traçam cuidadosamente a fisionomia intelectual dos personagens, “instrumento fundamental para

³⁸ *O verde Henrique*, de Gottfried Keller (1819-1890), obra publicada no último quartel do século XIX, pode ser considerada um dos exemplos mais expressivos da intersecção entre romance e autobiografia. Nesse romance, o pequeno herói de Keller, o jovem Henrique, após familiarizar-se com o universo goethiano, passa a enxergar o mundo com outros olhos e, em seu íntimo, erige-se uma nova concepção de mundo. (MAZZARI, 2010, p. 130-146).

definir uma personalidade em toda sua vivacidade”, pois assim representam a complexidade de relações que unem a vida de seus personagens à realidade social, aos grandes problemas sociais.

A fisionomia intelectual diz respeito a um recurso essencial que permite a elevação da individualidade do personagem à tipicidade, corresponde à aptidão do personagem artístico para expressar sua própria concepção de mundo e, assim, viver o próprio destino individual em sua generalidade, em sua relação com o universal. Como observa Lukács, “a concepção de mundo é a mais elevada forma de consciência”, ou seja, “[...] é uma profunda experiência pessoal do indivíduo singular, uma expressão altamente característica de sua íntima essência, e reflete ao mesmo tempo os problemas gerais da época” (LUKÁCS, 2010e, p. 189-193). Desse modo, o romancista que a ignora elide o aspecto mais relevante do personagem que intenciona criar.

Lukács (2010a) alerta para a necessidade de se eliminar dois possíveis equívocos a respeito da fisionomia intelectual: primeiro³⁹, precisamos compreender que quando se trata da fisionomia intelectual dos personagens não se pretende afirmar que suas ideias sejam sempre objetivamente precisas, que sua concepção pessoal do mundo reflita fielmente a realidade objetiva; segundo, uma completa descrição da fisionomia intelectual não implica a abstratividade conceitual, pois a consciência dos indivíduos desponta relativamente abstrata quando se mostra independente das possibilidades concretas do homem, quando não se apoia sobre as paixões humanas.

Lukács (2010e, p. 191) esclarece, então, que a riqueza e a profundidade do reflexo artístico da realidade objetiva surgem na própria realidade, subsequente à luta multiforme das paixões humanas, à luta dos homens do mundo real. O autor atesta ainda:

O enredo, como síntese concreta das ações e reações complexas na *práxis* dos homens; o conflito, forma fundamental dessas ações e reações contraditórias; o paralelismo e o contraste, como expressões da direção [...] na qual operam as paixões humanas: todos os princípios

³⁹ Nesse caso, Lukács menciona Tolstói como exemplo de artista grandioso na representação da fisionomia intelectual, pois o escritor russo mostra, com implacável franqueza, como seu personagem predileto, Konstantin Lievin, está sempre errado. Segundo Lukács, Tolstói, com grande arte, figura nas discussões de Lievin com seu irmão ou com Oblonski, “[...] as modificações de opinião de Lievin, a incoerência de seu pensamento, suas inquietas transições de um extremo a outro”. Nessa mudança contínua e incoerente, manifesta-se a unidade da fisionomia intelectual de Lievin, a maneira pela qual apreende as várias ideias antitéticas. Lukács esclarece que o caráter peculiar que tais ideias assumem no personagem tolstoiano, em cada ocasião concreta, é sempre um modo pessoal e leviniano de pensar e viver a universalidade; pois a unidade pessoal nunca se esgota na pura personalidade: “[...] precisamente nesta forma pessoal, e com todos os erros objetivos de seus conteúdos singulares, trata-se de algo que possui validade universal”. (LUKÁCS, 2010e, p. 189).

básicos da composição poética não fazem mais do que refletir, concentrando-as no filtro da síntese literária, as formas mais universais e necessárias da própria vida humana.

O romancista busca evidenciar, então, que os fenômenos típicos e universais figurados na composição literária são, simultaneamente, ações específicas, paixões individuais de homens determinados e, para tanto, “[...] inventa situações e meios expressivos através dos quais torna-se evidente que as paixões individuais transcendem os limites do mundo puramente individual” (LUKÁCS, 2010e, p. 191).

Eis aí a condição para se elevar a individualidade à tipicidade sem destituí-la das características individuais, mas acentuando-as. “Esta consciência concreta potencia e eleva [...] aquelas capacidades que estão adormecidas no indivíduo e que, na vida real, ele só possui de forma embrionária e latente” (LUKÁCS, 2010e, p. 192). Assim, a verdade poética do reflexo da realidade objetiva fundamenta-se no fato de que, como realidade representada, desponta apenas o que já estava contido no homem como possibilidade. “A superação poética consiste em conduzir à plena maturidade estas possibilidades adormecidas”. (LUKÁCS, 2010e, p. 192).

Lukács (2010e, p. 193) assegura que a descrição da fisionomia intelectual do personagem é de extrema relevância para a composição literária; pois, funcionando como um instrumento essencial da composição, possibilita ao romancista estabelecer em sua obra uma certa hierarquia entre os personagens e, assim, conferir a eles um determinado “posto”, fazendo deles protagonistas ou coadjuvantes. Segundo o autor, esse “posto” do protagonista depende do seu grau de consciência perante seu próprio destino, da capacidade de elevar os elementos pessoais e acidentais do próprio destino a um certo nível de universalidade, enfim, depende da sua capacidade de generalizar conscientemente seu próprio destino.

Desse modo, como afirma Lukács (2010e, p. 193-194), “[...] uma fisionomia intelectual mais rica, mais nítida e mais aprofundada é indispensável para que um personagem literário possa ocupar, digna e convincentemente, aquele lugar central que lhe foi atribuído na composição”. O autor, entretanto, alerta: se esse é o pressuposto da posição central do protagonista, isso não denota de modo algum que ele deva necessariamente sustentar aquelas ideias que, objetivamente, são as corretas; pois a possibilidade que tem o destino individual de manter-se acima da mera singularidade pode assumir as mais variadas formas na literatura e, nesse caso, a capacidade de os

personagens literários de alcançarem a autoconsciência desempenha um papel importantíssimo.

Evidentemente que essa necessidade compositiva do “lugar” dos protagonistas não diz respeito a uma imposição formalista, mas sim a um reflexo da realidade objetiva, uma vez que as categorias legitimamente típicas e autênticas de uma situação social, de um tipo histórico-social, encontram sua apropriada expressão exatamente nesse método compositivo. Como expõe Lukács (2010e, p. 195), “por tudo isso, é evidente que – para sentir necessidade de elaborar a fisionomia intelectual – é necessário se ter um elevado conceito do típico”. O autor acrescenta ainda:

Quanto mais profundamente um escritor compreender uma época e seus grandes problemas, tão menos cotidiano será o nível de sua figuração. E isto porque, na vida cotidiana, os grandes contrastes são atenuados, aparecem ofuscados pela intromissão de acasos indiferentes e desconexos, jamais assumindo uma forma verdadeiramente plena e completa; esta só se pode manifestar quando todo contraste for levado às últimas e extremas consequências, e tudo o que nele existir de implícito se tornar patente e tangível. A capacidade, própria dos grandes escritores, de criar personagens e situações típicas, portanto, vai muito além da observação, ainda que exata, da realidade cotidiana. O profundo conhecimento da vida jamais se limita à observação da realidade cotidiana, mas consiste, ao contrário, na capacidade de captar os elementos essenciais, bem como de inventar, sobre tal fundamento, personagens e situações que sejam absolutamente impossíveis na vida cotidiana, mas que estejam em condições de revelar, à luz da suprema dialética das contradições, as tendências e forças operantes, cuja ação é dificilmente perceptível na penumbra da vida de todos os dias. (LUKÁCS, 2010e, p. 196-197).

Assim, ao escritor cabe conhecer profundamente a realidade para superar o cotidiano, desenvolver a fisionomia intelectual de seus personagens, elevá-los a um nível verdadeiramente típico e, a partir da invenção de situações extremas, permitir que desfilem diante de nós, leitores, heróis extremamente diversos, que reflitam, em pensamento e em sentimentos extremamente diversos, as mesmas contradições objetivas, existenciais. Eis aí o porquê de a elaboração de uma nítida e profunda fisionomia intelectual desempenhar função resoluta na representação do tipo, pois alto nível espiritual do herói, sua capacidade de refletir sobre suas próprias ações, é necessário sobretudo para a transformação da situação excepcional em universalidade poética, em particularidade sensível e tangível. (LUKÁCS, 2010e, p. 197).

Como atesta Lukács, a fisionomia intelectual possui ainda a função indireta de estabelecer e sensificar a relação entre os vários casos excepcionais expostos na obra

literária; pois “somente assim, da abundância de situações excepcionais oferecidas pelas grandes obras clássicas, pode surgir a imagem global de uma ordem dinâmica, de um mundo regulado por leis tornadas evidentes” (LUKÁCS, 2010e, p. 198). Segundo o autor, tal função indireta da fisionomia intelectual pode se revelar, na literatura realista, nas mais diversificadas formas – identidade, contraste, paralelismo etc. –, as quais se configuram como “[...] modos de refletir, numa forma poética bastante generalizada, as relações dos homens entre si” (LUKÁCS, 2010e, p. 198). O elemento comum a todas essas formas também não é, portanto, puramente formal.

Por serem meios de reflexo da realidade objetiva, essas formas se constituem caminhos capazes de conferir relevo poético à expressão do típico e, somente por isso, a fisionomia intelectual dos personagens, intensificada pelo seu auxílio, pode repercutir sobre o personagem e sobre a situação e evidenciar a unidade do individual e do típico, a elevação da individualidade à máxima tipicidade. (LUKÁCS, 2010e, p. 198).

Desse modo, sem uma consciência “desperta” da realidade, a fisionomia intelectual não pode ser representada e, sem fisionomia intelectual, nenhum personagem artístico pode ser elevado ao “posto” de tipicidade. O fundamento do grande romance realista é, portanto, “[...] o mundo único e comum dos homens “despertos” [...], o mundo dos homens que lutam lado a lado na sociedade, um pelo outro ou contra outro, e não vivem passivamente um ao lado do outro [...]” (LUKÁCS, 2010e, p. 198).

Tal fundamento, por sua vez, evidencia o ponto central da forma do romance, “a figuração da ação”; pois, como conclui Lukács (2011a, p. 205), “[...] somente quando o homem age em conexão com o ser social é que se expressa sua verdadeira essência, a forma autêntica e o conteúdo autêntico de sua consciência [...]”, o seu ser no sentido mais profundo.

1.4.3 A centralidade da ação na grande arte narrativa: figuração do homem real

É bom que o homem que pela primeira vez entra no mundo faça uma grande ideia de si próprio, pense em obter-se muitas aptidões e procure fazer todo o possível; mas quando sua formação atinge um certo grau, é vantajoso que aprenda a se perder numa grande massa, aprenda a viver para os outros e a esquecer-se de si mesmo numa atividade apropriada ao dever. Só então aprende a conhecer a si mesmo, pois é a ação que verdadeiramente nos compara aos outros⁴⁰. (GOETHE, 2009, p. 447).

⁴⁰ Em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) buscou retratar discutir a sociedade de seu tempo de modo global, colocando no centro do romance a questão da

Práxis, palavra de origem grega, refere-se de modo geral a ação e, no sentido que lhe confere Marx, remete-se “[...] à atividade livre, universal, criativa e auto criativa, por meio da qual o homem cria (faz, produz), e transforma (conforma) seu mundo humano e histórico e a si mesmo [...]; atividade específica ao homem [...]” (BOTTOMORE, 2012, p. 430).

Karel Kosik (1976,p. 221-226), em *Dialética do concreto*, trata da problemática da práxis na filosofia materialista e afirma:

No conceito da *praxis* a realidade humano-social se desvenda como o oposto a ser dado, isto é, como formadora e ao mesmo tempo forma específica do ser humano. *A praxis é a esfera do ser humano*. [...] A existência não é apenas “enriquecida” pela obra humana; na obra e na criação do homem – como em um processo ontocriativo – é que se manifesta a realidade, e de certo modo se realiza o acesso à realidade. Na *praxis* do homem advém algo essencial, que contém em si mesmo a própria verdade [...].

A *praxis* na sua essência e universalidade é a revelação do segredo do homem como ser ontocriativo, como ser que cria a realidade (humano-social) e que, portanto, compreende a realidade (humana e não-humana, a realidade na sua totalidade). A *praxis* do homem não é atividade prática contraposta à teoria; é determinação da existência humana como *elaboração* da realidade.

A *praxis* é ativa, é atividade que se produz historicamente – quer dizer, que se renova continuamente e se constitui praticamente –, unidade do homem e do mundo, da matéria e do espírito, de sujeito e objeto, do produto e da produtividade. Como a realidade humano-social é *criada* pela *praxis*, a história se apresenta como um processo prático no curso do qual o humano se distingue do não-humano: o que é humano e o que não é humano não são já predeterminados; são determinados na história mediante uma diferenciação prática. [...]

Sendo o modo específico de ser do homem, a *praxis* com ele se articula de modo essencial, em todas as suas manifestações [...]. A *praxis* se articula com todo o homem e o determina na sua totalidade.

[...] a *praxis* compreende – além do momento laborativo – também o momento existencial: ela se manifesta tanto na atividade objetiva do homem, que transforma a natureza e marca com sentido humano os materiais naturais, como na formação da subjetividade humana [...].

A *praxis* é tanto objetivação do homem e domínio da natureza quanto realização da liberdade humana. [...]

Na *praxis* se realiza a *abertura* do homem para a realidade em geral. No processo ontocriativo da *praxis* humana se baseiam as possibilidades de uma ontologia, isto é, de uma compreensão do ser. [...] A *praxis* como criação da realidade humana é ao mesmo tempo o processo no qual se revelaram em sua essência, o universo e a realidade. A *praxis* não é o encerramento do homem no ídolo da sociabilidade e

formação do indivíduo, do desenvolvimento de suas potencialidade sob condições históricas concretas. (MAZZARI, 2009, p. 7-8).

da subjetividade social: é a abetura do homem diante da realidade e do ser.

Desse modo, a práxis marxista pode ser definida basicamente como atividade humana que se produz historicamente, que transforma o mundo natural e social para fazer dele um mundo humano e é a partir dessa perspectiva que Lukács (2010d, p. 161) afirma que o verdadeiro conhecimento das forças motrizes do processo social, o qual inclui a verdade dos destinos individuais, só pode se manifestar na práxis. Segundo o autor, essa verdade do processo social e, portanto, essa verdade da vida assume a forma de um movimento e só pode se revelar na práxis, no conjunto dos atos e ações do homem.

As palavras dos homens, seus pensamentos e sentimentos puramente subjetivos, revelam-se verdadeiros ou não verdadeiros, sinceros ou insinceros, grandes ou limitados, quando se traduzem na prática, ou seja, quando as ações dos homens os confirmam ou os desmentem no contato com a realidade. Só a *práxis* humana pode expressar concretamente a essência do homem. (LUKÁCS, 2010d, p. 161).

Sendo a literatura a figuração do homem real, ao romancista cabe encontrar a conexão existente entre a práxis e a riqueza de desenvolvimento da vida íntima das figuras típicas de seu próprio tempo, para que possa figurar uma ação que tome a vida privada como matéria e, ao mesmo tempo, supere seu caráter casual pela intensidade de paixão, alcançando objetivamente as contradições sociais mais profundas. Nas palavras de Lukács:

Os grandes romancistas têm que investigar profundamente os fundamentos sociais da ação individual, têm que analisá-los através de múltiplas mediações para fazê-los aparecer como qualidades e como paixões vividas por pessoas particulares; eles têm que percorrer vias extremamente complicadas para resgatar, sobre o plano sensível, entre o que aparece como “partículas isoladas”, as verdadeiras conexões sócio-econômicas [...]. (LUKÁCS, 1981, p. 179).

Lukács (2010a) deixa claro que é nas relações do indivíduo com a sociedade, expressas por meio de um destino individual, que se manifestam os aspectos fundamentais do ser histórico-concreto de uma dada forma social e que, portanto, o gênero romanesco precisa tornar evidente essas peculiaridades essenciais de uma determinada sociedade por meio de destinos individuais de indivíduos concretos, de seus sofrimentos e, sobretudo, por meio de suas ações.

A ação é a “real unidade entre o homem e o ‘destino’, a unidade entre o homem e a forma de manifestação das contradições que determinam seu destino [...]”. Assim Lukács (2010e, p. 210-211) define a ação e, recorrendo a Hegel, afirma ainda: “Como diz Hegel, a ação “é a mais clara manifestação do indivíduo, de sua disposição de espírito e de seus objetivos; somente em sua ação torna-se realidade o que o homem é no mais profundo do seu ser”.

De acordo com Lukács (2011a), o verdadeiro critério da grandeza literária corresponde à fidelidade ao real e ao esforço apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e totalidade e o grande romance, portanto, apresenta sempre um quadro de conjunto da vida humana, retratando-o no seu movimento, no seu desenvolvimento. Desse modo, o filósofo húngaro define o romance como um processo que reclama o método narrativo e, portanto, a centralidade da ação para se reproduzir com fidelidade a relação real do homem com a sociedade, pois os fatos tocantes aos destinos humanos precisam ser narrados.

Se se trata de representar a relação real do homem com a sociedade e a natureza (ou seja, não apenas a consciência que o homem tem dessas relações, mas o próprio ser que é o fundamento desta consciência, em sua conexão dialética com esta última), o único caminho adequado é a figuração da ação. (LUKÁCS, 2010e, p. 205).

Assim, como assegura o autor, o conhecimento criador das contradições antagônicas como forças motrizes da sociedade é apenas o pressuposto da forma romanesca, pois o problema da ação constitui o ponto central da teoria da forma do romance. A representação da ação, ligando o individual ao típico, é o fulcro da defesa lukacsiana do realismo. (LUKÁCS, 2010e, p. 196-197).

Lukács insiste na posição central que a figuração do homem e de suas ações deve ocupar na composição literária e explica que essa centralidade da ação não é uma invenção formal da estética; pois deriva da necessidade de refletir a realidade do modo mais adequado possível. Os modos de representação da realidade, mesmo que se liguem sempre a formas e estilos do passado, não despontam nunca de uma dialética imanente das formas artísticas. “Todo novo estilo surge da vida, em consequência de uma necessidade histórico-social, e é um produto necessário da evolução social” (LUKÁCS, 2010d, p. 157).

O autor toma a ação como um importante aspecto formal responsável pelo vínculo entre conteúdo e forma e, sobretudo, como elemento definidor da forma do romance em

estreita conexão com a questão da tipicidade. Ademais, essa ênfase na ação serve também a Lukács como base para suas críticas ao método descritivo que, em oposição ao método narrativo, é inumano. (LUKÁCS, 2010d, p. 177).

“A narração distingue e ordena” (LUKÁCS, 2010d, p. 165). A literatura baseada no método narrativo supera a representação caótica do real, reconstrói uma imagem articulada da realidade e de suas tendências imanentes, delinea o intercâmbio entre a práxis e a vida interior, expressa as relações orgânicas entre os homens e o mundo exterior, os acontecimentos e as instituições sociais, enfim, revela traços humanos essenciais e fornece a devida vitalidade poética à essência oculta homem, pois somente a figuração de uma ação pode expressar a verdadeira “poesia das coisas” (LUKÁCS, 2010d, p. 173).

Conforme expõe Lukács (2010a), as coisas só adquirem vida poética quando relacionadas com as experiências humanas e, ademais, não há na literatura uma “poesia das coisas” apartada dos fatos e das experiências da vida humana. Essa poesia, então, “[...] é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens” (LUKÁCS, 2010d, p. 164). Sem essa poesia, que só pode ser expressa na *práxis*, não pode haver narrativa autêntica.

Já o método descritivo, “[...] sucedâneo literário destinado a encobrir a carência de significação épica” (LUKÁCS, 2010d, p. 176), nivela todas as coisas, desconsidera o ordenamento hierárquico da realidade, rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas, transforma o homem em “natureza-morta” e, assim, esvazia o sentido humano da vida social e, logo, a poeticidade do reflexo da realidade objetiva.

A descrição não oferece, portanto, a verdadeira poesia das coisas, limitando-se a transformar os homens em seres estáticos, em elementos de naturezas-mortas. As qualidades humanas passam a existir umas ao lado das outras e são descritas nesta sua presença simultânea, em vez de integrarem reciprocamente e de comprovar assim a unidade viva da personalidade nas diversas atitudes por ela assumidas, em suas ações contraditórias. À falsa vastidão dos horizontes do mundo exterior corresponde, no método descritivo, um estreitamento esquemático na caracterização dos homens. O homem aparece como um “produto” acabado de componentes sociais e naturais de vários tipos. A profunda verdade da mútua interpenetração no homem de determinantes sociais e de qualidades psicofísicas acaba sempre por se perder. (LUKÁCS, 2010d, p. 176-177).

Desse modo, a grande literatura, verdadeiramente realista, jamais se atém à descrição dos destinos singulares das personagens, à mera contemplação do drama dos

homens. A narração é o recurso necessário ao gênero romanesco, à grande literatura realista sensível ao desenrolar dos destinos humanos e às mutações históricas; entretanto, sem uma concepção de mundo, não se pode narrar bem, ou seja, construir uma composição épica ordenada, variada e completa.

Segundo Lukács (2010d, p. 179), não há composição sem concepção de mundo e, desse modo, o escritor precisa ter uma concepção de mundo sólida, profunda, diferenciada e incitada por experiências concretas, enfim, precisa ver o mundo em seu caráter contraditório para que possa selecionar como protagonista um ser humano em cujo destino se cruzem os contrários e sua composição seja ricamente variada e multifacetada.

A concepção de mundo própria do escritor, no fundo, não é mais do que a síntese – elevada a um certo grau de abstração – da soma de suas experiências concretas. Para o escritor, é importante possuir uma concepção de mundo, já que esta [...] lhe dá a possibilidade de enquadrar os contrastes da vida em uma rica e ordenada série de conexões. Fundamento do sentir bem e do pensar bem, uma tal concepção aparece igualmente como fundamento do escrever bem. (LUKÁCS, 2010d, p. 180).

Desse modo, “a concepção do mundo é a mais elevada forma de consciência” (LUKÁCS, 2010, p. 189) e, por isso, o escritor que a desconsidera deixa de representar o aspecto mais importante do personagem que pretende criar. “A concepção do mundo é uma profunda experiência pessoal do indivíduo singular, uma expressão altamente característica de sua íntima essência, e reflete ao mesmo tempo os problemas gerais da época” (LUKÁCS, 2010e, p. 189).

O escritor cuja concepção de mundo se revele profunda narra uma situação em que o personagem tenha de enfrentar um destino humano típico, de maneira que o receptor possa se identificar com o sujeito representado e reviver a sua experiência; pois, assim, a humanidade essencial presente na concepção de mundo do herói é compartilhada com o receptor que, por sua vez, tem sua individualidade enriquecida pela experiência de plenitude vivida em nível intelectual.

A segurança anunciada por um grande romancista na representação dos homens e de suas relações complexas e contraditórias procede de um penetrante conhecimento da realidade, o qual lhe permite definir critérios genuinamente objetivos para distinguir o verdadeiro do falso, o objetivo do subjetivo, o relevante do irrelevante, o grande do pequeno, o humano do inumado, o trágico do ridículo. “[...] o conhecimento de um tal

critério de medida é o fundamento de toda composição literária” (LUKÁCS, 2010c, p. 101-102).

Segundo Lukács, esse conhecimento do escritor é um reflexo das relações dialéticas da realidade objetiva e, ao mesmo tempo, a exatidão objetiva e a segurança subjetiva capaz de lhe proporcionar o caminho de acesso à riqueza da vida.

A riqueza interior de um personagem literário deriva da riqueza de suas relações internas e externas, da dialética entre a superfície da vida e as forças objetivas e psíquicas que atuam em profundidade. Quanto mais autêntico (isto é, quanto mais de acordo com a realidade) for no escritor este critério de medida, tão mais profundamente ele poderá ir até o fundo, tão mais ricas serão as determinações e tão mais móvel a vida que ele então saberá despertar a trazer à luz. E isto por uma razão: quanto mais autêntico for este critério de medida, tanto mais revelará as grandes contradições internas do desenvolvimento social, e tanto mais organicamente logrará o escritor relacionar aos grandes conflitos sociais o destino singular do personagem pelo qual se interessa. (LUKÁCS, 2010, p. 102).

Perante o exposto, podemos dizer a relação entre a estrutura romanesca e a realidade não é uma relação direta, mas sim uma relação dialética mediatizada por uma visão de mundo, a qual, no caso da grande literatura, não é nunca puramente individual: o verdadeiro sujeito da criação artística é o gênero humano historicamente determinado, ou seja, um sujeito-totalidade cuja perspectiva possibilita uma visão totalizante das relações humanas globais, garantindo assim a universalidade necessária à criação da grande arte. (COUTINHO, 1967).

De acordo com Lukács, o grande romancista se define pela capacidade de dar uma forma estética adequada a determinado conteúdo histórico-social. O filósofo húngaro valoriza decisivamente o esforço do escritor por encontrar, para cada assunto, a forma que melhor lhe convenha. Como dissemos, por forma, Lukács entende os gêneros literários, cujas leis mais universais advêm de grandes constelações históricas. Desse modo, a forma adequada de reprodução da realidade é essencial e, como explica Lukács, os grandes problemas compositivos do romance decorrem da exigência de figurar, de modo vasto e profundo, os traços universais e duradouros da evolução humana. (LUKÁCS, 2011a, 2010a; COUTINHO, 1967, 2010, p. 8).

O conteúdo mais geral da visão de mundo que se expressa sensivelmente na criação de romances realistas é o humanismo que, como vimos, defendendo a integridade e a unidade do homem, entra espontaneamente em conflito com o sistema capitalista, contra a alienação e a mutilação do indivíduo e da comunidade autêntica. Tal humanismo,

no grande romance, expressa sua ferrenha crítica aos fundamentos de um mundo alienado – o qual que obstaculiza e impede as melhores aspirações do homem – e, além disso, expressa-se na figuração da práxis criadora do homem que não se conforma passivamente à alienação e luta por encontrar um sentido autêntico para a vida, ainda que, em muitos casos, essa luta seja alienada e, logo, impotente e trágica. (COUTINHO, p. 1967).

Desse modo, o triunfo do realismo no romance se dá quando o universo da obra, ou seja, sua coerência interna, fundada na unidade entre forma e conteúdo, entre leis estéticas universais e realidade histórico-social, incita o leitor a compreender-se na totalidade do mundo. O grande romancista, assim, narrando uma série de acontecimentos dotados de significação humana, expressando as determinações fundamentais da ação e do comportamento dos homens, une o trajeto da vida individual ao trajeto histórico da humanidade, faz com que o indivíduo veja o mundo de um modo distinto daquele próprio ao pragmatismo e ao imediatismo da vida cotidiana, oferece ao homem uma nova concepção de mundo.

Expostas brevemente as características do grande romance, não podemos deixar de dizer novamente que o realismo – que existe desde as primeiras produções artísticas das quais se tem conhecimento – recebeu grande impulso no período em que a burguesia, na luta revolucionária, posiciona-se como classe representante dos interesses universais do homem e a figuração da realidade alcança grande perfeição nos romances do século XVIII e da primeira metade do século XIX; entretanto, durante o ano de 1848, a guinada reacionária da burguesia, diante do levante do proletariado, impossibilita o triunfo do realismo e repercute sobre a literatura, que se refugia em posições antirrealistas. (LUKÁCS, 2011a).

Assim, a seguir trataremos da crítica endereçada por Lukács (2010a) à decomposição da filosofia burguesa, a qual revela que o advento da decadência ideológica da burguesia é seguido, conseqüentemente, da decadência literária. Nesse sentido, refletiremos sobre como as novas condições históricas do período da decadência burguesa, adversas à arte, obstaculizam a criação de uma literatura efetivamente realista e abarcam o conjunto do mundo ocidental, inclusive o ambiente ideológico do capitalismo contemporâneo.

2 “DECADÊNCIA IDEOLÓGICA BURGUESA” E “VAZIO CULTURAL”: EXPRESSÕES DO VELHO EMBATE TRAVADO ENTRE PROGRESSO E REAÇÃO

Conheci o tempo antigo e conheço o de hoje [...]. Mudou a tabuleta, mas o vinho é sempre o mesmo... *Hoje é apenas o irmão mais moço de ontem.* [...] Então fomos libertados? Continuamos a pertencer à mesma aldeia, e o senhor feudal está sempre perto; para mim ele se chama Trabalho. A enxada, que é toda a nossa riqueza, não nos saiu das mãos. Tanto vale ser para o senhor ou para o imposto, que suga a melhor parte de nosso trabalho, a gente tem que suar a vida inteira...

[...] estamos encurralados como carneiros pela força das coisas, como antes estávamos encurralados pelos nobres. [...] Presos pela lei da necessidade, presos pela lei da senhoria, estamos condenados perpetuamente à terra. [...] A massa há de ser sempre a mesma, ela continua sendo o que era... [...] Querem continuar dominando? Seremos sempre inimigos [...] ⁴¹. (BALZAC, 1954, p. 79-80, grifo do autor).

As revoluções de 1848 resultaram da convergência entre uma crise política e uma crise econômica, as quais foram causadas pelo amplo desenvolvimento econômico do capitalismo nas décadas imediatamente precedentes. Tais jornadas delinearam a passagem da burguesia da condição de classe revolucionária à de classe reacionária e, ademais, demarcaram o conseqüente processo de decadência de sua ideologia.

A decadência ideológica e cultural da burguesia caracteriza-se pela contradição entre o avanço material e uma espécie de estagnação cultural, cujas conseqüências se desdobraram em diversos níveis da atividade humana, inclusive na ciência, na filosofia e na arte. Além disso, a decadência ideológica não possui fronteiras nacionais e compreende o conjunto do mundo ocidental, o que nos permite refletir acerca da correspondência que pode haver entre a decadência ideológica burguesa e o “vazio cultural” que se instaura no Brasil após o Ato Institucional n^o 5, decreto que inaugurou um dos períodos mais autoritários da história brasileira.

Como sabemos, o problema essencial da época em que vivemos tem sido o embate travado entre progresso e reação, enfim, tem sido a luta de classes, cuja expressão ideológica ainda determinada a totalidade dos problemas culturais de nosso tempo e,

⁴¹ O desenvolvimento da sociedade burguesa é representado por Balzac, em seu último romance, *Os camponeses*, como uma variante histórica das sociedades de classe. Desse modo, Balzac define *Os camponeses* como “[...] a pintura da luta, no fundo da roça, entre os grandes proprietários e os proletários” (BALZAC apud RÓNAL, 1949, p. 7); pois, nessa obra, o narrador evidencia o prosseguimento da dominação de uma classe sobre as outras.

consequentemente, determina a educação escolar e, por conseguinte, o processo de socialização da arte literária.

2.1 As Revoluções de 1848 e a reação burguesa

Os tambores tocavam a carregar. Gritos agudos, hurras de triunfo erguiam-se. Um redemoinho permanente fazia oscilar a multidão. Frédéric, apanhado entre duas massas compactas, não se mexia [...]. Os que caíam feridos, os mortos ali estendidos não pareciam verdadeiros feridos, nem verdadeiros mortos. Parecia-lhes estar assistindo a um espetáculo. [...] Os soldados de linha tinham desaparecido, e os municipais estavam agora sozinhos na defesa da delegacia. Uma onda de intrépidos avançou pela escadaria; caíram; outros substituíram; e a porta, abalada pelos golpes de barra de ferro, repercutia; os municipais não desciam. Mas uma caleche carregada de ferro, que ardia como gigantesca tocha, foi arrastada para junto da parede. Não tardaram a trazer molhos de lenha, palha [...]. O fogo subiu ao longo da cantaria, o edifício começou a fumegar por todos os lados [...]. O primeiro andar do Palais-Royal encherá-se de guardas nacionais. Disparava-se de todas as janelas da praça; as balas assobiavam, a água da fonte rebentava, misturava-se ao sangue, fazia poças no chão, [...]. Novos bandos de populares continuavam chegando, empurrando os combatentes para a delegacia. O tiroteio tornava-se mais cerrado. [...] Do outro lado da praça uma luz crua, incidindo, graças a um vão entre as nuvens, sobre as fachadas das Tulherias, recortava-lhe em branco todas as janelas. Junto ao Arco do Triunfo via-se um cavalo morto estendido. Por trás das grades, grupos de cinco a seis pessoas conversavam. As portas do castelo achavam-se abertas, e os criados, no limiar, não impediam a entrada⁴². (FLAUBERT, 1959, p. 95-96).

Paris, 24 de fevereiro de 1848, pela manhã, está em plena revolução. Ao longo de um inverno rigoroso, tensões sociais espalham-se pela França e os trabalhadores de Paris sublevam-se, forçando a abdicação do rei Louis Philippe. O povo levanta barricadas, a Guarda Nacional mantém-se passiva, o exército não oferece nenhuma resistência significativa e a monarquia foge. Os revoltosos invadem a Câmara dos Deputados a fim de evitar que a regência seja confiada à duquesa de Orléans. Ao anoitecer, um governo provisório é estabelecido e eleições são convocadas. A monarquia francesa é derrubada por uma insurreição e a república, proclamada. Era a irrupção da “[...] primeira revolução potencialmente global” (HOBSBAWM, 2015b, p. 35-36), os temores de alguns e as esperanças de outros, enfim, era a emergência da Revolução de 1848.

⁴² Gustave Flaubert (1821-1880), romancista francês, retrata em *Educação Sentimental*: história de um moço, romance de 1879, como teria sido a renúncia do monarca francês Luís Filipe e sua fuga do Palácio das Tulherias em 1848. Os acontecimentos são relatados por meio do protagonista do romance, Frédéric Moreau.

As revoluções de 1848 resultaram da convergência entre uma crise política e uma crise econômica, as quais foram causadas pelo amplo desenvolvimento econômico do capitalismo nas décadas imediatamente precedentes. “[...] o mundo da década de 1840 se encontrava fora de equilíbrio. As forças de mudança econômica, técnica e social desencadeadas nos últimos 50 anos não tinham paralelo [...]” (HOBSBAWM, 2015a, p. 551).

A consolidação do regime burguês na Europa ocidental e o desenvolvimento das relações capitalistas, entre 1780 e 1830, se opuseram duramente à ampla camada populacional mais explorada, ou seja, camponeses, artesãos e a nascente classe operária; pois enquanto a sociedade capitalista e seus representantes – os burgueses – conheciam um crescimento vertiginoso do comércio e das forças produtivas industriais a classe operária e demais explorados enfrentavam miséria, fome, epidemia de doenças e, além das péssimas condições de trabalho e de moradia, rebaixamento salarial.

Difícilmente poderia deixar de advertir que a distribuição crescentemente desigual das rendas nacionais neste período (“os ricos ficando mais ricos e os pobres mais pobres”) não era um acidente, mas o produto das operações do sistema. Em poucas palavras, podiam demonstrar não só que o capitalismo era injusto, mas que parecia funcionar mal [...]. (HOBSBAWM, 2015a, p. 466).

Além disso, a Revolução Industrial já havia provocado mudanças profundas nas sociedades europeias tradicionalmente agrárias e uma das mais importantes foi o rápido crescimento urbano; pois o desenvolvimento do sistema fabril levou homens, mulheres e crianças a se aglomerarem nas cidades onde as fábricas se situavam. Paris, por sua vez, também assistiu a um rápido crescimento populacional e as condições de vida e moradia da população pobre impunham à cidade, sobretudo em determinadas áreas, uma atmosfera de tensão.

As cidades e as áreas industriais cresciam rapidamente, sem planejamento ou supervisão, e os serviços mais elementares da vida da cidade fracassavam na tentativa de manter o mesmo passo: a limpeza das ruas, o fornecimento de água, os serviços sanitários, para não mencionarmos as condições habitacionais da classe trabalhadora. [...] a miséria – a miséria crescente [...] – que chamava tanto a atenção [...] era a das cidades e zonas industriais onde os pobres morriam de fome de uma maneira menos passiva e menos oculta. (HOBSBAWM, 2015a, p. 410-414).

Esse panorama social da Europa já fomentava as agitações políticas, quando, entre os anos de 1846 e 1848, um pouco antes da eclosão dos levantes de fevereiro de 1848, a economia europeia fora abalada por uma sequência de péssimas colheitas, o que desencadeou uma crise econômica e, conseqüentemente, a elevação súbita do preço dos alimentos. Concomitantemente ainda à essa crise da agricultura que causou grandes dificuldades aos camponeses, a crise geral do comércio e da indústria na Inglaterra – o principal país capitalista da época – agravou ainda mais a situação, uma vez que a queda do consumo dos produtos industrializados acarretou a demissão de operários nos centros urbanos.

Por fim, [...] os ânimos se acirraram para a revolta em virtude de *dois acontecimentos econômicos mundiais*.

A doença da batata inglesa e as quebras de safra de 1845 e 1846 aumentaram a intensidade da efervescência entre o povo. A carestia de 1847 provocou conflitos sangrentos, tanto na França quanto no resto do continente. Em contraste com as orgias despudoradas da aristocracia financeira – a luta do povo pelos gêneros primários de subsistência! [...] O segundo grande evento econômico que acelerou a irrupção da revolução foi uma crise geral do comércio e da indústria na Inglaterra; anunciada já no outono de 1845 pela derrota maciça dos especuladores nas ações ferroviárias, adiada durante o ano de 1846 por uma série de pontos incidentais, como a revogação iminente da taxa dos grãos, ela acabou estourando no outono de 1847 na bancarrota dos grandes comerciantes de mercadorias colonialistas de Londres, seguida de imediato pela falência dos bancos provinciais e pelo fechamento das fábricas nos distritos industriais ingleses. A repercussão dessa crise sobre o continente ainda não havia se esgotado quando irrompeu a Revolução de Fevereiro. (MARX, 2012b, p. 41-42).

Assim, em 1848, a emergente sociedade capitalista já havia conhecido várias crises periódicas de superprodução, as quais se converteram em fome e indignação, e o desenvolvimento econômico do capitalismo já apresentava, portanto, as marcas que o caracterizariam: imensa acumulação de mercadorias, exploração do trabalho assalariado, contradições inarredáveis e miséria social.

Marx identifica a crise cíclica do capitalismo de 1847 como a base da explosão dos processos revolucionários na Europa. Assim, o curso da crise econômica determina o momento da eclosão da Revolução de Fevereiro que, segundo o filósofo, foi um “ataque de surpresa”, o qual apanhou a velha sociedade desprevenida e possibilitou ao povo proclamar esse golpe inesperado como um feito de importância mundial. (MARX, 2008b, p. 22).

A referida situação econômica e social que precedeu a revolução provocou falências, demissões e fome, o que fez com que Paris recebesse muitos operários e camponeses desempregados e a efervescência entre a população fosse intensificada. Desse modo, o protesto dos operários logo se fez sentir na França, onde a memória da revolução de 1789 ainda estava viva.

[...] era inevitável que a injeção de consciência política e de permanente atividade política entre as massas, que foi o grande legado da Revolução Francesa, significaria, mais cedo ou mais tarde, um importante papel dessas mesmas massas na política. E dada a notável aceleração da mudança social desde 1830, e o despertar do movimento revolucionário mundial, era claramente inevitável que as mudanças [...] não poderiam mais ser adiadas.

Tudo isto seria o bastante para dar aos homens da década de 1840 a consciência de uma mudança pendente [...].

A razão era que a crise do que restava da antiga sociedade parecia coincidir com uma crise da nova sociedade. (HOBSBAWM, 2015a, p. 553).

Ademais, como expõe Eric Hobsbawm (1917-2012), a crise da nova sociedade amalgamava-se com a crise do que restava da antiga sociedade, o que inflamou o momento da eclosão da Revolução de Fevereiro e mobilizou diferentes classes da sociedade contra a velha ordem; pois os resquícios do Antigo Regime, além de manter os privilégios que favoreciam a nobreza e o clero, obstaculizavam a participação política, de modo geral, da pequena burguesia e da classe trabalhadora, cujo número e descontentamento crescia à medida que o poder político e econômico se concentrava cada vez mais nas mãos da alta burguesia, conhecida também como aristocracia financeira.

De acordo com Hobsbawm, a condição da massa do povo nas grandes cidades, na década de 1840, incitava seu ódio ao referido regime. “Seu ódio aos ricos e aos nobres daquele mundo amargo em que viviam, e seus sonhos com um mundo novo e melhor deram a seu desespero um propósito [...]” (HOBSBAWM, 2015a, p. 553). O trabalhadores exigiam “[...] não só pão e emprego, mas também uma sociedade e um novo Estado”; pois “[...] o grande despertar da Revolução Francesa lhes ensinara que os homens comuns não necessitavam sofrer injustiças e se calar” (HOBSBAWM, 2015a, p. 329).

A situação econômica de grande instabilidade apenas acelerou o processo de questionamento e revolta contra o domínio da aristocracia financeira, questionada e acusada de corrupção por todas as demais classes, ou seja, apenas empurrou a pequena burguesia e a classe operária às ruas. Essas diferentes classes, embora estivessem em

posições antagônicas na estrutura econômica da sociedade, aliaram-se em defesa de um mesmo propósito: derrubar a Monarquia de Julho e proclamar uma nova república na França.

Desse modo, durante os levantes de fevereiro, tanto a classe trabalhadora quanto a burguesia não dominante, que haviam sido excluídas do poder político, lutaram juntas pela queda do regime tirânico e corrupto da alta burguesia financeira, a facção burguesa que governou e legislou de fato sob a monarquia de Luís Filipe.

Quem reinou sob Luís Filipe não foi a burguesia francesa, mas *uma facção* dela: os banqueiros, os reis da bolsa, os reis das ferrovias, os donos das minas de carvão e de ferro e os donos de florestas em conluio com uma parte da aristocracia proprietária de terras, a assim chamada aristocracia financeira. Ela ocupou o trono, ditou as leis nas câmaras, distribuiu os cargos públicos desde o ministério até a agência do tabaco. (MARX, 2012b, p. 37).

Como explica Marx, em *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, o propósito inicial das jornadas de fevereiro era, portanto, “[...] uma reforma eleitoral, pela qual seria alargado o círculo dos elementos politicamente privilegiados da própria classe possuidora e derrubado o domínio exclusivo da aristocracia financeira” (MARX, 2008b, p. 25).

Em 24 de fevereiro de 1848, quando a revolução tomou as ruas de Paris, “[...] quando o povo levantou as barricadas, a Guarda Nacional manteve uma atitude passiva, o exército não ofereceu nenhuma resistência séria e a monarquia fugiu, a república pareceu ser a consequência lógica” (MARX, 2008b, p. 25). Assim, durante os levantes de fevereiro, Louis Philippe, sem condições de resistir, foi deposto e um governo provisório foi formado, dando início à construção da II República Francesa.

[...] a monarquia de julho cedeu seu lugar a um governo provisório [...]. Enquanto Paris domina a França em decorrência da centralização política, são os trabalhadores que, em momentos de terremoto revolucionário, dominam Paris [...]. Eles [os trabalhadores] estavam dispostos a retomar a luta e impor a república pela força das armas. Foi com essa mensagem que Raspail se dirigiu ao *Hôtel de Ville*: em nome do proletariado parisiense, ele ordenou ao governo provisório que proclamasse a república; se essa ordem do povo não se cumprisse dentro de no máximo duas horas, ele retornaria à frente de 200 mil homens. Os cadáveres dos que tombaram tinham acabado de esfriar, as barricadas ainda não haviam sido retiradas, os trabalhadores não haviam sido desarmados e a única força que se poderia contrapor a eles era a Guarda Nacional. Diante dessas circunstâncias sumiram de repente os argumentos que alegavam razões de Estado e os escrúpulos de consciência jurídicos do governo provisório. O prazo de duas horas ainda não havia transcorrido e todos os muros de Paris já ostentavam as

gigantescas palavras históricas: *République français! Liberté, Egalité, Fraternité!* [República francesa! Liberdade, Igualdade, Fraternidade!]. (MARX, 2012b, p. 43-44).

Uma vez proclamada a república, os trabalhadores julgavam ter derrubado “a dominação coroada de uma classe” (MARX, 2010b, p. 153), ou seja, destronada a monarquia, o operariado presumia haver derrubado a dominação do capital, pois a forma monárquica representava-lhe a dominação de classe e a república, a supressão da dominação burguesa; entretanto, como adverte Marx, antes mesmo de a república ser proclamada, “[...] ao meio dia de 25 de fevereiro, [...] todos os ministérios já haviam sido distribuídos entre os elementos burgueses do governo provisório e entre os generais, banqueiros e advogados do *National* (MARX, 2012b, p. 43).

Como vimos, a proclamação da república, em 25 de fevereiro, resultou da pressão direta do proletariado, de modo que este passou a ocupar o primeiro plano como partido autônomo; mas, ao mesmo tempo, por exigir que o governo provisório proclamasse a república como uma república com instituições sociais, levou a França burguesa a se unir contra ele, já que as suas exigências representavam um perigo intolerável para a ordem burguesa. Assim, “[...] todo o processo vital do governo provisório se resumiu em uma luta constante contra as reivindicações do proletariado” (MARX, 2012b, p. 60).

A república, instituída após a insurreição de fevereiro, revelar-se-á como outra forma de domínio de classe. “A revolução de fevereiro *suprimira* a monarquia constitucional efetivamente e a dominação da burguesia na ideia” (MARX, 2010c, p. 412, grifo do autor), ou seja, em fevereiro de 1848, o proletariado, movido por suas condições materiais de vida, almejava a uma mudança radical das relações sociais e, assim, age na direção de sua potencialidade mais ampla; mas posiciona-se equivocadamente na conjuntura que se desenvolve, porque desconhece os fundamentos das contradições entre capital e trabalho.

Na ideia dos proletários, portanto, que confundiam a aristocracia financeira com a burguesia em geral; na fantasia dos homens de bem republicanos, que negavam inclusive a existência das classes ou, no máximo, admitiam-nas como consequência da monarquia constitucional; na fraseologia hipócrita das facções burguesas até ali excluídas do domínio, *o domínio da burguesia* fora eliminado com a introdução da república. Naquela hora, todos os monarquistas se transformaram em republicanos e todos os milionários de Paris em trabalhadores. A fraseologia que correspondeu a essa eliminação imaginária das relações das relações de classe foi a da *fraternité*, a confraternização e fraternidade universal. Uma abstração cômoda dos

antagonismos de classe, uma nivelção sentimental dos interesses de classe contraditórios, uma exaltação delirante acima da luta de classes, a *fraternité*: essa foi a palavra-chave propriamente dita da Revolução de Fevereiro. [...] O proletariado parisiense se deleitou nesse êxtase benevolente da fraternidade. (MARX, 2012b, p. 49).

Refletindo sobre as estratégias da luta operária de 1848, Marx salienta que o proletariado de Paris ainda não era capaz de sair dos limites da república burguesa, a não ser em suas ilusões, em sua imaginação, enfim, em sua ideia. Desse modo, os trabalhadores, crendo na eliminação das classes como resultado da mudança na forma de estado, conquistaram, nas jornadas de fevereiro, a república burguesa. “[...] a república de fevereiro realmente não era nem podia ser nada além de uma república *burguesa* [...]” (MARX, 2012b, p. 60).

Lívia Cotrim, ao analisar os artigos escritos por Marx para a *Nova Gazeta Renana*, diário editado entre 01/06/1848 e 19/05/1848, explica que “a continuidade das classes e da dominação burguesa evidencia-se logo que vêm ao primeiro plano problemas da sociedade civil: a crise industrial que vinha se arrastando, com a conseqüente piora nas condições de vida” (COTRIM, 2010, p. 33). Assim, as ilusões dos insurgentes de que uma mudança na forma de estado, ainda que significativa, pudesse transformar as relações sociais e eliminar delas a dominação de classe se desvaneceram e, como expõe Marx, (2010b), a fraternidade entre as classes antagônicas, ideal conclamado em fevereiro, durou enquanto o interesse da burguesia esteve irmandado ao interesse do proletariado: a instauração da república. O proletariado, portanto, logo conheceu a expressão verdadeira da *Fraternité* das classes antagônicas.

A *Fraternité*, a fraternidade das classes antagônicas, umas das quais explora a outra, esta *Fraternité* proclamada em fevereiro, escrita com grandes letras maiúsculas na testa de Paris, em todas as prisões, em todas as casernas – suas expressão verdadeira, não falsificada, sua expressão prosaica é a guerra civil em sua figura mais terrível, a guerra do trabalho contra o capital. (MARX, 2010b, p. 154, grifo do autor).

A instituição da república dissipou as ilusões nutridas pelos trabalhadores até então, aclarou as posições das classes e viabilizou o rebentamento de seu antagonismo. De acordo com Marx, o aniquilamento das mistificações e ilusões da insurreição de fevereiro garantiu “o triunfo momentâneo da força bruta” (MARX, 2010d, p. 150), possibilitou o avanço em direção “[...] à maior revolução que já ocorreu, à revolução do proletariado contra a burguesia [...]” (MARX, 2010b, p. 153), enfim, ao confronto

decisivo – o de junho, em Paris – das revoluções de 1848. Diante disso, é válido recorrermos à síntese que Marx realiza sobre o significado da revolução de fevereiro quanto o da revolução de junho, em 29 de junho de 1848.

A revolução de fevereiro foi a bela revolução, a revolução da simpatia geral, porque os antagonismos que eclodiram nela contra a realeza, não desenvolvidos, dormitavam [...] porque a luta social que constituía seu fundamento alcançara apenas uma existência etérea, a existência de uma frase, de uma palavra. A revolução de junho é a revolução odiosa, a revolução repulsiva, porque o fato ocupou o lugar da frase, porque a república desnudou a própria cabeça do monstro, ao derrubar-lhe a coroa protetora e dissimuladora. (MARX, 2010b, p. 155).

Como explica Cotrim, Marx examina extensamente as jornadas de junho em um artigo publicado em 29 de junho de 1848, “A revolução de junho”, na *Nova Gazeta Renana*, e nele destaca a distinção entre a revolução burguesa e a proletária, isto é, ilumina a existência de dois tipos de revolução: a revolução política e a revolução social. Sobre essa referida distinção vale a pena nos debruçarmos ainda sobre as palavras da autora, que se pauta na análise de Marx:

A distinção que salta primeiro à vista é que a primeira, por mais significativa que possa ser, caracteriza-se por uma parcialidade bem determinada: altera a forma do estado, a forma da dominação de classe, sem extinguir a dominação mesma, deixando intocados os fundamentos materiais dela. A segunda destrói esses fundamentos e os substitui por outros, eliminando, por isso mesmo, seus complementos políticos. [...] Atentando para o uso marxiano das expressões, apreende-se outra diferença essencial: revolução social é explícita e especificamente entendida como revolução do trabalho contra o capital, enquanto revolução política designa apenas revoluções burguesas. [...] É preciso ressaltar essa identificação entre revolução política e revolução burguesa, tendo a burguesia por sujeito histórico, e entre revolução social e revolução do trabalho contra o capital, tendo o proletariado por sujeito histórico; ou, melhor dito: a determinação da revolução burguesa como revolução política, e da revolução do trabalho como revolução social. A realização de uma revolução implica que uma parte da sociedade visualize a destruição desta, no todo ou em parte, e a criação de outra nova. Supõe, pois, que a capacidade de agir com prévia ideação tenha se expandido para tomar como seu objeto o conjunto das relações sociais. A possibilidade de fazer uma revolução é resultado da expansão da potencialidade humana de autodeterminação. Mas também aqui a contradição do mundo regido pelo capital se manifesta: este abre e simultaneamente obstaculiza os caminhos da autodeterminação, gerando as condições materiais que a embasam sob forma social que é seu oposto – a subordinação dos homens ao produto alienado da exteriorização da própria vida. Da perspectiva do capital, não é possível realizar mais do que rearranjos a partir de sua própria ordem, razão pela qual as revoluções burguesas não podem ultrapassar o horizonte da

política, vale dizer, não podem ultrapassar o horizonte máximo da transformação das formas políticas de sua dominação. Para a burguesia a revolução política é limite máximo. É da perspectiva do trabalho que a atualização da potencialidade da autodeterminação permite e demanda destruir essa forma social, pois é ela que restringe essa sua potência; para o proletariado, assim, a revolução política é totalmente insuficiente, sendo resolutiva somente a revolução social, isto é, a destruição dos fundamentos materiais da sociedade atual, a liquidação do antagonismo entre capital e trabalho pela abolição dessa forma social assumida pelos homens em suas relações mútuas e pelos produtos de suas atividades. (COTRIM, 2010, p. 36-37).

Perante o exposto, podemos dizer que o proletariado parisiense, embora tenha confundido a conquista da emancipação política com a emancipação humana, exhibe já em fevereiro a alma social da revolução que irromperia contra o capital nas jornadas de junho. “A revolução de fevereiro foi, pois, uma ‘revolução política com alma social’ [...]; mas sua ‘alma social’ estava ainda velada e adstringida pelo contorno político da revolução, ao qual a burguesia pretendia limitá-la” (COTRIM, 2010, p. 32).

Ademais, como expõe Hobsbawm, a revolução que eclodiu nos primeiros meses de 1848 foi uma revolução social porque, além de ter envolvido e mobilizado todas as classes, significou “[...] o insurgimento dos trabalhadores pobres nas cidades – especialmente nas capitais – da Europa ocidental e central” (HOBSBAWM, 2015a, p. 554). Desse modo, não por acaso, o processo revolucionário de 1848, ficou conhecido como “A Primavera dos Povos”, metáfora expressiva que nos permite estabelecer uma relação entre o despertar da natureza após os rigores do inverno e o espírito de contestações de povos submetidos a regimes de caráter autoritário.

Mil oitocentos e quarenta e oito, a famosa “primavera dos povos”, foi a primeira e a última revolução europeia no sentido (quase) literal, a realização momentânea dos sonhos da esquerda, dos pesadelos da direita, a derrubada virtualmente simultânea de velhos regimes da Europa continental a oeste dos impérios russo e turco, de Copenhague a Palermo, de Brasov a Barcelona. Foi esperada e prevista. Parecia ser o ponto culminante e o produto lógico da era das duas revoluções. (HOBSBAWM, 2015b, p. 25).

De acordo com Hobsbawm (2015b), “A primavera dos povos”, como a primavera, não durou, pois as revoluções de 1848 foram vitoriosas e derrotadas rapidamente. “[...] 1848 aparece como a revolução da moderna história da Europa que combinou a maior promessa, a maior extensão, o maior sucesso inicial imediato e o mais rápido e retumbante fracasso” (HOBSBAWM, 2015b, p. 45). Para o historiador, 1848 malogrou devido ao fato de o confronto decisivo – o de junho, em Paris – ter se dado entre o “partido da

ordem” – conservadores e ex-moderados aliados ao velho regime – e a “revolução social”.

Mil oitocentos e quarenta e oito fracassou porque ficou evidenciado que a confrontação decisiva não era entre os velhos regimes e as “forças do progresso” unidas, mas entre “ordem” e “revolução social”. Sua confrontação crucial não foi a de Paris em fevereiro, mas a de Paris em junho, quando os trabalhadores manobrados para uma insurreição isolada foram derrotados e massacrados. Eles lutaram e morreram bravamente. Cerca de 1.500 caíram na luta das ruas – dois terços dos mortos do lado do governo. É característica da ferocidade do ódio que os ricos nutrem pelos pobres o fato de que uns 3 mil foram trucidados depois da derrota, enquanto outros 12 mil foram aprisionados, a maioria para serem deportados para campos de trabalho na Argélia. (HOBSBAWM, 2015b, p. 50).

Como expõe Marx, “os trabalhadores parisienses foram *esmagados* pela superioridade numérica, não foram *abatidos* por ela” (MARX, 2010b, p. 153, grifo do autor). O filósofo conclui que os revolucionários foram batidos, mas seus opositores foram vencidos; pois, apesar do massacre sofrido, os insurretos alcançaram a vitória com o desanuviamiento das contradições, com a demarcação nítida das relações sociais e das posições das classes, com a revelação dos opositores da classe trabalhadora – os proprietários –, enfim, com a dissipação das ilusões de fevereiro. “O fruto principal do movimento revolucionário de 1848 não foi o que os povos ganharam, mas sim o que perderam – *a perda de suas ilusões*” (MARX, 2010b, p. 153-156, grifo do autor)

Diante do exposto, podemos dizer que as jornadas de 1848, sobretudo as de junho, trouxeram à consciência social a oposição entre capital e trabalho, deslocaram para o nível das experiências imediatas o antagonismo entre burguesia e proletariado, enfim, desnudaram “a cabeça do monstro” (MARX, 2010b, p. 155): a dominação da burguesia e a escravidão dos trabalhadores.

Os trabalhadores reivindicavam a continuidade, no plano social, dos avanços que a burguesia havia alcançado, no plano jurídico, com a Revolução Francesa, isto é, a igualdade de fato, a garantia de acesso à propriedade. Assim, conforme afirma Marx, a revolução de junho atentou contra a ordem burguesa, a dominação de classe e a escravidão do trabalhador, ou seja, atacou as relações sociais sobre as quais se erige e se mantém o estado.

A reação burguesa, procurando perpetuar o *status quo*, arremeteu contra a massa de trabalhadores e miseráveis. O massacre da população foi generalizado e, com isso, “[...] todos os sonhos políticos e sociais da primavera de 1848 foram varridos”

(HOBSBAWM, 2015b, p. 45). A burguesia, pois, balizada pela posição do operariado e consciente do perigo que corria a ordem do capital, respondeu ao levante com metralhas e barricadas.

Ordem! tropejavam suas metralhas, enquanto estraçalhavam o corpo do proletariado. Nenhuma das inúmeras revoluções da burguesia francesa desde 1789 foi um atentado à ordem, pois deixaram subsistir a dominação de classe, a escravidão do trabalhador, a ordem burguesa, por mais que a forma política dessa dominação e dessa escravidão mudasse. Junho atentou contra essa ordem. Ai de junho! (MARX, 2010b, p. 155).

Como explica Cotrim (2010, p. 28-34), o comportamento daqueles que haviam se aliado ao proletariado em fevereiro mudou completamente diante da revolução de junho, fato que evidenciou o antagonismo implacável entre a perspectiva do trabalho e a realidade sufocante da dominação do capital, os limites da esfera da politicidade para a resolução dos problemas sociais e, logo, os vínculos classistas.

Por atentarem contra a ordem do capital, os trabalhadores parisienses, que ainda proferiam a palavra *Fraternité*, resistiram sozinhos à burguesia e à soldadesca unidas durante as jornadas de junho; pois, como expõe Marx, os ingredientes poéticos habituais do levante francês, como a entusiástica juventude burguesa, ficaram do lado do opressor. Os estudantes da faculdade de medicina recusaram-se a socorrer os insurretos feridos, recusaram a eles a ajuda da ciência por terem perpetrado o “crime indizível e indescritível” de cair nas trincheiras por sua própria existência e não pela monarquia ou burguesia. (MARX, 2010b, p. 154).

“[...] as revoluções de 1848 surgiram e quebraram-se como uma grande onda, deixando pouco para trás, exceto mito e promessa. Elas ‘deveriam ter sido’ revoluções burguesas, mas a burguesia fugiu delas” (HOBSBAWM, 2015b, p. 63). A burguesia, perante a ameaça à propriedade privada, percebeu que preferia a ordem à oportunidade de pôr em prática o projeto teórico que havia proferido durante o Século das Luzes.

A classe burguesa, pois, a fim de se defender do proletariado ascendente e evitar as ameaças de um processo revolucionário, renuncia aos seus ideais emancipatórios, retrai-se no espaço do conservadorismo e passa a buscar a conservação do regime explorador que estabeleceu. Desse modo, podemos dizer que os partidos burgueses traíram os grandes interesses – ligados ao povo – da revolução democrático-burguesa, em prol das necessidades de expansão e acumulação do capital e da sua posição no âmbito do controle político. (HOBSBAWM, 2015b; LUKÁCS, 2010a).

Podemos afirmar ainda que foi nas jornadas de junho – de 23 a 26 de junho de 1848 – que o proletariado se afirmou como classe revolucionária independente da burguesia. Sobre esse evento, Lukács, ao analisar “[...] a interação entre o espírito histórico e a grande literatura que retrata a totalidade da história [...]” (LUKÁCS, 2011e, p. 28), em *O romance histórico*, trabalho escrito durante seus anos de exílio na União Soviética, comenta:

A batalha do proletariado parisiense em junho de 1848 foi uma reviravolta na história em escala internacional. [...] é apenas aí que se deflagra pela primeira vez uma batalha decisiva entre proletariado e burguesia com a violência das armas; o proletariado pisa pela primeira vez no palco histórico-mundial como uma massa armada, decidida a travar a luta decisiva; nesse momento, a burguesia luta pela primeira vez pela continuação de seu domínio econômico e político. (LUKÁCS, 2011d, p. 211).

A Revolução de 1848 descortinou, em nível histórico-universal, o potencial protagonismo revolucionário da classe trabalhadora, ou seja, revelou que o proletariado transitava da condição de classe em si à condição de classe para si e, portanto, constituía-se como classe autoconsciente. “O processo de 1848-1849 colocou o proletariado, objetivamente, como o sujeito revolucionário capaz de promover a superação da sociedade burguesa [...]” (PAULO NETTO, 2015, p. 62).

A organização, a ideologia e a liderança dos levantes de 1848, entretanto, eram pouco desenvolvidas e, além disso, como expõe Hobsbawm (2015a), faltava aos revolucionários uma conjuntura histórica que lhes fornecesse uma alternativa política. Segundo o historiador, a imaturidade política e ideológica dos trabalhadores insurgentes garantia que fossem suficientemente fortes para fazer o projeto de uma revolução social parecer real e ameaçador, mas demasiadamente fracos para fazer algo mais do que ameaçar seus inimigos. “Suas forças eram desproporcionalmente efetivas, pois estavam concentrados em massas famintas nos lugares mais sensíveis, ou seja, as cidades maiores, especialmente as capitais” (HOBSBAWM, 2015a, p. 44-45).

Já a classe burguesa, embora tenha reprimido violentamente o proletariado, avista ainda a necessidade de assegurar a ordem social por meio de justificações teóricas dos problemas decorrentes do desenvolvimento capitalista e, assim, desinteressa-se pela verdade que, por sua vez, colide com seus interesses. “[...] a verdade histórica evidencia a necessidade das transformações, as quais, para a classe dominante – uma vez consolidada no poder – não são interessantes; ela tem interesse na perpetuação da ordem

existente” (SAVIANI, 2008b, p. 100).

Essa renúncia à verdade, essa evasão da realidade e, logo, essa fuga dos problemas determinados pela história são, na concepção de Lukács, os elementos característicos da decadência ideológica da burguesia, período marcado pela tentativa de os ideólogos burgueses produzirem conhecimentos cujas premissas induzem à evasão da realidade social e, assim, contribuem para a conservação da ordem do capital.

As insurreições de 1848 demarcam, portanto, tanto a passagem da burguesia da condição de classe revolucionária à de classe reacionária quanto o consequente processo de decadência de sua ideologia no que se refere ao seu poder de explicação da realidade. Enfim, a partir de 1848, “[...] quando a burguesia já domina o poder político e a luta de classes entre ela e o proletariado se coloca no centro do cenário histórico” (LUKÁCS, 2010c, p. 51), encerra-se o ciclo progressista de ação da classe burguesa e principia-se a sua decadência ideológica, transformação do seu pensamento crítico-revolucionário em ideologias apologéticas.

2.1.1 Decadência ideológica: vulgarização e capitulação da filosofia burguesa

Esse mundo era ao mesmo tempo antigo e novo, revolucionário e retrógrado. Nele, os valores ligados à ideia do indivíduo – verdade, liberdade, direito, razão – ficariam inteiramente debilitados e rejeitados, ou pelo menos assumiriam um significado totalmente diverso do que tiveram nos séculos precedentes. Desarraigados da pálida teoria, seriam relativizados, abastecidos de sangue e em seguida submetidos a uma instância muito superior, a da força, da autoridade, da ditadura da fé [...]. Na política, a direita ia confundir-se cada vez mais com a esquerda. A imparcialidade da pesquisa, o pensamento livre, longe de representarem o progresso, pertenciam, pelo contrário, a um mundo retardado, desinteressante⁴³. (MANN, 2015, p. 427).

A emergência do proletariado na cena histórica como novo sujeito revolucionário, a impossibilidade de a sociedade capitalista em desenvolvimento atender às demandas

⁴³ Mann, em *Doutor Fausto*: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo, obra publicado em 1947, busca dar forma a várias “figuras” das crises de sua época e, assim, representa um conjunto de contradições, acumuladas e contrapostas polifonicamente ao longo da narrativa, entre as quais podemos destacar a seguinte: “[...] a dialética entre o culto da tradição e o impulso modernista em direção ao novo, evidenciada pela implosão – ‘vanguardistas’, ‘revolucionárias’, mas também ‘fascista’ – das formas herdadas e reconhecíveis, tanto na sociedade quanto na política e nas artes” (ALMEIDA, 2015, p. 603-604). Embora Mann tenha iniciado a escrita desse romance em 1943, partilhava da tradição humanista como os autores da grande literatura do século XIX e, portanto, também insistia na defesa de uma literatura capaz de explicitar os problemas formais e históricos que lhe afetavam. Mann, assim, assume as contradições de seu ponto de vista burguês e torna-se um representante literário das críticas de Lukács ao solipsismo da arte moderna. (ALMEIDA, 2015, p. 597-611).

efetivas da classe trabalhadora e a instauração do domínio de classe da burguesia levam esta a neutralizar ou a abandonar os principais valores da cultura ilustrada; pois a sua hegemonia apresenta limites insuperáveis à emancipação humana e a existência desses limites contradiz as promessas emancipatórias contidas na referida cultura. Assim, sob o impacto das necessidades contingenciais do desenvolvimento capitalista, a burguesia abandona os conteúdos mais avançados da cultura ilustrada e ingressa no ciclo de sua decadência ideológica, caracterizado por sua incapacidade de classe para propor alternativas emancipadoras.

Assim, o conceito de decadência ideológica, tendência do pensamento contemporâneo denunciada por Karl Marx e Friedrich Engels e analisada por Lukács, designa a crise espiritual da burguesia e a conseqüente degeneração de sua ideologia, a qual se distancia da tradição progressista⁴⁴ e passa defender uma visão cada vez mais apologética⁴⁵ da realidade capitalista após 1848, reforçando a opacidade das relações sociais, ou seja, começa a revelar “[...] um acentuado declínio do nível filosófico em função de um sofisticado afastamento da filosofia dos problemas concretos da realidade” (PINASSI, 2005, p. 53).

Contemporâneo da virada ideológica da burguesia, Marx analisa o esgotamento do papel revolucionário da burguesia perante a necessidade de se erguer um novo aparato ideológico – o qual deveria ser capaz de superar as velhas afirmações políticas, culturais e sociais assentadas no conhecimento das relações dialéticas da realidade objetiva – e aponta as raízes dessa ruptura com a filosofia da época revolucionária.

A burguesia tinha uma noção exata do fato de que todas as armas que forjara contra o feudalismo voltavam seu gume contra ela, que todos os

⁴⁴ Coutinho (2010, p. 25) define, em linhas gerais, essa tradição progressista e explica: “O capitalismo, em dado momento, representou – não só no plano econômico-social, mas também no cultural – uma extraordinária revolução na história da humanidade. Seu nascimento e explicitação implicavam a atualização de possibilidades apenas latentes na economia feudal desenvolvida, atualização que dependia, por sua vez, da dissolução e desintegração das relações feudais de produção, de suas formas de divisão do trabalho. Esse caráter objetivamente progressista do capitalismo permitia aos pensadores que se colocavam do ângulo do novo a compreensão do real como síntese de possibilidade e realidade, como totalidade concreta em constante evolução. Sem compromisso com a realidade imediata, os pensadores burgueses não limitavam a razão à classificação do existente, mas afirmavam seu ilimitado poder de apreensão do mundo em permanente *devir*”.

⁴⁵ Sobre a apologética, Lukács (1978, p. 85-85), em *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*, explica: “Pode-se ver como a apologética – do ponto de vista metodológico – parta do fato de que uma generalização justificada dentro de certos limites é ampliada de um modo ilimitado; este resultado só se pode obter na medida em que o conceito de universalidade é libertado de toda relação dialética (determinação, limitação, enriquecimento, concretização, etc.) com a particularidade. A formulação apologética e abstrata do universal, portanto, liquida ao mesmo tempo a dialética do universal e do particular, ou – no máximo – permite apenas uma pseudo-dialética formalista”.

meios de cultura que criara rebelavam-se contra sua própria civilização, que todos os deuses que inventara a tinham abandonado. (MARX, 2008b, p. 63-64).

Marx analisa a reviravolta político-ideológica de todo o pensamento burguês, faz da conexão entre força material e construção ideológica do sistema do capital matéria fundamental para a sua perspectiva crítico-ontológica e, assim, sistematiza uma profunda crítica à orientação subjetivista dada ao conhecimento das relações reais.

A burguesia conquistara o poder político na França e na Inglaterra. Daí em diante, a luta de classes adquiriu prática e, teoricamente, formas mais definidas e ameaçadoras. Soou o dobre de finados da ciência econômica burguesa. Não interessava mais saber se este ou aquele teorema era verdadeiro ou não; mas importava saber o que, para o capital, era útil ou prejudicial, conveniente ou inconveniente, o que contrariava ou não a ordenação policial. Os pesquisadores desinteressados foram substituídos por espadachins mercenários, a investigação científica imparcial cedeu seu lugar à consciência deformada e às intenções perversas da apologética. (MARX, 2012a, p. 24).

Lukács (2010a, 1959), por sua vez, sublinha que tal fenômeno não era surpreendente, pois tratava-se de algo necessário e socialmente determinado pelo pragmatismo egocêntrico da racionalidade capitalista e, ademais, o desprezo pela reflexão filosófica já havia sido identificado por Marx e Engels. Lukács, então, guiado pelos resultados da investigação marxiana, indica alguns pontos relevantes da crítica de Marx à ideologia burguesa do século XIX, no importante ensaio sobre “Marx e o problema da decadência ideológica” e na obra *El asalto a la Razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*, expondo assim a tendência a-crítica da filosofia burguesa e sua submissão à realidade social.

Começamos com a evasão da realidade, com a fuga no domínio da ideologia “pura”, com a liquidação do materialismo e da dialética espontâneos próprios do “período heroico” da revolução burguesa. O pensamento dos apologetas não é mais fecundado pelas contradições do desenvolvimento social, as quais, ao contrário, ele busca mitigar, de acordo com as necessidades econômicas e políticas da burguesia. (LUKÁCS, 2010c, p. 52).

Como dissemos, essa evasão da realidade e, logo, o desprezo pelos fatos históricos e pelas forças motrizes da história são princípios constitutivos da vocação apologética da decadente ideologia burguesa. Sobre essa questão, Lukács nos diz:

Essa liquidação de todas as tentativas anteriormente realizadas pelos mais notáveis ideólogos burgueses no sentido de compreender as verdadeiras forças motrizes da sociedade, sem temor das contradições que pudessem ser esclarecidas; essa fuga numa pseudo-história construída a bel-prazer, interpretada superficialmente, deformada em sentido subjetivista e místico, é a tendência geral da decadência ideológica. (LUKÁCS, 2010c, p. 53).

O filósofo húngaro retoma a crítica marxiana acerca da virada político-ideológica do pensamento burguês, resgata a categoria de decadência ideológica e argumenta que as questões fundamentais da decadência ideológica da burguesia se configuram como expressão das determinações objetivas daquele momento histórico, ou seja, como respostas as necessidades contingenciais da burguesia, aos problemas suscitados pelo processo de desenvolvimento social do capitalismo. Sendo assim, Lukács explica:

Que a decadência ideológica não coloque nenhum problema substancialmente novo, eis um fato que decorre de uma necessidade social. Suas questões fundamentais são, tanto quanto aquelas do período clássico da ideologia burguesa, respostas aos problemas colocados pelo desenvolvimento social do capitalismo. A diferença reside “apenas” em que os ideólogos anteriores forneceram uma resposta sincera e científica, mesmo se incompleta e contraditória, ao passo que a decadência foge covardemente da expressão da realidade e mascara a fuga mediante o recurso ao “espírito científico objetivo” ou a ornamentos românticos. Em ambos os casos, é essencialmente acrítica, não vai além da superfície dos fenômenos, permanece no imediatismo e cata ao mesmo tempo migalhas contraditórias de pensamento, unidas pelo laço do ecletismo. (LUKÁCS, 2010c, p. 61).

Ademais, o filósofo húngaro analisa criticamente o desenvolvimento da apologética burguesa e o caráter substancialmente subjetivo dado aos problemas de valor, aos critérios de verdade, enfim, ao conhecimento das relações reais. Lukács, para tanto, estabelece uma relação entre o início da decadência ideológica e o movimento histórico objetivo.

A decadência ideológica surge quando as tendências da dinâmica objetiva da vida cessam de ser reconhecidas, ou são mesmo mais ou menos ignoradas, ao passo que se introduzem em seu lugar desejos subjetivos, vistos como a força motriz da realidade. Precisamente porque o movimento histórico objetivo contradiz a ideologia burguesa, até mesmo a mais “radical” e “profunda” introdução de tais momentos puramente subjetivos transforma-se objetivamente num apoio à burguesia reacionária. (LUKÁCS, 2010c, p. 93).

Tendo como referência a perspectiva ontológica de Marx e Lukács, Maria Orlanda Pinassi (2009), em ensaios reunidos na obra *Da miséria ideológica à crise do capital*:

uma reconciliação histórica, analisa as origens do processo de consolidação da hegemonia burguesa e afirma que do seu otimismo revolucionário, que durou até finais do século XVIII, surgiu uma cínica substância apologética, o que revelou o caráter contingencial da ideologia burguesa, de acordo com as necessidades de expansão e acumulação do capital, mas também da sua posição na esfera do controle político.

Tanto para Marx quanto para Lukács, “[...] o *momento predominante* ao conceito de *decadência ideológica* coincide com a conclusão dos esforços revolucionários da burguesia e o início de sua hegemonia, da sua *localização no comando da estrutura do capital*” (PINASSI, 2009, p. 16, grifos da autora). Assim, como explica Pinassi, o sentido sócio-histórico da decadência ideológica corresponde à contraface necessária do brutal processo de desenvolvimento social do capitalismo e, por isso, o seu comprometimento passa a se estabelecer apenas com a reprodução incessante da estrutura sociometabólica desse sistema, aplacando as resistências e atenuando o curso de controle. “Isso significa dizer que a ideologia apologética está intimamente relacionada à eficiência da produção material” (PINASSI, 2009, p. 16). Em outras palavras, podemos dizer que

[...] a decadência ideológica foi a forma de sociabilidade instrumental e universal necessária ao desenvolvimento do capital, à formação do grande mercado mundial, ao nascimento das nacionalidades advindas do período das grandes e pequenas Revoluções Burguesas, radicais e passivas, clássicas, tardias e hipertardias, fase em que o capitalismo consolidava a positividade da sua dominação social. (PINASSI, 2009, p. 16).

Perante o exposto, podemos dizer portanto que as expressões ideológicas da burguesia, depois do referido período revolucionário, passam a não desvendar as contradições que seu domínio de classe acarreta; mas a encobri-las. Assim, o pensamento social pós-1848, com poucas exceções, foi se adequando às circunstâncias históricas do modo de produção capitalista; uma vez que a vocação apologética de negação das contradições da vida real surge como imperativo da burguesia para assegurar seu poder material e espiritual.

Podemos afirmar ainda que o processo substantivo aqui em tela é a gestação do mundo burguês que, assentado no desenvolvimento das forças produtivas propiciado pelo feudalismo, se caracteriza pela substituição das formas predecessoras de controle social e organização societária. Trata-se do momento em que “[...] a dinâmica econômico-social posta em marcha pela burguesia [...] configura a sociedade civil e o Estado segundo os seus particulares interesses de classe [...]” (PAULO NETTO, 1998, p. 5-6).

De acordo com Coutinho (2010), pensador brasileiro adepto dos ensinamentos de Lukács, essa conversão da burguesia como classe transforma o pensamento burguês, por meio de seus representantes ideológicos, em fonte do aumento da alienação humana e essa alienação se faz necessária porque tem a finalidade de reduzir as possibilidades de ações revolucionárias⁴⁶, tem o propósito de influenciar a sociedade em seu conjunto e, conseqüentemente, exercer formas de controle sobre ela. Assim, se o conhecimento objetivo explicita e fundamenta a necessidade de superação das profundas contradições geradas pela sociedade capitalista, os cientistas e intelectuais alinhados à ideologia burguesa afastam-se do compromisso com a busca pela verdade e transformam-se, em graus diversos, em apologistas do capital.

A filosofia da época clássica era uma forma de conhecimento aberta para a elaboração de um saber verdadeiro, desantropomorfizador, científico, ainda que não estivesse inteiramente liberta de deformações ideológicas. Embora fosse na época uma classe progressista, a burguesia funda objetivamente um regime de exploração e é limitada pelas formas de divisão de trabalho que esse regime introduz na vida social. Por isso, ao mesmo tempo em que elabora um conhecimento objetivo de aspectos essenciais da realidade, tende a deformar ideologicamente várias categorias desse processo [...].

Estamos aqui, como em geral durante o período ascendente da burguesia, diante da permanência de momentos ideológicos no interior de uma posição essencialmente voltada para a representação científica do mundo; na filosofia da decadência, ao contrário, vemos um abandono mais ou menos integral do terreno científico. Nas questões decisivas da concepção de mundo e da teoria do real [...], a filosofia da decadência é inteiramente ideológica. (COUTINHO, 2010, p. 29-30).

O intelectual brasileiro, retomando as análises marxianas e lukacsianas acerca das formas de determinação social do pensamento, explica que o fator fundamental dessa crescente ideologização não reside, certamente, numa direta intencionalidade de classe; pois as tendências alienantes nem sempre são conscientemente elaborados a partir dos interesses imediatos da burguesia. Para o autor, o caráter conservador dessas orientações deve ser buscado na sua sujeição aos limites impostos, na superfície da realidade, pela

⁴⁶ De acordo com Lukács, o conhecimento verdadeiro da realidade sócio-histórica é de suma importância e indispensável para o processo revolucionário, pois pode fazer penetrar no movimento de massa espontâneo a verdade que lhe é imanente, pode elevá-lo da necessidade econômica de sua origem à liberdade da ação consciente e essa transição da exigência à realidade acaba se tornando a alavanca da organização verdadeiramente revolucionária. “O conhecimento torna-se ação, a teoria torna-se palavra de ordem, a massa ativa, seguindo as palavras de ordem, incorpora-se de forma cada vez mais forte, consciente e estável no nível da vanguarda organizada. As palavras de ordem corretas dão origem organicamente às condições e às possibilidades da organização técnica proletariado em luta. (LUKÁCS, 2003b, p. 129).

divisão capitalista do trabalho⁴⁷ e por suas consequências sociais e culturais. (COUTINHO, 2010).

Coutinho, por sua vez, atesta ainda que o que determina essa incapacidade do pensamento burguês decadente de penetrar na essência da realidade não é apenas uma direta intencionalidade de classe; pois, nas condições do capitalismo evoluído, os traços regressivos da formação econômica burguesa começam paulatinamente a assumir o primeiro plano. “Em tais condições, a práxis humana tende a se objetivar contra os próprios homens, tende a se tornar uma objetividade alienada” (COUTINHO, 2010, p. 38).

De modo geral, a partir de 1848, momento do definitivo rompimento da burguesia com o progresso social, as contradições capitalistas tornam-se impetuosas e o proletariado desponta como personificação dessas contradições e apresentar a realidade como algo essencialmente contraditório nesse momento significaria oferecer armas teóricas ao movimento anticapitalista da classe operária. Assim, “de crítica da realidade em nome do progresso, do futuro, das possibilidades reprimidas, o pensamento burguês transforma-se numa justificação teórica do existente” (COUTINHO, 2010, p. 35).

Diante do processo elucidado até o momento, podemos afirmar que a história da filosofia burguesa abrange duas fases precípuas, caracterizadas tanto pela descontinuidade da evolução filosófica quanto pela descontinuidade objetiva do desenvolvimento capitalista. Coutinho, ao tratar dessas descontinuidades, na obra *O estruturalismo e a miséria da razão*, expõe as características dessas duas possíveis etapas do desenvolvimento da filosofia burguesa.

A primeira, que vai dos pensadores renascentistas a Hegel, caracteriza-se por um movimento progressista, ascendente, orientado no sentido da elaboração de uma racionalidade humanista e dialética. A segunda – que se segue a uma radical ruptura, ocorrida por volta de 1830-1848 – é assinalada por uma progressiva decadência, pelo abandono mais ou menos completo das conquistas do período anterior, algumas definitivas para a humanidade, como é o caso das categorias do humanismo, do historicismo e da razão dialética. (COUTINHO, 2010, p. 21).

⁴⁷ Segundo Lukács (2010c, p. 62-63), “a divisão capitalista do trabalho, portanto, não se limita apenas a submeter a si todos os campos da atividade material e espiritual, mas se insinua profundamente na alma de cada um, provocando nela profundas deformações, que se revelam posteriormente, sob variadas formas, nas diversas manifestações ideológicas. A covarde submissão a estes efeitos da divisão do trabalho, a passiva aceitação destas deformações psíquicas e morais, que são mesmo agravadas e embelezadas pelos pensadores e escritores decadentes, constituem um dos traços mais importantes e essenciais do período da decadência”.

Durante a primeira fase referida acima, os representantes ideológicos da burguesia julgam a realidade como um todo racional e consideram possível para a “Razão humana” seu conhecimento e domínio; mas, no decurso da segunda, a burguesia passa a se interessar pelo perpetuamento e justificação teórica do existente, ou seja, inviabiliza gradativamente a apreensão objetiva da realidade e encara a “Razão” com um ceticismo crescente, renegando-a como instrumento do conhecimento e limitando-a a âmbitos menos significativos da realidade. “Entre o que a burguesia agora apressava-se a abandonar estava, talvez em primeiro lugar, a categoria da Razão” (COUTINHO, 2010, p. 22).

Já Paulo Netto, no artigo “Um conceito marxista: decadência”, publicado em junho de 1977 pela Revista *Seara Nova*, afirma que a evolução do pensamento filosófico burguês pode ser situada em três momentos:

Num primeiro momento, aquele em que o processo histórico se movimenta na deflagração do moderno fenômeno industrial, o problema que se põe ao pensamento burguês é o da contestação do molde político e da estrutura e estratificação sociais articuladas pelo feudalismo. Tratava-se de tornar racional o real: o pensamento burguês constitui então uma *nova racionalidade*, mais flexível, mais dinâmica, mais abrangente, que supera os rígidos quadros da feudalidade. Elaborava-se, sobre esta nova racionalidade, o típico racionalismo iluminista, de cunho cartesiano, cujo módulo director é a noção de *progresso* [...].

Um segundo momento, aquele que irá até a Revolução de 1848, caracterizar-se-á pela *estabilização* do pensamento burguês. Grande período de codificação ideológica (Hegel), esta fase explicita a natureza exclusiva da razão burguesa: o que a desbordava, num estágio em que as “ilusões perdidas” eram o complemento inevitável do “enriqueceiros, cidadãos”, era visualizado como o *mal*. A eclosão de 1848 altera qualitativamente esta constelação: o *mal* (identificado assim de *dentro* das estruturas ideológicas burguesas, jamais apreendido como requisição de uma *nova* e *outra* racionalidade) irrompe de modo pouco cerebral: nas barricadas. É a partir daí – de 1848, da sua grandeza e do seu fracasso, do seu rescaldo – que o pensamento burguês realiza a sua significativa inflexão. A sua resposta às questões colocadas pelo processo histórico não apresentava as mesmas características dos dois períodos anteriores; inaugura-se o terceiro estágio do pensamento burguês, de que Lukács indicou a essência como sendo “a destruição da razão”.

Neste terceiro período, posterior a 1848, várias distinções podem e devem ser feitas. Seu traço dominante, permanente nas diferenciadas fases que comporta, parece resumir-se no seguinte: deixando de ser uma classe cujos interesses sociais vitais coincidem com os interesses sociais globais, a burguesia perde as necessárias condições para criar uma constelação cultural capaz de expressar corretamente a dinâmica da *totalidade* social. Após 1848, *a consciência possível* (*Zugerechnetes*

Bewusstsein) da burguesia não tem mais chances de apreender a efectiva racionalidade da história. Numa perspectiva mais ampla, o resultado desta situação de facto cristaliza-se numa típica atitude evasivista, numa fuga do real, posto que o problema central do pensamento burguês não é mais a compreensão da racionalidade do processo histórico, mas o esforço para detê-lo. Evidentemente, a partir daí, a perene mutação que constitui o cerne da historicidade passa a ser tomada como anomalia; explicitam-se as insolúveis antinomias do pensamento burguês [...]. Ao demais, as respostas burguesas ao problema da história tornam-se mais dilemáticas à medida em que, lutando por conservar o *status quo*, a burguesia tem que reagir ideologicamente à concepção de mundo actualizada e assumida na consciência de classe do proletariado urbano. Ora, pela sua própria natureza, o proletariado urbano só se pode constituir como *classe para si* enquanto transformados do mundo social [...]. Assim surge, pois, a característica básica do pensamento burguês posterior a 1848: o irracionalismo – para permanecer como *classe para si*, a burguesia tem, como classe, necessariamente que mistificar o processo social geral: primeiro, porque o correto conhecimento da história ultrapassa os horizontes da sua consciência possível; segundo, porque tem que obstaculizar a constituição de uma consciência de classe proletária. (PAULO NETTO, 1977, p. 15).

De qualquer maneira, seja pela exposição de Coutinho ou de Paulo Netto, podemos perceber que as modificações por que passa a filosofia burguesa são evidentes: a crença no poder na razão, “conceito de que o real é racional e pode ser objetivamente conhecido” (COUTINHO, 1967, p. 10), se transforma em ferramenta ideológica de justificação do existente – a realidade alienada do capitalismo –; o determinismo, “concepção de que o homem cria a realidade condicionado por leis objetivas” (COUTINHO, 1967, p. 10), é degenerado pela assertiva segundo a qual o indivíduo é um produto passivo do ambiente, impossibilitado de transformá-lo por meio de sua ação; a história perde seu sentido de progresso; a noção de totalidade perde o valor e desaparece do horizonte ideológico; a ideia de fragmentação se define como novo elemento nos conteúdos dessa nova postura ideológica; e a intuição – que se baseia na mera vivência subjetiva imediata –, por sua vez, torna-se o único instrumento válido do conhecimento: “o irracional subjetivo e arbitrário destrona a razão objetiva” (COUTINHO, 1967, p. 10-12).

Com o triunfo da sociedade capitalista, toda a tradição ligada ao humanismo burguês democrático-revolucionário, tanto na filosofia quanto na arte, é repudiado. Sob a justificação filosófica da alienação no mundo burguês, o humanismo clássico, que representara os interesses da totalidade do povo, tona-se uma caricatura vulgar, isto é, uma ideologia diretamente a serviço dos interesses imediatos da burguesia. Sobre o

humanismo, Coutinho afirma:

Esta degradação do grande humanismo, fundada sobre a intensificação da divisão capitalista do trabalho, produz ainda outra importante modificação no caráter dos intelectuais: a perda da perspectiva globalizante e da riqueza de interesses que caracterizavam os grandes defensores do humanismo [...], com a sua conseqüente transformação em especialistas unilaterais e deformados. (COUTINHO, 1967, p. 19).

A tendência da decadência rompe, pois, com as categorias fundamentais da tradição progressista⁴⁸ – as categorias do humanismo, do historicismo e da razão dialética –, declarando-as incognoscíveis, porque correspondem a instrumentos capazes de possibilitar a apreensão da essência da realidade humana. Dessa forma, como explica Coutinho, novas categorias “corrigidas” passam a ocupar o primeiro plano:

Em lugar do humanismo, surge ou um individualismo exacerbado que nega a sociabilidade do homem, ou a afirmação de que o homem é uma coisa, ambas as posições levando a uma negação do momento (relativamente) criador da práxis humana; em lugar do historicismo, surge uma pseudo-historicidade subjetivista e abstrata, ou uma apologia da positividade, ambas transformando a história real (o processo de surgimento do novo) em algo “superficial” ou irracional; em lugar da razão dialética, que afirma a cognoscibilidade da essência contraditória do real, vemos o nascimento de um irracionalismo fundado na intuição arbitrária, ou um profundo agnosticismo decorrente da limitação da racionalidade às suas formas puramente intelectivas. (COUTINHO, 2010, p. 30-31).

Como afirma Lukács (1959), o primeiro período relevante do irracionalismo, o qual nasce da grande crise econômico-social, política e ideológica que marca a passagem do século XVIII para o XIX, surge em luta contra o conceito idealista de progresso e, mais tarde, a ameaça representada pelo proletariado e pelo espectro do comunismo constituirão o banco de ataque que determinará o desenvolvimento ulterior do racionalismo. Sobre o irracionalismo, Lukács diz:

O irracionalismo não se limita a ser a expressão filosófica da barbárie que cada vez mais intensamente domina a vida sentimental do homem,

⁴⁸ Coutinho (2010, p. 27-28, grifos do autor), com base na teoria da “astúcia da razão”, de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, resume as categorias essenciais da tradição progressista em três núcleos: “[...] o *humanismo*, a teoria de que o homem é um produto de sua própria atividade, de sua história coletiva; o *historicismo concreto*, ou seja, a afirmação do caráter ontologicamente histórico da realidade, com a conseqüente defesa do progresso e do melhoramento da espécie humana; e, finalmente, a *razão dialética*, em seu duplo aspecto, isto é, o de uma racionalidade objetiva imanente ao desenvolvimento da realidade (que se apresenta sob a forma da unidade dos contrários), e aquele das categorias capazes de apreender subjetivamente essa racionalidade objetiva [...]”.

mas a promove diretamente [...]. O irracionalismo apela – sempre mais intensamente – aos piores instintos humanos, às reservas de animalidade e de bestialidade que necessariamente se acumulam no homem em regime capitalista. (LUKÁCS, 2010b, 68).

Assim, como explica Lukács, a função social dessa vertente intelectual própria da decadência ideológica da burguesia, o irracionalismo, direciona-se contra a ideologia progressista – que justificava as mudanças históricas e configurava-se como elemento ideológico da transformação social em seus aspectos políticos, jurídicos, legais, culturais, entre outros –, a fim de promover a *apologia indireta* do capitalismo.

A falta de sentido da vida significa, antes de mais nada, a liberação do indivíduo de todos os deveres sociais, de toda responsabilidade em face do desenvolvimento progressista da humanidade [...]. O abismo do nada, o fundo sombrio da falta de sentido da existência, é como um condimento picante que dá sabor e encanto ao gôzo da vida [...]. Este irracionalismo alcança a meta central a que se propõe [...] e nada mais é do que oferecer uma apologia indireta da ordem social do capitalismo. (LUKÁCS, 1959, p. 201).

De acordo com Coutinho, o irracionalismo diz respeito tanto ao subjetivismo exacerbado – “a afirmação da ‘experiência vivida’ como único método de conhecimento, a concepção da subjetividade como única fonte de valores morais autênticos [...]” (COUTINHO, 1967, p. 13) – quanto ao objetivismo positivista e metafísico – “a teoria de que certos aspectos da vida humana são eternos e ontológicos, a sensação de impotência em face da realidade, o ‘pessimismo cósmico’ fundado no fatalismo [...]” (COUTINHO, 1967, p. 13).

Desse modo, se a tarefa ideológica da burguesia revolucionária, a princípio, correspondeu a conquista da realidade por uma razão explicitada em todas as suas determinações, essa tarefa – na época de decadência – passa a se identificar com a negação ou limitação do poder da razão no conhecimento e na práxis dos homens. Logo, em proporções cada vez maiores, a razão perde sua relevância anterior, deixando de exercer um função significativa na elaboração da concepção de mundo e, desse modo, esvai-se a possibilidade de apreender a essência da realidade humana: “[...] a filosofia da decadência torna-se, cada vez mais, um pensamento imediatista, centrado nas aparências fetichizadas da realidade” (COUTINHO, 2010, p. 35-36).

Essa incapacidade de atingir a essência surge espontaneamente em todos os indivíduos que vivem no capitalismo evoluído; pois, à medida que este vai evoluindo, a comunidade autêntica, na qual os interesses individuais e coletivos constituiriam uma

unidade, cede lugar ao hiato que se forma entre a vida pública e vida privada, com a consequente cisão entre o homem e a história. Desse modo,

O indivíduo é condenado a viver em um “pequeno mundo” restrito e sem perspectiva, ao passo que o movimento da história – pelo qual ninguém mais se sente responsável – aparece a cada um como o resultado da ação de forças irracionais e inumanas. Em suma, a monotonia pequeno-burguesa [...] torna-se o tipo fundamental da vida humana em uma sociedade capitalista, imediatamente dominada pela alienação. (COUTINHO, 1967, p. 11)

Do fato de a razão servir a objetivos globais irracionais decorre a sensação de absurdo tão característica da sociedade capitalista; pois as consecutivas crises e a consequente e constante instabilidade que se desenvolvem no interior das formas imperialistas do capitalismo fornecem ao indivíduo – desligado do processo histórico global devido à intensa divisão do trabalho – uma visão irracionalizada da realidade, o que lhe priva de condições para compreender as razões reais do caos aparente. (COUTINHO, 1967).

A filosofia da decadência, ao se submeter ao pensamento imediatista, revela a mesma incapacidade de captação da essência da realidade humana; uma vez que transforma algumas contradições dialéticas em incongruências e momentos isolados de uma totalidade contraditória em rígidos fetiches. Esse aspecto fundamental do pensamento decadente – o de ser um pensamento fetichizador – manifesta-se em todas as suas orientações, sejam elas irracionistas ou subjetivistas. Nenhuma delas vai além da descrição da imediaticidade. E, para que possamos definir a “imediaticidade”, recorremos a Lukács:

O termo imediaticidade não designa [...] uma atitude psicológica cujo oposto, ou cujo desenvolvimento, seria a consciência; designa, ao contrário, um certo *nível* de recepção do conteúdo do mundo exterior, independentemente da circunstância de que essa recepção ocorra com maior ou menor consciência. Lembro os exemplos que adotei [...]. Se alguém enxerga a essência do capitalismo na circulação do dinheiro, o nível de suas concepções é imediato, mesmo que, depois de dez anos de grandes esforços intelectuais, exponha-as em um duto volume de duas mil páginas. Ao contrário, se um operário captou instintivamente o problema da mais-valia, ultrapassou já essa imediaticidade dos fatos econômicos. (LUKÁCS, 1966d, p. 329).

Como expõe Coutinho (2010), é justamente por se limitar à apreensão imediata da realidade, em vez de elaborar as categorias a partir de sua essência econômica, que o

pensamento da decadência se ajusta ideologicamente aos interesses da burguesia, subordina-se aos limites espontaneamente impostos pela economia do mercado, a qual fetichiza as relações humanas.

“[...] quando o pensamento não tem condições de superar o imediatismo e o espontaneísmo, não pode superar a descrição da forma aparente e alcançar a reprodução da essência” (COUTINHO, 2010, p. 38). Segundo Coutinho (1967), eis aí o porquê da interiorização dos intelectuais marginalizados que, reagindo à falsa comunidade vigente e se recusando a uma adaptação passiva, buscam na subjetividade um refúgio contra a alienação e o prosaísmo do mundo social.

Essa perspectiva da realidade analisada em sua superfície determina em tais intelectuais o desejo de evasão e o sentimento de angústia; uma vez que a concepção irracionalista da realidade transforma os problemas humanos e os aspectos negativos do capitalismo em fetiches imutáveis, de modo que a revolta contra eles torna-se impotente e o esforço para fugir da solidão e da angústia, inútil.

O indivíduo passa a ser um mero instrumento das forças econômicas reificadas, em uma sociedade dilacerada pela luta de todos contra todos em busca de lucro e das vantagens egoístas [...]. A solidão radical, a sensação de insegurança e de instabilidade, o niilismo em face de uma vida que lhes aparece como inteiramente absurda e sem perspectivas, a afirmação da falta de sentido e da gratuidade da existência – eis, ao mesmo tempo, as causas e os efeitos desta total interiorização de indivíduos marginalizados. (COUTINHO, 1967, p. 10).

As críticas aparentes ao capitalismo, realizadas pelos intelectuais marginalizados, ocultam as críticas às formas de participação do indivíduo na sociedade e, assim, a angústia – sentimento decorrente do estado de solidão – configura-se como um privilégio, isto é, um indício aristocrático que faz do solitário angustiado um ser superior aos homens que vivem “inautenticamente”. Tais intelectuais, munidos de um inconformismo aparente – “disfarce exterior para um profundo conformismo prático em face do ‘absurdo ontológico’ do mundo” (COUTINHO, 1967, p. 13) –, recolhem-se em seu “pequeno mundo” privado, o qual “[...] já não lhes parece como um cárcere, mas como um aprazível refúgio contra a mediocridade da vida pública” (COUTINHO, 1967, p. 13).

Desse modo, esses intelectuais marginalizados, consciente ou inconscientemente, servem ao capitalismo por apresentarem seus aspectos contraditórios como fatos ônticos da existência humana. Além disso, criticando superficialmente a alienação capitalista, condenam-se novamente a ela e mostram-se incapazes – devido às suas limitações sociais

e ao caráter puramente individual de suas revoltas – de encontrar uma solução racional para a sua problemática. Como expõe Coutinho (1967, p. 20):

A superação da alienação capitalista não está, de modo algum, na evasão individual e no pessimismo em face de toda forma de socialização da personalidade; ela reside na criação de uma autêntica forma de comunidade humana, na superação radical do individualismo (não da individualidade) e da solidão do homem “privado” e alienado. (COUTINHO, 1967, p. 14).

A decadência ideológica e cultural da burguesia, logo, caracteriza-se pela contradição entre o avanço material e uma espécie de estagnação cultural, cujas consequências se desdobraram em diversos níveis da atividade humana, inclusive na ciência, na filosofia e na arte. Em outras palavras, o mesmo processo decadente que se desenvolveu nas ciências e na filosofia, após a derrota da revolução de junho de 1848, também pode ser observado no âmbito das artes em geral e, especificamente, na literatura⁴⁹.

Na literatura, o legado realista desenvolvido pela burguesia torna-se uma ameaça ideológica para sua dominação; uma vez que a capacidade de sua literatura realista de revelar a realidade capitalista em sua totalidade dinâmica e contraditória implica o reconhecimento dos efeitos deletérios do capitalismo sobre o homem. Decadente, parte da literatura burguesa pós-1848 também deixa de ser crítica para se transformar numa força apologética da sociedade capitalista.

2.1.2 A literatura oficial da decadência: elisão das contradições reais do sistema capitalista

Estamos chegando a uma época em que [...] tudo empobrecerá: queremos roupa de baixo e livros baratos, assim como começamos a querer quadros pequenos, por falta de espaço para pendurar os grandes. Só que as camisas e os livros não durarão, é isso! A solidez dos produtos vai desaparecendo em todo lugar. Assim, o problema a resolver é da maior importância para a literatura, as ciências e a política. (BALZAC, 2011, p. 137).⁵⁰

⁴⁹ Entre os diversos níveis da atividade humana que sofreram a profunda influência da degeneração da filosofia burguesa, trataremos, especificamente, da arte literária por ser este um dos objetos de estudo dessa pesquisa.

⁵⁰ Em *Ilusões perdidas*, romance publicado em três partes, entre 1837 e 1843, Balzac explora três aspectos fundamentais para compreender a sociedade francesa do século XIX: os jogos de poder e intriga das classes aristocráticas, o contraste entre a vida na capital e na província e o lado “politiqueiro” da atividade jornalística.

‘Sede sóbrios e velai!’ Mas nem todos conseguem fazê-lo. Ao contrário, ao invés de cuidarem sabiamente de tudo quanto for necessário na terra, a fim de nela as coisas melhorem, e de contribuírem sisudamente para que entre os homens nasça uma ordem suscetível de propiciar à bela obra novamente um solo onde possa florescer e ao qual queira se adaptar, os indivíduos frequentemente preferem faltar às aulas e se entregam à embriaguez infernal. Assim sacrificam então suas almas e terminam no podredouro. (MANN, 2015, p. 579).⁵¹

O advento da decadência ideológica da burguesia é seguido, conseqüentemente, da decadência literária; pois, como observa Engels (2015), a manutenção de uma classe dominante é cada dia mais um obstáculo tanto para o desenvolvimento das forças produtivas industriais e formas elevadas de convívio social quanto para o florescimento das ciências e da arte.

Desse modo, podemos dizer que o desenvolvimento artístico e literário, assim como o avanço dos processos de vida social e política, se fundam no desenvolvimento econômico. Embora estes elementos se inter-relacionem e reajam também sobre a base econômica, apresentam-se como emanção direta do modo de produção da vida material. Sobre a relação entre as forças produtivas materiais e a produção espiritual da sociedade, Marx e Engels afirmam:

As ideias da classe dominante são as ideias dominantes em cada época; ou, dito em outros termos, a classe que é o poder material dominante na sociedade é, ao mesmo tempo, o poder espiritual dominante. A classe que tem à sua disposição os meios para a produção material dispõe também dos meios para a produção espiritual e, por isso, as ideias dos que carecem dos meios necessários para a produção espiritual estão geralmente subordinados à classe dominante. As ideias dominantes não outra coisa que a expressão ideal das relações materiais dominantes, as próprias relações materiais dominantes concebidas como ideias; portanto, as relações que fazem de uma determinada classe a classe dominante são também as que conferem o papel dominante às suas ideias. (MARX; ENGELS, 2007, p. 47).

Como vimos, as insurreições proletárias de 1848 e sua repressão pela burguesia marcam a consolidação dos traços fundamentais da sociedade burguesa, assentada no modo de produção capitalista. Essa consolidação, logo, indica a emergência da burguesia como nova classe social, a qual passa a se mobilizar para assegurar e conservar o seu poderio material, condição essencial para a conquista da hegemonia cultural. Desse modo, se no âmbito da sociedade classista, a classe que controla a produção material controla

⁵¹ Trecho extraído do romance *Doutor Fausto*: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo.

também o desenvolvimento espiritual, podemos dizer que as ideias dominantes nesse caso são a expressão ideal da dominação burguesa.

Vimos também que a burguesia, na posição que passa a ocupar na nova dinâmica da luta de classes, rompe com seu protagonismo revolucionário, define-se como representante da manutenção da sociedade de classes e, portanto, assume definitivamente sua posição reacionária. A partir daí, o caráter de classe de seu projeto de dominação passa a direcionar os rumos político-ideológicos do pensamento burguês, o qual rompe com sua herança progressista e passa a se orientar por ideias conservadoras, a fim de justificar a ordem capitalista. Eis aí a já referida decadência ideológica da burguesia.

Diante do exposto, podemos dizer que essa reviravolta político-ideológica do pensamento burguês na direção da apologia do capital é seguida da decadência literária; pois, assim como os pensadores e os partidos burgueses esquivaram-se da realidade e da tentativa de apreender suas forças motoras, as formas de reflexo da realidade foram submetidas aos imperativos da divisão capitalista do trabalho, o que resultou – entre outras formas de arte decadente – numa literatura impossibilitada de figurar o que existe na realidade objetiva como verdade.

Em outras palavras, a ideologia burguesa da fase progressista cede lugar à vulgar apologia do capital, o ímpeto da luta de classes transfere-se da bancarrota do feudalismo para a luta entre burguesia e proletariado, o que cria novas relações entre os homens, novos conteúdos, novas formas e, assim, novos problemas de composição para a literatura. Assim, a guinada reacionária da burguesia diante do levante do proletariado afetou profundamente a produção literária burguesa.

A deserção da burguesia em face dos anseios revolucionários do povo se revela no afastamento do intelectual ante a realidade objetiva e suas contradições. Desse modo, como expressa Lukács, a teoria da decadência coloca como tarefa à arte não mais representar a real existência humana no capitalismo, mas sim a sua aparência. “Ela exige que o escritor represente esta aparência como o único modo de ser possível e real dos homens” (LUKÁCS, 2010c, p. 87).

Conforme explica Lukács (2011), o realismo, que existe desde as primeiras produções artísticas das quais se tem conhecimento, recebeu grande impulso no período em que a burguesia, na luta revolucionária, posicionou-se como classe representante dos interesses universais do homem; entretanto, durante o ano de 1848, a guinada reacionária da burguesia diante do levante do proletariado impossibilita o triunfo realismo e repercute sobre a literatura, que se refugia em posições antirrealistas.

Assim como os antigos lemas revolucionários da burguesia foram abandonados e condenados após 1848, a literatura realista burguesa e toda sua capacidade de compreender o verdadeiro significado da realidade objetiva se tornaram um entrave no plano da cultura para a dominação de classe, pois implicam o reconhecimento dos efeitos deletérios do capitalismo sobre o homem. Na literatura, então, o legado realista desenvolvido sob o influxo das revoluções burguesas e da ascensão da burguesia torna-se uma ameaça ideológica para sua dominação e, por isso, entra em conflito com o sistema capitalista e com a ideologia da decadência. “[...] as exigências da verdadeira arte literária chocam-se com a hostilidade geral à arte que é própria do sistema capitalista [...]” (LUKÁCS, 2010c, p. 87).

De acordo com Lukács, no curso da evolução da totalidade da teoria e da práxis literárias da decadência, podemos constatar como a figuração de homens reais em conflitos reais é intensamente atenuada, de modo a se adaptar ao nível de humanidade que a barbárie crescente do capitalismo engendra. Essa literatura da decadência se manifesta, portanto, “[...] como uma atenuação clara e evidente dos conflitos que permeiam a vida humana, como uma capitulação mais ou menos velada diante da inumanidade do capitalismo [...]” (LUKÁCS, 2010c, p. 88).

Para o filósofo húngaro, a literatura oficial da decadência, reconhecida de facto ou pela crítica, se constitui como uma harmonia mentirosa que, em consonância com a ideologia vulgar de caráter apologético, elide as contradições reais do sistema capitalista. Lukács assinala ainda como as novas condições históricas do período da decadência burguesa, adversas à arte, impactam a criação literária:

A verdadeira figuração do homem é substituída pelo acúmulo quantitativo de detalhes superficiais. Em lugar dos grandiosos protestos contra os aspectos desumanos do desenvolvimento social, temos amplas figurações do que existe no homem de mais elementar e animalesco; em lugar da grandeza ou da debilidade do homem nos conflitos com a sociedade, temos amplas descrições de atrocidades exteriores [...]. Surge assim [...] um reflexo abstratamente superficial e deformado dos conflitos da vida humana, já que está ausente a verdadeira luta dos homens com a sociedade e na sociedade; estão também ausentes as determinações objetivas da vida humana, das quais apenas a alma recebe e explicita a sua íntima riqueza; são afastadas, com plena consciência e intencionalidade artísticas, todas as premissas de uma figuração verdadeiramente profunda dos homens. (LUKÁCS, 2010c, p. 88-89).

Podemos dizer, portanto, que a tendência da literatura decadente é de se manter

na superfície dos fenômenos, desconsiderando os problemas mais profundos, fundamentais e resolutivos. Trata-se de uma arte que, ao invés de dar vazão à verdade, a oblitera e, conseqüentemente, impossibilita um conhecimento verdadeiro das relações humanas essenciais ao leitor. Essa literatura decadente, ao contrário da herança legada pelo realismo burguês, oferece uma reprodução falseada da realidade; pois se mantém presa ao imediato e, desse modo, não vai além da representação do homem fragmentado pela sociedade burguesa.

A ideologia da burguesia decadente, cada vez mais apologética, gera também no romance – como em todos os outros gêneros literários – significativos problemas formais, ou seja, as correntes sociais, políticas e ideológicas que determinaram a guinada político-ideológica do pensamento burguês atingem também os princípios fundamentais da estrutura compositiva do romance. Como afirma Lukács (2011, p. 235), “[...] o problema da degradação do homem na sociedade capitalista tinha inevitavelmente de se tornar o problema central de toda a estética do romance”. Lukács trata da dissolução do romance ao longo do declínio ideológico da burguesia:

A emergência do proletariado como força revolucionária autônoma (jornadas de junho de 1848) e a agudização contínua das oposições de classe não reforçam somente as tendências apologéticas gerais, mas também dificultam a luta de escritores honestos e de nível contra a tendência apologética generalizada. Quanto mais a luta de classes entre a burguesia e o proletariado torna-se abertamente o centro de todos os acontecimentos sociais, tanto mais ela desaparece da literatura romanesca burguesa; quanto mais os escritores, consciente ou inconscientemente, evitam a questão fundamental da sua época, mais a sua forma de representação é compelida a transformar-se em algo marginal. São perceptíveis também, os efeitos desse quadro nas instâncias em que a luta de classes entra a burguesia e o proletariado não é o tema central. Durante este período, progressivamente, a herança ideológica do Romantismo sobrepõe-se à herança da grande tradição realista. O estilo do romance burguês é cada vez mais dominado pelo falso dilema do subjetivismo esvaziado de qualquer conteúdo e da objetividade artificialmente inflada. Os escritores realista têm cada vez mais dificuldades para representar a sociedade como um processo evolutivo e não como um mundo fixo e concluso [...]. A representação de homens médios em situações médias conduz à perda do conteúdo épico da ação: à narração substituem-se a descrição e a análise [...]. (LUKÁCS, 1981, p. 185).

Assim, a capitulação à aparência fetichizada da realidade manifesta-se no romance, seja na escolha temática, no abandono absoluto do terreno da realidade, na vulgaridade das representações dos sentimentos ou na carência de conteúdo e triunfo do

aspecto superficial da vida capitalista. Podemos dizer ainda que essa literatura decadente integra o que Lukács (1967) chama de “ciclo problemático do agradável”, conjunto de manifestações desprovidas de valor estético, as quais dirigem-se à esfera privada dos indivíduos e cumprem apenas a função de entretenimento. Segundo o autor, embora essa literatura sempre tenha existido ao lado do grande romance, sua popularidade ganha destaque no período da decadência burguesa, ao passo que o caráter revolucionário dos clássicos do romance burguês torna-os impopulares.

Ao lado do grande romance, sempre existiu uma literatura meramente agradável. Ela jamais enfrentou seriamente os grandes problemas sociais, mas limitou-se a reproduzir o mundo tal como ele se reflete na consciência burguesa média. No período de ascensão da burguesia, contudo, a oposição entre esta literatura meramente agradável e o grande romance não era de modo algum tão nítida quanto veio a se tornar no período da decadência burguesa. No plano da escrita, a velha literatura agradável ainda vivia das tradições da robusta arte narrativa popular; em sentido social, só raramente ela caía numa apologética grosseira e mentirosa. As coisas se passam de modo inteiramente diverso no período da decadência da burguesia. A apologia se torna o traço cada vez mais predominante da ideologia burguesa: quanto mais emergem de modo nítido as contradições do capitalismo, tanto mais grosseiros se tornam os meios utilizados para glorificá-lo de modo mentiroso e para caluniar o proletariado revolucionário e os trabalhadores rebeldes. Em consequência, no período posterior a 1848, o romance sério, verdadeiramente artístico, tem de se posicionar contra a corrente dominante e se afastar cada vez mais da ampla massa dos leitores de sua própria classe. Esta posição oposicionista, quando não leva a uma adesão à causa do proletariado, cria em torno do escritor burguês uma atmosfera de isolamento social e artístico cada vez mais profundo. Ao contrário dos escritores do período anterior, eles não podem mais viver a vida da sociedade, a vida de sua própria classe, nem participar de suas lutas: transformam-se em observadores de uma realidade social que lhes é, em maior ou menor medida, estranha e hostil. (LUKÁCS, 2011b, p. 228).

Lukács observa ainda o predomínio do método descritivo na literatura da segunda metade do século XIX e afirma que essa substituição da figuração das ações pela descrição dos fatos e das circunstâncias elimina “[...] o intercâmbio entre a práxis e a vida interior”⁵² (2010d, p. 163). Para o autor, a descrição, que antes era apenas um dos meios empregados na criação artística, torna-se um princípio fundamental da composição devido às consequências de uma necessidade histórico-social. Sobre esse novo estilo da

⁵² Lukács (2010d, p. 155) nos alerta para fato de que, tal como ocorre nos demais âmbitos da vida, na literatura também não nos deparamos com “fenômenos puros”. Desse modo, não há nenhum escritor da época da decadência ideológica da burguesia que tenha renunciado completamente a descrever, assim como não há nenhum grande representante do realismo que tenha renunciado inteiramente a narrar.

literatura decadente, Lukács afirma:

Se a literatura decadente exclui cada vez mais de sua estética ação e o enredo [...], isto ocorre para que possam ser defendidas as tendências da própria decadência. E isto porque a realização de um enredo, de uma verdadeira ação, conduz inevitavelmente a fazer com que experiências e sentimentos sejam submetidos à prova do mundo exterior, sejam pesados na balança de sua ação e reação sobre a realidade social e, desse modo, considerados pesados ou leves, genuínos ou espúrios. (LUKÁCS, 2010c, p. 82).

Lukács, a fim de compreender a problemática da literatura decadente, busca, por baixo dos processos formais, a visão de mundo subjacente a essa referida tendência. Desse modo, Lukács prossegue:

O contraste entre participar e observar é casual, já que deriva da posição de princípio assumida pelos escritores diante da vida, dos grandes problemas da sociedade, e não somente do mero emprego de um diverso método de representar o conteúdo ou parte dele [...].

O novo estilo brota da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social. A relação entre o indivíduo e a classe tornou-se mais complexa do que era nos séculos XVII e XVIII [...].

Os novos estilos, os novos modos de representar a realidade não surgem jamais de uma dialética imanente das formas artísticas, ainda que se liguem sempre as formas e estilos do passado. Todo novo estilo surge da vida, em consequência de uma necessidade histórico-social, e é um produto necessário da evolução social. Mas o reconhecimento do caráter necessário da formação dos estilos artísticos não significa, de modo algum, que esses estilos tenham todos o mesmo valor e estejam todos num mesmo plano. A necessidade pode ser, também, a necessidade do artisticamente falso, disforme e ruim.

A alternativa entre participar ou observar corresponde assim, a duas posições necessárias, assumidas pelos escritores em dois períodos sucessivos do capitalismo. A alternativa entre narrar ou descrever corresponde aos dois métodos fundamentais de representação próprios destes dois períodos. (LUKÁCS, 2010d, p. 155-157).

De acordo com Lukács (2010d, p. 165), “a narração distingue e ordena” e “a descrição nivela todas as coisas”. Como já dissemos, “[...] a essência corpórea do homem só adquire vitalidade poética na relação com os outros homens, na ação que exerce sobre eles [...]” (p. 176). Desse modo, podemos dizer que “o método descritivo é inumado” (p. 177); pois limita-se a transformar os homens em seres estáticos, em elementos de naturezas-mortas e, conseqüentemente, leva a obra literária a se desligar da vida dos indivíduos. “A descrição rebaixa os homens ao nível das coisas inanimadas” (p. 171).

O predomínio da descrição na literatura da decadência anula a mútua relação viva entre privado e social, individual e típico e, além disso, nivela todos os fatos descritos, ou seja, faz com que pareçam todos iguais em sua insignificância; pois não há nenhuma hierarquização da realidade, nenhuma tentativa de contrapor o inessencial e o imediato ao essencial e profundo, o que limita o romance à descrição da superfície fenomênica da realidade. (LUKÁCS, 2010a; COUTINHO 1967).

Ademais, “[...] a observação e a descrição constituem precisamente um sucedâneo, destinado a suprir a falta, na mente do escritor, de imagem da dinâmica da vida” (LUKÁCS, 2010c, p. 181). Assim, podemos concluir que esses dois métodos de representação literária da realidade, narrar e descrever, revelam duas concepções de mundo distintas, resultantes de dois períodos de desenvolvimento do capitalismo: a fase anterior à decadência e a própria decadência ideológica burguesa.

Conforme atesta o autor, é evidente que toda concepção de mundo própria da época da decadência – “[...] com sua fixação na superfície das coisas, com sua tendência à evasão diante dos grandes problemas sociais, com seu torvo ecletismo [...]” (LUKÁCS, 2010c, p. 76) – parece ser elaborada justamente com o intuito de dificultar ao escritor uma visão da realidade profunda e depurada de preconceitos. Desse modo, “a visão do mundo que o escritor burguês da época da decadência assimila consiste, cada vez com maior intensidade, numa falsificação – consciente ou não – da realidade e de suas relações” (LUKÁCS, 2010c, p. 77).

A referida orientação apologética afasta o artista dos problemas essenciais de sua época e, na literatura, “[...] reforça-se a capacidade para expressar tudo o que é insignificante, os mais fugidios aspectos da mera individualidade, ao mesmo tempo que os grandes problemas sociais são rebaixados ao nível da banalidade” (LUKÁCS, 2010c, p. 210). Entretanto, o escritor que não estiver limitado por preconceitos atrelados à decadência burguesa pode compreender melhor uma época e seus grandes problemas e, logo, demonstrar maior capacidade tanto para captar elementos essenciais quanto para criar personagens e situações típicas.

Como vimos, a divisão capitalista do trabalho não se limita a submeter a si todas as áreas da atividade material; uma vez que exerce influência profunda também na visão de mundo de cada um, provocando nela deformações que podem se revelar, sob diversas formas, em variadas manifestações ideológicas. Assim, a dificuldade do escritor de superar determinada visão deformada da realidade decorre do fato de a aparência

fetichizada da realidade, típica da época de decadência ideológica, ter raízes profundas na vida do homem submetido à produção destrutiva do capitalismo.

Diante do exposto, podemos dizer que o ingresso na nova fase do desenvolvimento capitalista e na fase da decadência ideológica da burguesia acarretou novas relações sociais e, conseqüentemente, novos conteúdos e novos problemas compositivos para a literatura; mas precisamos deixar claro que tal fato não denota, necessariamente, que todos os escritores tenham se tornado apologetas e menos ainda que tenham se tornado apologetas conscientes. (LUKÁCS, 2010e, p. 200).

Além disso, em tais condições social e ideologicamente pouco propícias, o escritor honesto que não quer se corromper ou degradar é, muitas vezes, motivado pelos sentimentos mais nobres – como a própria revolta contra a inumanidade capitalista– a se refugiar em sua interioridade e subjetividade, a viver em um “pequeno mundo” solitário, apartado da comunidade dos homens. “A revolta individual contra a alienação, contra um mundo anti-artístico e prosaico tem um alto preço: a necessidade de viver na solidão [...]” (COUTINHO, 1967, p. 29).

O afastamento radical do artista em relação à sociedade não lhe permite tomar partido perante a realidade; pois, pelo contrário, leva-o a uma fuga irracional em face dos problemas cruciais de sua época. Nesse caso, devemos enfatizar que uma arte criada a partir da pura interioridade subjetiva e, logo, desligada da realidade aproxima-se perigosamente do anti-humanismo e do irracionalismo, vertentes que ganharam força durante o período da decadência ideológica da burguesia.

Sobre essa questão, Coutinho explica que todas as vezes que o artista expressa em sua obra um ponto de vista meramente subjetivo sobre o real, o conteúdo torna-se necessariamente unilateral e imediato e, conseqüentemente, ocorre uma dissolução da forma objetiva da arte, a qual é substituída por um mero experimentalismo técnico. Nesses casos, segundo o autor, “[...] a arte confunde-se com o simples depoimento pessoal e tende a se tornar, já que meramente subjetiva, hermética e incomunicável” (COUTINHO, 1967, p. 32).

Podemos afirmar, assim, que a literatura da decadência manifesta o anti-humanismo e o irracionalismo precisamente porque corrobora e aprofunda a degradação subjetiva que o capitalismo estabelecido já se encarrega de promover, enfim, porque recria a degradação humana em sua imediaticidade visível e fetichizada, sem o contraponto necessário do verdadeiramente humano para ultrapassar a sua aparência fetichizada. Desse modo, o problema posto pela literatura decadente diz respeito à sua

incapacidade de ir além da representação do homem fragmentado pela sociedade burguesa e refletir a inumanidade capitalista como resultado pronto de uma pretensa condição humana insuperável.

Frente ao problema da decadência ideológica, Lukács atesta: “É assim que, na época da decadência, perece o grande realismo” (LUKÁCS, 2010c, p. 103). Lukács afirma ainda que é assim que surgem, além do antirrealismo abertamente apologético e apoiado pela burguesia reacionária, novas tendências representantes dessa literatura da decadência, as quais, independente dos seus propósitos, contribuíram para a luta da burguesia contra o realismo autêntico. “Toda literatura da decadência possui esta função social objetiva” (p. 103).

Lukács, entretanto, não deixa de observar que quanto mais tenha progredido a decadência ideológica geral, tanto mais intensamente pôde se destacar a grandeza dos autores que, em épocas tão desfavoráveis, não capitularam à aparência fetichizada da realidade e, logo, lograram abrir caminho para o “triunfo do realismo”. “Para dizê-lo brevemente: trata-se daquele “triunfo do realismo” que Engels [...] define [...] como sendo um triunfo da representação realista, do reflexo literariamente exato e profundo da realidade, sobre os preconceitos individuais e classistas do escritor” (LUKÁCS, 2010c, p. 75).

O filósofo húngaro, assim, considera que estaria realizando uma análise simplificada e indevida se afirmasse que toda a literatura pós-1848 capitulou diante da fetichização e da desumanização da vida geradas pelo capitalismo; pois a ligação dialética de muitos escritores com a herança clássica possibilitou-lhes a marcha contra a corrente do pensamento decadente, permitiu-lhes que reencontrassem em sua *práxis* artística os valores ideológicos e estéticos que motivaram seus antecessores⁵³.

⁵³ Carli (2012), acertadamente, problematiza a análise de Lukács acerca do fenômeno da "decadência ideológica da burguesia" e afirma que em determinados momentos o filósofo húngaro chega a equivocados resultados, como, por exemplo, quando atribui responsabilidades a Kafka, Joyce e a outros autores na preparação do terreno ideológico para o advento do fascismo. Em *Realismo crítico hoje*, podemos parte desses equívocos cometidos por Lukács: "Não pretendemos dizer, evidentemente, que os escritores mais notáveis da decadência estejam pessoalmente ligados à política hitleriana ou da Guerra Fria. Ninguém ignora que um Joyce ou um Kafka escreveram as suas obras — imensamente significativas — muito antes dos acontecimentos que acabamos de referir, que Musil era pessoalmente um antifascista etc. Mas, se não pretendemos imputar-lhes uma tomada de posição diretamente política, devemos notar, no entanto, a sua responsabilidade, na medida em que a sua concepção de mundo serviu de quadro a toda uma literatura, enquanto reflexo da realidade efetiva, e particularmente desta realidade atual, em que a sua maneira de refletir o mundo e de o julgar ocupa um lugar tão importante. Que este ou aquele escritor tire daí conclusões práticas de caráter político, neste ou naquele sentido, não interessa no momento. Trata-se somente de saber se, na imagem do mundo que estes autores oferecem, e que é reflexo da realidade objetiva, o caos, o sentimento de perdição, o desespero, a angústia são realmente os fatores essenciais que determinam

Embora a grande literatura tenha sofrido transformações históricas, em função da problemática da decadência ideológica, isso não exclui a possibilidade da criação de autênticas obras literárias que extraíam sua temática e sua forma dos problemas centrais de nosso tempo, isso não impede que grandes romancistas, ligados concretamente às tradições do humanismo clássico democrático-revolucionário, criem obras realistas e de elevadíssimo valor estético.

Em nossa realidade, milhões de homens, pela primeira vez na história universal, despertaram para a vida, para a consciência, para uma comunidade humana consciente. Presentemente, nossa realidade já deixou muito para trás, tanto no terreno econômico quanto no ideológico o pesadelo das pseudopersonalidades isoladas e solipsistas. Já é hora de que nossa literatura se volte, com completa coragem e energia, para os "despertos"; que represente seu mundo "único e comum" na experiência da comunidade real e pessoalmente vivida, no sentimento e no pensamento; que acorde definitivamente do sono da época da decadência, na qual cada um se voltava tão somente para "seu próprio" mundo, para sua própria interioridade restrita, limitada e mesquinha. (LUKÁCS, 2010f, p. 230).

Perante o exposto até aqui, podemos afirmar, com base nas críticas de Lukács (1969), que desde a decadência ideológica burguesa, após as jornadas de junho de 1848, o problema essencial da época em que vivemos tem sido o embate travado entre progresso e reação, entre democracia e obscurantismo, enfim, tem sido a luta de classes, cuja expressão ideológica determina a totalidade dos problemas culturais de nosso tempo e, entre estes, os problemas que permeiam a produção literária de nossa atualidade.

Como afirma José Paulo Netto (2010, 1974), a decadência ideológica não possui fronteiras nacionais e abarca o conjunto do mundo ocidental, o que nos permite refletir acerca da possibilidade de haver aí o germe do ambiente ideológico do capitalismo contemporâneo – o universo neoliberal e pós-moderno – e sobre como esse sistema econômico e suas expressões ideológicas desenvolvidas historicamente condicionam a cultura brasileira e, conseqüentemente, determinam tanto a educação escolar quanto a predominância de uma literatura antirrealista.

subjetivamente os comportamentos correspondentes, isto é, justamente os aspectos intelectuais e emocionais da interioridade humana, cuja predominância permite que as propagandas do fascismo e da Guerra Fria exerçam o seu pleno efeito" (LUKÁCS, 1991, p. 100-101).

2.2 A formação histórica da sociedade brasileira e seus resultados: processos de transformação “pelo alto” e a ausência de um “grande mundo democrático”

Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de “menino diabo”; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce “por pirraça”; e eu tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, — algumas vezes gemendo, — mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um — “ai, nhonhô!” — ao que eu retorquia: — “Cala a boca, besta!”⁵⁴. (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 37).

Os processos de transformação histórica e social significativos no Brasil não se deram nos moldes da Europa; pois expressam sempre a reprodução e a expansão – sob novas formas – da dominação de classes. Tais processos se efetivaram por meio de arranjos entre frações das classes dominantes e com o propósito de impedir qualquer radicalização popular. Nossas transformações não chegaram a se constituir em processos revolucionários; pois não destituíram as modalidades brutais da dominação de classes no país, com suas raízes coloniais, escravistas e latifundiárias. Nossas grandes lutas populares foram sufocadas e dilaceradas pelo conluio explícito de setores dominantes nacionais e internacionais. Embora tenhamos conhecido a modernidade burguesa, nunca experimentamos de fato o novo, inclusive na transição capitalista no Brasil, mais um momento de recriação de antigas formas de dominação e imposição de novas dominações.

⁵⁴ Nesse trecho de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, obra de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) publicada em 1881, o narrador-protagonista revela a realidade histórico-social em que vive e os desmandos que cometia quando era criança, desmandos que expressam a opressão do tratamento que a elite brasileira do século XIX dispensava aos escravos. Roberto Schwarz analisa a obra machadiana e comenta sobre a realidade histórico-social retratada pelo romancista: “[...] são situações (e vantagens) fundadas sobre a escravidão e clientela, acompanhadas porém pela sombra – determinante – da nova burguesia oitocentista [...]. É um mundo de vizinhos, compadres, parentes e aderentes, além de escravos. Reinam as dependências e licenças de familiaridade, amenas ou brutais, bem como, em contradição com elas, os ideais da civilização burguesa oitocentista, ligados à autonomia do indivíduo. A especialidade machadiana está nas inconseqüências próprias a esta mistura, e particularmente nos malabarismos mentais que permitem conciliar aqueles inconciliáveis com vantagem para o amor-próprio do sujeito que se quer homem moderno” (SCHWARZ, 2000, p. 70-81).

O processo histórico de transição das relações pré-capitalistas, escravocratas e semiescravocratas que a sociedade brasileira herdara de seus mais de 400 anos de história para o Brasil moderno, forjado pelo processo de industrialização, urbanização e modernização capitalista do país, não transcorreu nos moldes da Europa, ou mesmo dos Estados Unidos. Essa transição, no Brasil, não se deu por uma evolução linear nem por meio de espetaculares rupturas revolucionárias. Ela não foi desencadeada pela atividade revolucionária das classes subalternas nem foi resultado de um enfrentamento direto, aberto e irreconciliável entre as modalidades sociais pré-capitalistas e as modalidades propriamente capitalistas de reprodução social e as classes sociais que lhes correspondiam. (DANTAS, 2014, p. 26).

Sobre as transformações políticas e a modernização econômico-social no Brasil, Coutinho, em *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre ideias e formas*, parte do reconhecimento de que os processos de transformação social no país realizaram-se sempre em consonância com o atraso; uma vez que se realizaram sempre “pelo alto”, sem participação popular e por meio da conciliação entre diversos setores das classes dominantes. Nas palavras de Coutinho:

[...] as transformações ocorridas em nossa história não resultaram de autênticas revoluções, de movimentos provenientes de baixo para cima, envolvendo o conjunto da população, mas se processaram sempre através de uma conciliação entre os representantes dos grupos opostos economicamente dominantes, conciliação que se expressa sob a figura política de “reformas pelo alto” (COUTINHO, 2011b, p. 45).

Como expõe Coutinho (2011b), no Brasil, ao invés de as velhas forças sociais serem extintas por movimentos populares de massa, como é característico da “via francesa”, as transformações sociopolíticas seguiram o que Lenin e, posteriormente, Lukács chamaram de “via prussiana” ou o que Gramsci definiu como “revolução passiva”, isto é, seguiram sempre uma orientação elitista e antipopular, mantendo as classes de baixo reprimidas e marginalizadas. O autor menciona diversos exemplos desse processo:

[...] quem proclamou nossa independência política foi um príncipe português, numa típica manobra “pelo alto”; a classe dominante do Império foi a mesma da época colonial; quem terminou capitalizando os resultados da proclamação República (também ela implantada “pelo alto”) foi a velha oligarquia agrária; a Revolução de 1930, apesar de tudo, não passou de uma “rearrumação” do antigo bloco de poder, que cooptou – e, desse modo, neutralizou e subordinou – alguns setores mais radicais das camadas médias urbanas; a burguesia industrial floresceu sob a proteção de um regime bonapartista, o Estado Novo,

que assegurou pela repressão e pela demagogia a neutralização da classe operária, ao mesmo tempo em que conservava quase intocado o poder do latifúndio etc. (COUTINHO, 1984, p. 36-37).

Lenin, na sua obra *O programa agrário da social-democracia na primeira revolução russa de 1905-1907*, apresenta os conceitos de “via clássica” e “via prussiana”, a fim de distinguir as duas formas de edificação da ordem burguesa nos diversos países. A “via francesa” corresponde à “via clássica”, ou seja, a uma radical transformação da estrutura agrária; pois por essa via a burguesia industrial se torna classe dominante a partir da sociedade civil, apropriando-se do Estado por meio de uma revolução que se dá de baixo para cima. Nesse caso, tanto as relações de trabalho de tipo pré-capitalista quanto a classe rural pré-capitalista deixam de existir. (LENIN, 1980).

Já o conceito de “via prussiana” diz respeito às mudanças econômicas realizadas “pelo alto”, tendo o Estado como protagonista e com o intuito de adequar a estrutura agrária às necessidades da modernização capitalista. Assim, por essa via, a propriedade agrária pré-capitalista moderniza-se tecnologicamente cada vez mais e transforma-se em empresa capitalista, sem modificar significativamente as relações de trabalho baseadas na coerção extraeconômica. (LENIN, 1980).

Lukács, por sua vez, amplia tal conceito de via prussiana ao analisar a sociedade e a cultura da Alemanha e da Hungria e afirma: “Essa observação de Lenin não deve ser limitada à questão agrária em sentido estrito, mas aplicada a todo o desenvolvimento do capitalismo e à superestrutura política que ele assumiu na moderna sociedade burguesa da Alemanha” (LUKÁCS, 1959, p. 50).

Coutinho (2011b) observa que o conceito lukacsiano de “via prussiana” é semelhante ao conceito gramsciano de “revolução passiva”, com o qual Gramsci busca analisar a ausência de participação popular e o tipo de modernização conservadora que caracterizaram o percurso italiano para o capitalismo. Sobre a revolução passiva, Gramsci expõe:

Protagonistas os “fatos”, por assim dizer, e não os “homens individuais”. Como, sob um determinado invólucro político, necessariamente se modificam as relações sociais fundamentais e novas forças políticas efetivas surgem e se desenvolvem, as quais influenciam indiretamente, com pressão lenta mas incoercível, as forças oficiais, que, elas próprias, se modificam sem se dar conta, ou quase. (GRAMSCI, 2002, p. 328).

Como explica Coutinho (2011b), a ideia de “revolução passiva” corresponde aos processos de modernização conservadora, ou seja, aos processos pelos quais as classes dominantes agem de modo conservador, violento e repressor, ao se sentirem ameaçadas por setores populares que reivindicavam mudanças significativas. Nesse processo, o Estado desmobiliza as classes revolucionárias e, ao dirigir a luta por renovação, e disponibiliza tanto o sistema hegemônico quanto as forças de coerção militar e civil às tradicionais classes dirigentes. O autor brasileiro resume os traços essenciais da revolução passiva em três pontos:

1) as classes dominantes reagem a pressões que provêm das classes subalternas, ao seu “subversivismo esporádico, elementar”, ou seja, ainda não suficientemente organizado para promover uma revolução “jacobina”, a partir de baixo, mas já capaz de impor um novo comportamento às classes dominantes; 2) esta reação, embora tenha como finalidade principal a conservação dos fundamentos da velha ordem, implica o acolhimento de “uma certa parte” das reivindicações provindas de baixo; 3) ao lado da conservação do domínio das velhas classes, introduzem-se assim modificações que abrem o caminho para novas modificações. (COUTINHO, 2011e, p. 31-32).

Desse modo, como expõe Bianchi, o que caracteriza a revolução passiva é “[...] o exercício de uma hegemonia restrita, uma hegemonia burguesa em um período histórico no qual essa classe já perdeu a capacidade de assimilar a seu projeto as classes subalternas” (BIANCHI, 2012, p. 172-173). O autor explica ainda que “a revolução passiva não é a hegemonia de uma classe em relação ao todo social, mas a hegemonia de uma fração das classes dominantes sobre o conjunto delas através da mediação do Estado” (p. 172-173).

Assim, podemos notar que a categoria elaborada por Lenin se concentra principalmente nos aspectos infraestruturais do processo de transição para o capitalismo, ao passo que a categoria gramsciana enfatiza, especificamente, as características superestruturais desse processo, fato que revela sua imprescindibilidade para a compreensão do processo de desenvolvimento da história brasileira. (COUTINHO, 2011b).

Diante do exposto, podemos reafirmar que o processo de constituição da formação social brasileira efetivou-se sempre no quadro de uma “via prussiana”/“revolução passiva”, ou seja, sempre “pelo alto”, por meio da “[...] conciliação entre frações das classes dominantes, de medidas aplicadas de cima para baixo, com a conservação de

traços essenciais das relações de produção atrasadas (o latifúndio) e com a reprodução (ampliada) da dependência ao capitalismo internacional” (COUTINHO, 1984, p. 36).

Assim, o desenvolvimento e a concretização dos processos sócio-históricos no Brasil sempre encontraram uma resposta “à prussiana” e a transição do Brasil para o capitalismo – assim como de cada fase do capitalismo para a fase subsequente – não foi diferente, pois essa mudança processual efetivou-se também conforme o modelo de “modernização conservadora prussiana”. (COUTINHO, 2011b, p. 46).

Como afirma Konder (1980, p. 18), as transformações na evolução da sociedade brasileira não resultaram de revoluções e sim de acordos entre os grupos economicamente dominantes. Desse modo, podemos dizer que a transição do modo de produção interno à fase propriamente capitalista deu-se com a conservação de traços pré-capitalistas, o que explica o fato de o processo de modernização no Brasil ter sido sempre excludente, uma vez que se caracteriza pela oposição à participação popular tanto nas discussões políticas quanto nos benefícios proporcionados pela modernização e progresso econômico.

De acordo com Paulo Netto, a edificação – desde o período colonial – de um eixo de atividades econômicas cujo destino era o mercado externo, o prosseguimento ininterrupto desse estatuto colonial e a industrialização tardia se dando com o capitalismo na sua fase monopolista nos revelam as bases da formação histórica da sociedade brasileira e permitem-nos compreender o porquê de a classe burguesa brasileira nunca ter tido nada a ver com a burguesia entusiasmada por ideais emancipadores – a burguesia de meados do século XVIII a 1848. “[...] a burguesia brasileira não dispôs nunca de impulsos para realizar uma revolução burguesa à moda clássica, liquidando o latifúndio [...] e defendendo a soberania nacional” (PAULO NETTO, 2015, p. 47-48). Para o autor, eis aí as raízes de duas características elementares da formação social brasileira:

1) o desenvolvimento capitalista no Brasil se processou sem erradicar as formas econômico-sociais que, por exemplo na Europa Ocidental, se lhe apresentaram como obstáculos ou impeditivas; entre nós, o desenvolvimento capitalista não se desvencilhou dessas formas arcaicas (como o monopólio oligárquico da terra, o latifúndio), não liquidou o “atraso”, incorporou-o trocando em miúdos: no Brasil, o capitalismo se desenvolveu *sem realizar o que, em países centrais, foram as reformas burguesas*;

2) a sistemática exclusão da massa do povo, das forças populares, dos processos de decisão política; os segmentos mais ativos das classes dominantes sempre encontraram meios e modos de travar e/ou impedir a intervenção das forças populares nos núcleos centrais da direção da sociedade; para usar de uma formulação

teórica: *no Brasil, a socialização da política não se realizou plenamente e, quando deu passos adiante, os setores de ponta das classes dominantes lograram travá-la*; a socialização da política, no Brasil, *sempre* teve nas classes dominantes um adversário constante – daí a tradição antidemocrática (não apenas política, mas também sociocultural) que atravessa a história brasileira e os processos diretivos da nossa sociedade, que têm sido conduzidos “pelo alto”. (PAULO NETTO, 2015, p. 48-49, grifos do autor).

A modernização prussiana de que fomos vítima acarretou a ausência de um “grande mundo democrático” e, logo, impediu a participação popular criadora nos diversos âmbitos do nosso ser social. “[...] a conciliação ‘pelo alto’ jamais escondeu a intenção explícita de manter marginalizadas ou reprimidas [...] as classes e camadas sociais ‘de baixo’”. (COUTINHO, 2011b, p. 46).

Como pontua Coutinho (1984), essa modalidade de “via prussiana” ou “revolução passiva” encontrou seu cume no regime militar, cenário que se delineia no Brasil entre os anos 1960 e 1970 e cria as condições políticas para a solidificação no país de uma modalidade dependente de capitalismo monopolista de Estado, extremando a velha tendência a excluir as grandes massas da população nacional tanto dos frutos do progresso quanto das decisões políticas.

2.2.1 Ditadura civil-militar, a transição brasileira para o capitalismo monopolista e o desenvolvimento de suas expressões ideológicas

Os relógios tapados ficaram para mim como o símbolo da tortura, pois eles eram muito mais do que apenas relógios tapados com esparadrapos. A noção de tempo era roubada ao torturado. Ele não poderia jamais saber que horas eram, pois agüentaria mais alguns minutos e, em muitos casos, poderia salvar uma vida. A noção de tempo não se conta apenas com os ponteiros pequenos. A noção de tempo tapado era também o exercício da onipotência fantástica do torturador. Sua fantasia de suprema dominação sobre o outro só é possível se articulada com outra fantasia: a da ausência do tempo. A tortura só é perfeita se o tempo não passa. O tempo é sua morte. (GABEIRA, 1979, p. 155).⁵⁵

O golpe de 1º de abril de 1964 foi muito mais do que um golpe, foi uma imposição a ferro e fogo de um regime despótico de acumulação capitalista, foi um golpe de Estado elaborado há tempos e dirigido pelos setores hegemônicos da burguesia nacional, pelo

⁵⁵ *O que é isso, companheiro?*, romance de Fernando Gabeira, publicado em 1979, internaliza em sua narrativa representações político-sociais e culturais da década de 1970, conturbado contexto sócio-histórico brasileiro, marcado pela repressão e pela censura do Governo Militar.

imperialismo estadunidense e pelas Forças Armadas, que, na encruzilhada decisiva que se formou no Brasil em 1964, mobilizaram o apoio dos conservadores da “grande imprensa”, da alta hierarquia católica, das largas camadas da pequena burguesia e das classes médias e da intelectualidade conservadora. O referido golpe de 1964 derrubou o presidente João Goulart e o que sobreveio ao 1º de abril foi a dissolução do regime democrático que, apesar de restrito, vigorava no país desde 1945.

João Goulart chegou à presidência em 1961, no quadro de uma crise estrutural da economia brasileira, a qual derivava da dinâmica interna da economia brasileira: “[...] era uma crise estrutural do capitalismo brasileiro que exigia uma reestruturação geral dos mecanismos e instituições necessários a um novo padrão de acumulação” (PAULO NETTO, 2015, p. 27). Assim, a perspectiva de resposta a essa crise questionava as instituições políticas e sociais da sociedade brasileira, pois “[...] não se resolveria no plano estritamente econômico, mas na imbricação de alternativas econômicas com transformações políticas” (p. 27).

A superação dessa crise junto com a garantia das margens mais amplas da soberania e independência nacional – ou seja, com a preservação das medidas nacionalistas e da política externa independente – estava assegurada pelas *reformas de base*, medidas econômicas acopladas a uma significativa reforma das instituições políticas. Em relação a tais reformas, Paulo Netto, em sua obra *Pequena História da Ditadura Brasileira: (1964-1985)*, destaca as mais importantes:

[...] em primeiro lugar, a *reforma agrária*, quebrando o monopólio oligárquico da terra (expresso na dominância do latifúndio), aumentando e barateando a oferta alimentar e travando o êxodo rural; a *reforma tributária e fiscal*, de forma a assegurar a racionalização das principais fontes do fundo público; a *reforma bancária*, de molde a constituir um sistema de crédito capaz de subsidiar o financiamento do prosseguimento do processo da industrialização pesada (e de criar um mercado financeiro compatível com as exigências deste processo); e uma *reforma urbana*, apta a regular socialmente o uso do solo cidadão. (PAULO NETTO, 2015, p. 28, grifo do autor).

As reformas de base eram exigidas, portanto, a fim de que a referida crise pudesse ser superada numa direção nacionalista e democrática e o governo de João Goulart optou por esse reformismo; porém “[...] o verdadeiro problema consistia nas condições políticas necessárias para levá-lo adiante” (PAULO NETTO, 2015, p. 28) e “[...] o governo Jango não conseguiu reuni-las” (p. 28).

A expansão do protagonismo popular, por meio da ampliação de espaços

democráticos, passou por um forte movimento ascendente no ciclo de greves operárias que se estendeu de 1953 a 1957 e começou a expressar um programa político com a luta pelas reformas de base entre 1961 e 1964. Desse modo, a mobilização crescente da classe trabalhadora da cidade e do campo em torno das reformas de base crescia e ganhava as ruas:

O ciclo da greves operárias de 1953 a 1957 e a ofensiva popular pelas reformas de base entre 1961 e 1964 escancaram as carências estruturais vividas pela classe trabalhadora, evidenciaram os limites das modalidades populistas de regulação do conflito entre as classes, colocaram em xeque a propriedade e a estrutura fundiária, desafiaram o despotismo fabril e colocaram pressão sobre o regime de acumulação capitalista. A estrutura burocrática do sindicalismo de Estado criada por Vargas foi intensamente pressionada pela radicalização das bases operárias e pela importante atuação dos comunistas e trabalhistas de “esquerda” no movimento operário, sendo assim obrigada a transitar de posições eminentemente defensivas para a ofensiva em torno das reformas de base e de um programa político que tendia a colocar em xeque as bases estruturais do regime de acumulação. A formação das Ligas Camponesas, ao levantar a bandeira da reforma agrária, assustou os latifundiários e acirrou os conflitos de classes no campo. Os velhos esquemas de repressão empresarial-policial já não surtiam mais os mesmos efeitos desmobilizadores. O movimento estudantil, parte das classes médias urbanas, dos intelectuais, da Igreja e mesmo das Forças Armadas se alinharam com a luta pelas reformas de base e o processo de mobilização das classes subalternas. (DANTAS, 2014, p. 38-39).

O governo Jango, pressionado pelas classes proprietárias, dos militares, do latifúndio e do imperialismo – os quais conspiravam abertamente para a derrubada do governo – buscou se apoiar na mobilização das ruas, mas não foi capaz de conduzir a luta pelas reformas de base às suas últimas consequências nem de preparar a resistência ao golpe militar que estava sendo manobrado. (DANTAS, 2014).

Paulo Netto esclarece que Jango defendia uma proposta de reformas de cunho nacionalista e democrático, objetivando um caminho menos elitista e concentrador para o desenvolvimento do capitalismo no Brasil, então não se tratava naquele momento de uma discussão sobre a alternativa entre capitalismo e socialismo. Mesmo sem comprometer os fundamentos do regime capitalista, essa via nacionalista e democratizante, ou seja, essa possibilidade de uma transformação qualitativa no regime democrático brasileiro estremecia as “classes produtoras”, que por sua vez se mobilizaram tendo como porta-voz a considerada grande imprensa. “Compreende-se que a efervescência democrática em curso, especialmente a partir de 1961 tenha despertado uma vigorosa resposta das forças e organizações políticas que viam sob ameaça os seus

interesses e privilégios” (PAULO NETTO, 2015, p. 30).

Além de Jango não gozar de nenhuma confiança dos representantes do interesse das empresas imperialistas que operavam no país devido ao seu passado de democrata e de herdeiro do nacionalismo do último período de Vargas, a ampliação dos espaços democráticos, a crescente participação popular que ele assegurou desde que chegou à chefia do Executivo – em setembro de 1961– e a coerente continuidade da política externa independente tornaram-no ainda mais suspeito aos olhos de Washington. (PAULO NETTO, 2015).

Assim, o governo norte-americano, articulado aos interesses das grandes empresas imperialistas norte-americanas que se sentiam ameaçadas pelas medidas nacionalistas tomadas por alguns dirigentes latino-americanos, passou a ver Jango como “não-confiável” e “infiltrado” por comunistas, o que levou o Departamento de Estado norte-americano e a CIA a desenvolverem atividades específicas para a desestabilização do seu governo. Tais antagonistas externos se aliaram aos internos e o impacto do poderio de ambos se potenciou com a crise econômica que desatou intensos conflitos sociais e pôs o governo de Jango no “olho do furacão”. (PAULO NETTO, 2015).

De acordo com Paulo Netto, o golpismo agiu desde 1961, mas foi o conluio subsidiado pelo empresariado e pelo latifúndio que lhe conferiu condições cruciais para o seu feito político. Dessa forma, portanto, entre 1961 e 1964, o cenário político apontava uma paulatina polarização das forças políticas e sociais brasileiras, ou seja, uma oposição entre o “campo nacional-reformista” – carregado de tensões e contradições – e o “campo conservador-direitista” – constituído por vetores heterogêneos, mas que se unificavam na proporção em que seus interesses coincidiam em travar a democratização e suas consequências socioeconômicas. “O governo Jango navegou por estas águas revoltas – e naufragou” (PAULO NETTO, 2015, p. 34).

As forças da direita e do conservadorismo extremado atuavam tanto no plano da legalidade como no da conspiração e nesse limite entre ação pública e mancomunação assentavam-se as práticas do *Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais/IPES*, instituição criada pelo empresariado carioca e paulista e financiada por empresas brasileiras e imperialistas, para se constituir como núcleo de produção intelectual e obstruir o processo de democratização do país, propondo alternativas econômicas e políticas ao governo Jango. O autor, assim, nos alerta para o fato de o IPES não ter sido uma entidade criada apenas com o intuito de desestruturar o governo Jango:

O IPES não foi uma entidade episódica, construída somente para desestabilizar o governo Jango: estruturada com rigor, operando planejadamente, pretendia ser – e foi – uma espécie de ‘Estado maior’ das classes dominantes e seus associados estrangeiros; constituiu-se, de fato, o centro estratégico de formulação e intervenção política do empresariado brasileiro [...]. (PAULO NETTO, 2015, p. 32).

Dessa forma, por meio do IPES, os blocos empresariais passaram a se vincular com setores militares e esta relação viabilizou a conjugação do golpismo civil com o militar, o que levou ao golpe do 1º de abril de 1964, isto é, à instauração de uma ditadura que se valeu do poder militar e atendeu aos interesses do grande capital. O conjunto de forças sociais que Jango apoiava foi suplantado e, logo, “[...] o caminho da modernização, doravante, não passaria mais pelas reformas sociais para distribuir renda ou pela ampliação da democracia participativa e eleitoral, mas por ‘segurança e desenvolvimento’ a todo custo” (NAPOLITANO, 2014, p. 7-8).

O regime procedente do golpe do 1º de abril contou de fato com a tutela militar, mas não pode ser caracterizado apenas como uma ditadura militar, pois tratou-se também de uma regime que melhor serviu aos interesses do grande capital e por isso deve ser compreendido como uma forma de “autocracia burguesa”⁵⁶ ou como “a ditadura do grande capital”.

O golpe não foi puramente um golpe militar, [...] foi um golpe civil-militar e o regime dele derivado [...] configurou a solução que, para a crise do capitalismo no Brasil à época, interessava aos maiores empresários e banqueiros, aos latifundiários e às empresas estrangeiras [...]. (PAULO NETTO, 2015, p. 47-48).

O que se seguiu ao golpe civil-militar contra a agenda reformista de Jango foi a afirmação de outro modelo político e ideológico de sociedade e de Estado, isto é, um modelo econômico a serviço do grande capital, um modelo com o objetivo de instituir

⁵⁶ Para Paulo Netto (2015), na conjuntura política do golpe do 1º de abril de 1964, as Forças Armadas foram aparelhadas para instituir o que Florestan Fernandes (1920-1995) caracterizou como “autocracia burguesa”, versão tecnocrática da democracia restrita. “[...] nos momentos mais críticos da transição, [...], operou-se uma dissociação acentuada entre desenvolvimento econômico e desenvolvimento político. Isso fez com que a restauração da dominação burguesa levasse, de um lado, a um padrão capitalista altamente *racional e modernizador* de desenvolvimento econômico; e, concomitantemente, servisse de pão a medidas políticas, militares e policiais, contra-revolucionárias, que atrelaram o Estado nacional não à clássica *democracia burguesa*, mas a uma versão tecnocrática da democracia restrita, a qual se poderia qualificar, com precisão terminológica, como uma autocracia burguesa” (FERNANDES, 1976, p. 267-268, grifos do autor).

uma modernização conservadora no Brasil aliada ao interesse das grandes multinacionais que aqui estavam instaladas. Milton Temer menciona essa dependência da economia brasileira em face dos interesses do capital estrangeiro e, assim, pontua alguns aspectos do golpe de 1964:

Um modelo subordinado ideologicamente à política externa do Departamento de Estado norte-americano, e condicionado pelas instituições financeiras controladas pelo grande capital privado internacional, apropriado para uma classe dominante previamente decidida a papel secundário e subalterno no contexto internacional do regime capitalista. (TEMER, 2015, p. 7)

Diante do exposto, devemos compreender a emergência da ditadura militar-empresarial-imperialista que se estabeleceu com o golpe contrarrevolucionário⁵⁷ de 1964 como um fato inserido em um contexto que ultrapassa as fronteiras do país e inscrito em um mosaico internacional marcado por uma sucessão de golpes de Estado que abateram a América Latina, ou seja, por uma “contrarrevolução preventiva” (FERNANDES, 2006, p. 360) que, patrocinada por centros imperialistas, associava a explosão modernizadora com a regeneração dos costumes e a estabilidade da ordem. Em outras palavras, sem considerar a mudança da situação mundial em consequência dos novos aspectos adotados pelo capitalismo no pós-guerra, a afirmação da hegemonia do imperialismo estadunidense e a configuração de uma nova divisão internacional do trabalho, não podemos compreender a subordinação do país ao imperialismo, concretizada pela contrarrevolução de 1964.

[...] o golpe do 1º de abril não pode ser compreendido fora do contexto da *guerra fria* quando, sob o hegemonismo norte-americano e numa conjuntura em que se modificava profundamente a divisão internacional do trabalho (e, logo, as relações econômicas entre os centros capitalistas e as suas periferias), os núcleos imperialistas patrocinaram a contrarrevolução preventiva em escala mundial. (PAULO NETTO, 2015, p. 51, grifo do autor).

Como explica Paulo Netto, essa onda de golpes própria da referida cruzada contrarrevolucionária tinha três objetivos particulares íntima e necessariamente

⁵⁷ Florestan Fernandes foi categórico em precisar o caráter contrarrevolucionário da ditadura, autodenominado de “revolução institucional” e, assim, afirmou: “O regime... instituído em 1964 através de um golpe de Estado e em nome de ‘ideais revolucionários’, constitui, de fato, uma contrarrevolução” (FERNANDES, 1980, p.113). O autor atesta ainda que “[...] não estamos diante de uma revolução, mas de uma contrarrevolução (que, além do mais, é largamente planejada e programada), a qual se autoproclamou uma revolução (já que teve poder político, militar e legal para ir mais longe, autodeterminando sua ‘legitimidade’)” (FERNANDES, 1980, p.155).

interligados:

1) adequar os padrões de desenvolvimento nacionais e de grupos de países a um novo momento da dinâmica capitalista, marcado por uma acentuada internacionalização do capital; 2) golpear e imobilizar os protagonistas sociais e políticos interessados em resistir a este processo, que conduzia as periferias a uma relação mais subalterna e dependente em face dos centros imperialistas; 3) enfim, combater em todo o mundo tendências políticas e ideológicas alternativas ao capitalismo e/ou conducentes a vias socialistas. (PAULO NETTO, 2015, p. 51).

Os resultados gerais dessa contrarrevolução assumiram formas diferenciadas e específicas, ou seja, tomaram formas ajustadas aos marcos nacionais em que se concretizaram. Logo, no Brasil, os resultados dessa “contrarrevolução preventiva” e a significação do golpe de 1º de abril devem ser buscados na particularidade histórica brasileira.

O desfecho de abril foi a *solução política* que a força impôs [...]. Seu significado imediatamente político e econômico foi óbvio: expressou a derrota das forças democráticas, nacionais e populares; todavia, o seu significado histórico-social era de maior fôlego: *o que o golpe derrotou foi uma alternativa de desenvolvimento econômico-social e político que era virtualmente a reversão do já mencionado fio condutor da formação social brasileira.* (PAULO NETTO, 2005, p. 25).

O que se pretendia com o golpe era colocar um paradeiro na inquietação popular, fosse pela persuasão, pelas campanhas realizadas por meio da imprensa e de debates políticos ou pela força das armas. Assim a ditadura se instaurou no país. “A ditadura instaurou-se finalmente sob o signo do medo, medo de que as desigualdades sociais fossem questionadas por um processo de redistribuição de renda e de poder” (REIS, 2000, p. 73).

Não é difícil reconhecer que a estabilidade da democracia burguesa depende fundamentalmente de que o regime de acumulação capitalista não possa ser desafiado pela ação das classes subalternas o que explica também por que as bases estruturais da completa subordinação do país aos imperativos do capital imperialista só puderam ser estabelecidas, de armas na mão, nos marcos de um regime ditatorial que se estendeu por mais de 20 anos. Com o acirramento da luta pelas reformas de base entre 1961 e 1964, a conquista militar do Estado se mostrou imprescindível para estabelecer as bases duradouras da subordinação estrutural do Estado, da economia, da sociedade e do território nacional aos interesses do imperialismo e da burguesia nacional, que subalternamente se lhe associou. Estenderam a todas as dimensões da vida nacional o regime despótico que vigorava nas fábricas e no campo e suprimiram as liberdades democráticas para lançar mão do controle policial-militar sobre todas as manifestações da vida política, cultural,

intelectual e ideológica do país. (DANTAS, 2014, p. 19).

A burguesia nacional, apreensiva com o peso social crescente do proletariado urbano e assustada com a força de suas mobilizações, respondeu à situação de instabilidade social, econômica e política crescente não por meio de uma aliança com o proletariado e o campesinato, visando a um projeto democrático e nacional de desenvolvimento, mas pela associação direta com o imperialismo e o latifúndio, a fim de criar as condições que levariam ao triunfo do golpe militar-empresarial-imperialista de 1964. Desse modo, podemos dizer que, semelhante a outros processos de transformação social ocorridos na história do Brasil, a ditadura civil-militar pode ser compreendida como um processo que, ajustando estruturalmente o Estado brasileiro em proveito dos monopólios e multinacionais e buscando conservar os elementos atrasados das relações de produção, se efetivou no quadro de uma “revolução passiva”, conforme o modelo de “modernização conservadora prussiana”.

Como expõe Paulo Netto, durante esse processo que durou vinte longos anos o regime ditatorial impôs, além da despolitização, o medo e a mordaza aos brasileiros; pois oprimiu – por meio de vários meios, como a censura e a onipresença policial-militar, reprimiu e deprimiu – interrompeu projetos de vidas de gerações, de milhões de pessoas. O golpe militar-empresarial-imperialista de 1964 perseguiu, exilou, torturou, prendeu e assassinou operários e trabalhadores rurais, sindicalistas, estudantes, artistas, escritores, cientistas, padres e até mesmo burgueses e militares comprometidos – “[...] o que significa que aqueles vintes anos foram também anos de resistência” (PAULO NETTO, 2015, p. 10-11).

É fato que o golpe sempre precisou enfrentar o antagonismo dos intelectuais, os quais, com raras exceções, não aprovavam o brutal regime ditatorial e seu terrorismo de Estado e, politizados, solidarizavam-se à ampliação das lutas sociais. Embora houvesse essa resistência, é evidente que o golpe de 1964 não abalou somente a massa dos brasileiros, mas também o universo cultural, o que impactou vigorosamente a relação do regime ditatorial com a intelectualidade.

Desse modo, podemos concluir que a autocracia burguesa assegurou o novo padrão de acumulação capitalista não apenas pela força e repressão, mas também pela hegemonia cultural, pela implementação de uma política cultural que reprimisse as tendências culturais de fundo crítico e se coadunasse com seu projeto conservador. Assim, a ditadura, preocupada com a conservação e permanência das instituições em nome das

quais foi dado o golpe de 1964, preocupou-se também, e muito, com a cultura.

2.2.2.1 O “vazio cultural” no Brasil: legitimação do irracionalismo e institucionalização de posturas anti-humanistas

E isso é irreversível, perdi a ponte que dá passagem ao futuro e estou acorrentado aos fantasmas. E não quero quebrar essas correntes porque pertenço a eles, a ela. O compromisso é com esses rostos que não existem mais, Fernando, Marta... Pertenço a eles porque eles morreram por uma coisa em que acreditavam e que eu não acredito mais [...].⁵⁸ (TAPAJÓS, 1977, p. 84).

O regime ditatorial imposto pelo golpe de 1964 e a nova situação que ele instaurou representam, sob muitos aspectos, um divisor de águas tanto na esfera da vida política quanto no âmbito da vida cultural. A inserção do Brasil no contexto internacional do regime capitalista acarretou relevantes transformações em toda a estrutura social do país, tanto no Estado em sentido restrito quanto no conjunto dos organismos da sociedade civil, fato que ocasionou incisivo impacto sobre o terreno da produção cultural.

O golpe de 1964 traumatizou não apenas a massa dos brasileiros, mas o “mundo da cultura”⁵⁹ também; pois, “como ato de força, todo golpe deve priorizar a neutralização daqueles que, pela força, podem se opor e resistir a ele” (PAULO NETTO, 2015, p. 79). Foi, portanto, sob os condicionamentos postos pela política e pela cultura que grande parte dos brasileiros enfrentou *os anos de chumbo* do regime ditatorial.

O Estado ditatorial, no curso do seu desenvolvimento, teve de enfrentar o “mundo da cultura” e em decorrência desse enfrentamento implementou uma gama de políticas cada vez mais articuladas, cujo intuito sempre foi o de controlar a vida cultural no país.

A autocracia burguesa foi arquitetando [...] um relacionamento com o ‘mundo da cultura’ tanto mais progressivamente positivo (isto é: provido de conteúdos direcionados para a criação de um bloco cultural funcional ao seu projeto ‘modernizador’) quanto mais se estruturou o

⁵⁸ *Em câmara lenta*, romance de Renato Tapajós, lançado em 1977, o narrador reflete sobre o seu envolvimento com a resistência e o compromisso com a luta política e, assim, reconhece certa falta de sentido em continuar lutando; mas reconhece também a necessidade de continuar a luta em respeito aos companheiros mortos, aos quais faz referência, e demonstra que a resistência e a luta são, acima de tudo, por uma causa política e coletiva.

⁵⁹ “A expressão ‘mundo da cultura’ [...] denota, à diferença do que se reenvia com aquela de ‘mundo do trabalho’, o contraditório, rico e diversificado complexo de manifestações, representações e criações ideais que se constitui nas sociedades capitalistas contemporâneas, envolvendo a elaboração estética, a pesquisa científica, a reflexão sobre o ser social e a construção de concepções de mundo” (PAULO NETTO, 2005, p. 44).

Estado próprio a ela. (PAULO NETTO, 2005, p. 44-45).

Segundo Paulo Netto (2005, p. 45), a política cultural, como política social determinada, delimita uma área de intervenção em que as especificidades próprias ao “mundo da cultura”, a produção e a difusão dos seus produtos (obras, elaborações), se entrelaçam com os fenômenos e os processos da reprodução da vida social.

O autor esclarece que o Estado não produz cultura, ou seja, a produção cultural se encontra arredada da sociedade política, sendo prerrogativa concernente a protagonistas que se movimentam na sociedade civil. Dessa forma, como explicita o autor, a intervenção do Estado pode acometer a produção da cultura apenas indiretamente, ou seja, pela mediação da política cultural, ao gerar, propalar e generalizar condições materiais – “[...] infraestrutura, equipamentos, alocação de recursos etc. [...]” (PAULO NETTO, 2005, p. 46) – ou ideais – “[...] estímulo e/ou repressão de modelos, movimentos, tendências etc. [...]” (p. 46) – que concorram subsidiariamente para a produção cultural.

Assim, a intervenção imediata do Estado transcorre no âmbito de difusão dos produtos culturais; pois é nesse domínio que a política cultural se instrumentaliza por meio dos mecanismos mais diversos, tais como repressão, censura, divulgação segmentar e seletiva, programas de apoio econômico, subsídios e convênios diversos, entre outros.

[...] a política cultural, como elemento do rol das políticas sociais, tende a implementar-se como instrumento de caráter político-administrativo, corporificando-se em *operações de intervenção imediata e procedimentos mediatos*. As primeiras incidem especialmente sobre a difusão dos produtos culturais; os segundos se referenciam às condições para a produção cultural que é situada como preferencial pela direção política da política cultural. (PAULO NETTO, 2005, p. 48).

O golpe civil-militar de 1964 promoveu uma drástica mudança na relação entre o Estado e a sociedade civil; mas a efervescência da produção cultural de fundo crítico não foi interrompida logo após o golpe porque o regime ditatorial no Brasil foi “[...] de natureza a despertar o protesto incessante dos artistas, escritores e intelectuais em geral, e seria impossível que isso não aparecesse nas obras criativas [...]” (CANDIDO, 1979, p. 25).

Assim, um dos maiores desafios que a ditadura encontrou foi a resistência na esfera da cultura, cuja produção era em grande parte controlada por intelectuais e artistas articulados a movimentos das esquerdas brasileiras bastante atuantes nas décadas

anteriores. Roberto Schwarz, no ensaio “Cultura e política, 1964-1969”, escrito entre 1969 e 1970, trata dessa questão:

Em 1964 instalou-se no Brasil o regime militar, a fim de garantir o capital e o continente contra o socialismo [...]. O povo, na ocasião, mobilizado mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos [...]. – Entretanto, para a surpresa de todos, a presença cultural da esquerda não foi liquidada naquela data, e mais, de lá para cá não parou de crescer. A sua produção é de qualidade notável nalguns campos, e é dominante. Apesar da ditadura da direita há relativa hegemonia cultural da esquerda no país [...]. Esta anomalia – que agora periclita, quando a ditadura decretou penas pesadíssimas para a propaganda do socialismo – é o traço mais visível do panorama cultural brasileiro entre 64 e 69. Assinala, além de luta, um compromisso. (SCHWARZ, 1978, p. 61).

Como explica Paulo Netto (2005, 2015), desde a década de 1950, quando se deram diversas transformações na sociedade brasileira – entre estas, o auge da industrialização de importações e a urbanização em marcha –, experienciava-se um movimento de renovação na cultura brasileira. Na segunda metade dessa década, a dinâmica cultural experienciada pelo país passa a se relacionar com a euforia desenvolvimentista própria do governo Kubitschek e com a sistematização do apoio governamental à pesquisa científica.

Assim, todo esse acúmulo cultural dos anos 1950 ganha uma nova proporção nos anos 1960, pois passa a haver uma nítida politização dos intelectuais, harmonizada à ampliação das lutas sociais e à democratização em curso na sociedade. Até 1964, essa politização se efetuou majoritariamente à esquerda: “[...] dentro e fora da universidade, ganha corpo um espírito do tempo diferenciado, eclético, [...] que aponta para uma direção social claramente reformista e/ou revolucionária” (PAULO NETTO, 2015, p. 72). Embora essa produção fosse restrita à pequena burguesia urbana, a ideia de que a transformação social da realidade brasileira estava na ordem do dia conquista visibilidade.

Como vimos, a hegemonia da esquerda da década de 1960, no âmbito da cultura, começou a ser edificada no pré-1964, portanto o golpe de abril não conseguiu impedir a continuação dos avanços culturais alcançados nos anos anteriores. “Tais avanços estão na base do florescimento artístico que se registra em 1964-1968 – fazendo destes anos uma meia década culturalmente riquíssima [...]” (PAULO NETTO, 2015, p. 74).

O Estado antinacional e antipopular instalado no Brasil precisava, portanto, criar aparelhos ideológicos de hegemonia, fundamentais para o controle da informação, da produção cultural e para o desenvolvimento de um degradante processo de “esvaziamento

intelectual”. A ditadura civil-militar necessitava assim da edificação de um consenso propício para a manutenção da ordem capitalista, embora mantivesse o controle policial-militar pronto para assegurar a ordem pela força.

Desse modo, a política cultural da ditadura, na sua implementação diferenciada ao longo do desenvolvimento do processo autocrático burguês, realizou-se a partir de um duplo e simultâneo movimento, o de repressão e o de transformação; pois ao mesmo tempo que buscou uma orientação que reprimisse as tendências culturais de fundo crítico ou que se direcionavam para a perspectiva nacional-popular procurou também investir na criação de um bloco cultural coadunável com a sua projeção histórico-social “modernizadora”, ou seja, objetivou induzir e promover a emergência de vertentes culturais funcionais ao seu projeto “modernizador”, que lhe assegurassem tanto uma efetiva legitimação ideal quanto a ausência de contestação concreta. (PAULO NETTO, 2005, p. 50-51).

Dessa forma, podemos dizer que a política cultural do regime ditatorial teria de conduzir duas frentes: reprimir as vertentes da intelectualidade ligada ao povo, a produção cultural comprometida com a conscientização das parcelas da população menos favorecidas economicamente, principalmente o operariado urbano e os camponeses; e induzir e promover a emergência de tendências culturais funcionais ao projeto ‘modernizador’, além da retomada do conservadorismo e o aprofundamento do individualismo e do consumismo no âmbito da cultura.

Essa segunda frente, organizacional, destinada para a criação e expressão da visão de mundo dos grupos dominantes, operou de duas formas: a primeira referia-se ao incentivo das políticas culturais direcionadas para as produções da cultura popular e da cultura erudita por meio de órgãos como o IPHAN (Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional) e a FUNARTE (Fundação Nacional de Arte, criada em 1975); já a segunda atuou no sentido de providenciar a infraestrutura necessária para o advento de uma indústria cultural⁶⁰ no país.

O Estado autocrático burguês criou as condições para a emergência, no Brasil, de uma indústria cultural, concentrada e monopolizada, fazendo

⁶⁰ A expressão **indústria cultural** foi cunhada por Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), na obra intitulada *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*, para abordar a dinâmica da mercantilização da cultura na sociedade capitalista mais avançada, para indicar uma cultura baseada na ideia e na prática do consumo de “produtos culturais” fabricados em série. Desse modo, podemos dizer que a expressão **indústria cultural** se refere ao fato de as obras de arte terem se tornado mercadoria com o avanço da sociedade capitalista.

do espaço nacional um mercado unificado onde se enfrentam uns poucos monopólios que dominam e manipulam a produção e a distribuição de uma cultura de massas com as conhecidas características de conformismo e de alienação e que, ao mesmo tempo, segmentando o público, divulgam seletivamente mensagens e universos simbólicos de outro quilate. (PAULO NETTO, 2005, p. 49).

Desse modo, na virada dos anos 1960 para os anos 1970, a “modernização conservadora”, que se configurou como tarefa histórica, sistemática e abrangente do Estado autocrático burguês, desenvolveu em face dos segmentos do “mundo da cultura”, uma “estratégia de contenção”, a qual se conjugou com a intenção de edificar uma alternativa cultural que abrangesse a própria intelectualidade existente e atuante. Essa projeção, aliada à instauração de um *mercado nacional de bens simbólicos*, colidiu com a dinâmica da vida brasileira e transformou estruturalmente o marco da produção cultural no país, pois o “mundo da cultura” passou a ser atravessado e determinado pela lógica do capital numa intensidade antes desconhecida.

[...] uma indústria cultural, monopolizada e centralizada (ela também marcada pela associação do grande capital nativo com o imperialista), ergueu-se no país, e a pauta da produção e da difusão culturais – inclusive com um amplo redimensionamento da inserção sócio-ocupacional dos “produtores de cultura” – passou a sintonizar-se, em escala determinante com ela. [...] o “modelo econômico” da autocracia burguesa [...] capturou o “mundo da cultura”, incorporando-o às suas legalidades e sobredeterminando a sua dinâmica. (PAULO NETTO, 2005, p. 69).

Como expõe Renato Ortiz, a intervenção do Estado, a partir de 1964, na esfera cultural estava diretamente atrelada à compreensão do governo ditatorial do papel da cultura no direcionamento da sociedade:

O movimento cultural pós-1964 se caracteriza por duas vertentes que não são excludentes: por um lado, se define pela repressão ideológica e política, por outro, é um momento da história brasileira onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais [...] Reconhece-se, portanto, que a cultura envolve uma relação de poder, que pode ser maléfico quando nas mãos de dissidentes, mas benéfico quando circunscrito ao poder autoritário. Percebe-se, pois, a importância de se atuar junto às esferas culturais. Será por isso incentivada a criação de novas instituições, assim como iniciará todo um processo de gestação de uma política de cultura. (ORTIZ, 1989, p. 115-116).

Um golpe como o de 1964 atenta de fato contra a inteligência e a cultura; mas no momento da instauração da ditadura os intelectuais não foram o alvo da ação dos golpistas

porque, como afirmam Paulo Netto (2015) e Roberto Schwarz (1978), o “mundo da cultura” no Brasil dos anos 1960 era pouco relevante, já que se tratava de uma cultura evidentemente elitizada⁶¹. Desse modo, após uma vaga de terrorismo cultural nos primeiros meses subsequentes ao golpe de 1º de abril de 1964, o regime ditatorial tomou uma atitude cautelosa perante o “mundo da cultura”; pois seu objetivo inicial era uma espécie de política de contenção, ou seja, tencionava tolerar, por meio do uso da censura, a circulação de ideias, desde que não extravasassem restritos círculos elitistas.

A violência, generalizada nos primeiros meses do novo regime, passou a ser exercida de modo seletivo a partir de 1965, uma vez que passou a ser direcionada àqueles intelectuais com aberta intervenção pública. A origem e a situação de classe foram consideradas nessa seletividade, já que não interessava aos golpistas atingir, de forma indiscriminada, os filhos da burguesia, do latifúndio e das camadas médias – classes sociais de que procediam predominantemente os intelectuais, artistas e estudantes.

Além disso, logo após a instauração da dominação autocrática-burguesa não há um avanço do conservadorismo e/ou reacionarismo no “mundo da cultura” porque durante esse momento inicial do regime autocrático burguês predomina-se a afirmação de uma tendencial hegemonia cultural dos setores democráticos e progressistas.

A frente prioritária a ser atacada pelos que empalmaram o poder era a do movimento operário e sindical e das organizações políticas e sociais a ele vinculadas e democráticas: a repressão que se seguiu ao 1º de abril concentrou-se naquelas forças que poderiam contrapor-se diretamente à nova ordem. Nesse sentido, a vaga repressiva que atingiu o “mundo da cultura”, sem dúvida configurando uma fase intensa e breve de terrorismo, visou desmantelar suas instâncias organizativas e suas instituições mais salientes. (PAULO NETTO, 2005, p. 73-74).

Para Paulo Netto, a possibilidade de legitimação do regime ditatorial nos referidos segmentos do “mundo da cultura” tornava-se mais intrincada ao passo que eles progrediam na realização de seus objetivos. Nesse período, portanto, o regime não conseguiu atrair para o seu campo figuras expressivas da vida cultural; pois, ao contrário, intensificou a polarização, no “mundo da cultura”, já exercida pelas tendências de inspiração socialista e revolucionária, ou seja, um número considerável de intelectuais que até o golpe eram

⁶¹ Sobre o “mundo da cultura” no Brasil dos anos 1960, Paulo Netto assinala que “[...] seus protagonistas tinham [...] uma situação de classe esmagadoramente comum: inseriam-se fundamentalmente na pequena burguesia urbana, eram basicamente estudantes, professores, artistas, técnicos e profissionais liberais jovens” (PAULO NETTO, 2005, p. 73-74). O autor afirma ainda que “a presença efetiva de protagonistas operários e/ou camponeses era muito tênue e débil, podendo mesmo considerar-se desprezível” (p. 73-74).

apenas sensíveis às temáticas sociais, ao conhecerem a ascendência da autocracia burguesa, transferiram-se para as posições de esquerda rapidamente. “É nesta conjuntura que a tendência à hegemonia ideal das correntes democráticas, progressistas e de esquerda se apresenta na cultura brasileira *ao mesmo tempo em que se afirma a autocracia burguesa*” (PAULO NETTO, 2005, p. 76-77).

Além disso, o ano de 1968 no Brasil principiou-se com a explosão de várias manifestações estudantis, as quais reivindicavam ensino público e gratuito para todos e a democratização e melhoria da qualidade do ensino universitário. As manifestações também contestavam a ditadura instaurada com o golpe e o cerceamento das liberdades democráticas. Simultaneamente ao movimento estudantil, delineavam-se movimentos de contestação do meio operário, cujas greves objetivavam afrontar tanto a ditadura militar, que coibia a liberdade e a autonomia dos sindicatos, quanto a política econômica, que se baseava na superexploração do trabalhador. (ANTUNES; RIDENTI, 2008, p. 43-44).

A contestação radical potencializou-se e, logo, espalhou-se pelo cinema, pelo teatro, pela música popular, pela literatura e pelas artes plásticas. “Nos anos 1960, manifestações culturais diferenciadas cantavam em verso e prosa a esperada “revolução brasileira”, que deveria basear-se na ação das massas populares na qual a intelectualidade de esquerda pretendia engajar-se e mesmo tornar-se líder” (ANTUNES; RIDENTI, 2008, p. 45).

Segundo Paulo Netto (2015), da mesma forma que não podemos compreender o golpe de 1964 sem relacioná-lo ao panorama mundial que o contextualiza, não podemos compreender a contestação de que o regime ditatorial foi alvo, em 1968, sem considerar o que estava ocorrendo fora das fronteiras brasileiras. Nos países capitalistas centrais, em 1968, com o protagonismo primordial de uma juventude universitária, entrecruzaram-se e confluíram, numa intrincada explosão contestatória, tendências artísticas, transformações culturais, posturas filosóficas, lutas sociais e posições políticas muito diversas.

Podemos dizer o maio francês tornou-se o símbolo de 1968, com as jornadas em que dez milhões de trabalhadores franceses, impulsionados por estudantes, se mobilizaram por melhores condições de vida; mas 1968 foi muito mais que o *maio francês*, foi uma revolução cultural que colocou o jovem no centro das preocupações sociológicas, criou novas sensibilidades estéticas, eróticas e políticas e instaurou na realidade social a pluralidade dos sujeitos coletivos. (PAULO NETTO, 2015).

No Brasil, entretanto, em 13 de dezembro de 1968, a ditadura ressaltou sua repressão e decretou o Ato Institucional Número 5 (AI-5), conhecido como “golpe dentro

do golpe”, e com isso inúmeros estudantes, operários, intelectuais, políticos e outros opositores foram presos, cassados, torturados, mortos ou exilados. “O regime militar punha fim assim à luta política e cultural daquele período, reprimindo duramente qualquer forma de oposição. Os ‘anos de chumbo’ viriam a suceder ao ‘ano rebelde’ de 1968” (ANTUNES; RIDENTI, 2008, p. 48).

Podemos dizer, portanto, o terrorismo inicial da ditadura não foi suficiente para barrar a politização à esquerda da intelectualidade, o que revelou a debilidade da referida política de contenção e fez com que fosse substituída pela repressão. Daí a existência de um golpe dentro do golpe, daí a “democratização” da violência no “mundo da cultura”, com o Ato Institucional n. 5 (o AI-5), momento em que o terrorismo se constituiu em política de Estado.

O AI-5 se tornou a política de Estado da ditadura brasileira e terminou por isolar e eliminar fisicamente os segmentos mais radicais, os quais caíram na clandestinidade dura e fatal da luta armada; pois significou “[...] o fechamento de praticamente todas as possibilidades políticas legais para a atividade das forças de oposição” (PAULO NETTO, 2015, p. 93). Esse decreto ampliou os poderes de exceção do cargo de presidente, estendendo-lhe o direito de decretar Estado de sítio e fechar o Congresso Nacional, concedendo o domínio absoluto sobre os estados da Federação e extinguindo vários direitos civis e políticos.

O Ato Institucional nº 5 inaugurou, assim, um dos períodos mais autoritários da história brasileira, consolidou a violência de Estado e interrompeu “[...] o envolvimento de toda uma geração [...] com um processo de formação social-nacional alicerçado em um projeto de transformação cultural, política e humana, em geral, que se fortalecera ao longo do período nacional-desenvolvimentista” (VIEIRA, 2010, p. 157).

No âmbito cultural, o AI-5 garante o terrorismo sistemático que não havia se efetivado em abril de 1964; pois, nesse momento, o regime ditatorial atua tanto no aniquilamento dos atores da contestação armada quanto no extermínio do bloco cultural que os influenciara. “Já não se trata de conter a produção cultural no seu circuito: trata-se de abortá-la com a destruição deste circuito” (PAULO NETTO, 2005, p. 82). Desse modo, 1968-1969 representa o golpe contra a cultura. “[...] O que abril de 1964 representou para o mundo do trabalho, dezembro de 1968 representou-o para o mundo da cultura” (p. 82).

Em relato sobre a ditadura, Konder afirma ter a impressão, ao resgatar os fatos da época, “[...] de ver ruínas arqueológicas de uma cultura dizimada pelo AI-5, pela repressão, pelas torturas, pelo ‘milagre brasileiro’, pelo ‘vazio cultural’, pela disciplina tecnocrática e pela lógica implacável do mercado capitalista” (KONDER, 1982, p. 91-92). Esse “vazio cultural”, mencionado por Konder, metaforiza o panorama cultural brasileiro após o AI-5, ou seja, representa o fechamento de editoras, o desmantelamento de grupos de teatro, a condução de artistas e intelectuais aos porões da ditadura, a tortura e o exílio daqueles comprometidos com a produção engajada de anos anteriores, enfim, a morte dos atores do “mundo da cultura”, berço da resistência democrática.

Segundo Paulo Netto, esse vazio assinala “[...] a liquidação das linhas de desenvolvimento a que o campo democrático devia a sua hegemonia neste âmbito da vida social” (PAULO NETTO, 2005, p. 83, grifo do autor). Diante disso, o acúmulo cultural de fundo crítico que se encorpou e que se desenvolvera na sequência do golpe de abril, a frente intelectual de combate e resistência à ditadura e o que de mais criativo e polêmico havia na cultura brasileira desalentavam-se. Paulo Netto ainda complementa:

O vazio – simétrico ao “milagre” que o “modelo econômico” opera – não é apenas o silêncio compulsório dos segmentos democráticos e progressistas no “mundo da cultura”: é, simultaneamente, ao lado da sistemática terrorista que então se implanta, um duplo movimento – de uma parte, o momento em que as correntes irracionistas existentes na cultura brasileira adquirem enorme ponderação e, de outra, o esforço iniciado pela autocracia burguesa para redirecionar amplamente o desenvolvimento cultural do país. (PAULO NETTO, 2005, p. 83).

Esse referido “vazio cultural”, o qual compreende a fragmentação e o isolamento dos protagonistas do circuito cultural, ocasiona a falta de perspectivas políticas para o domínio da cultura, ou seja, acarreta um processo que tende a tornar o “mundo da cultura” um vazadouro das expectativas sociopolíticas. Desse modo, “[...] como a cultura se revela incapaz de incidir sobre a sociedade tal como projetavam seus autores, a falência (aparente) da razão política antiditatorial é convertida em falência (efetiva) da razão e da cultura” (PAULO NETTO, 2005, p. 80-81).

Ao passo que progride a construção do projeto histórico-societário que a ditadura conserva, começa a ganhar força no circuito cultural uma matriz irracionista, processo de enfraquecimento da razão que vai se configurando à medida que se torna evidente que a crítica cultural não derrota a ditadura. Sobre o desenvolvimento dessa tendência irracionista, Paulo Netto afirma:

[...] a impermeabilidade da realidade sociopolítica aos influxos das demandas expressas pela manifestação cultural começa a dar lugar a um sentimento de impotência nos protagonistas culturais; se à razão da cultura não equivale a razão da sociedade — como parece mostrar a marcha da ditadura — é porque ambas as razões são ineptas. (PAULO NETTO, 2005, p. 80).

Assim, podemos dizer que quando o regime autocrático burguês golpeia o "mundo da cultura", em 1968-1969, o veio irracionalista, cuja origem pode ser averiguada nas primeiras manifestações do processo de decadência ideológica da burguesia europeia, potencializa-se com todos os seus aspectos característicos e passa a questionar as tendências democráticas e progressistas até então hegemônicas “no mundo da cultura”. Estas tendências possuem como base os componentes clássicos do pensamento crítico — o racionalismo, o historicismo e o humanismo —, parâmetros que passaram a ser problematizados pelo irracionalismo e sem os quais é inviável a crítica cultural às relações sociais de poder vigentes e seu desenvolvimento na direção de uma alternativa nacional-popular e democrática para o país. Ademais, a dominação estatal e a coerção a que foram submetidos os protagonistas do circuito cultural — “agrilhados” pela ditadura, impedidos de se comunicarem com o "mundo do trabalho" e de se relacionarem com a grande massa da população — contribuíram para abalar a significância de tais parâmetros. Sobre o desenvolvimento desse processo, Paulo Netto explica:

[...] ainda que o essencial do "mundo da cultura", entre 1964 e 1968, indique uma continuidade com as linhas de desenvolvimento que vinham de antes do golpe, no período surgem embriões, logo dinamizados, [...] que apontam para uma linha evolutiva alternativa. Trata-se, tais embriões, de nódulos irracionalistas que correspondem ao isolamento sociopolítico a que o regime então condena os protagonistas do circuito cultural, predominantemente vinculados à pequena burguesia urbana. O tendencial desgarramento dos setores intelectualizados das camadas médias urbanas terá as conseqüências políticas que já sumariamos [...]; no plano da cultura, as implicações também serão de monta: aqueles nódulos irracionalistas vão adquirir estatuto de cânone intelectual nos anos seguintes. Em síntese: a hegemonia cultural dos segmentos democráticos e progressistas, no período imediatamente subsequente ao golpe de abril, trazia no seu bojo alternativas de desenvolvimento que não operavam, necessariamente, para o aprofundamento crítico e nacional-popular originais — e a base histórico-social delas assentava no comportamento sociopolítico dos protagonistas destes segmentos do “mundo da cultura”. (PAULO NETTO, 2005, p. 81).

Tais correntes irracionais expressam-se na afirmação da contracultura, a qual ocorre logo na sequência do terrorismo estatal desferido a partir de 1968-1969. Os pilares da ação democrática e progressista – o racionalismo, o historicismo e o humanismo – passam a ser considerados anacrônicos, superados e carentes de capacidade analítica da realidade e, portanto, são substituídos por posturas individualistas, cuja visão de mundo só se depara com o caos e a falta de sentido da existência. Desse modo, o que o tropicalismo – movimento cultural influenciado pela contracultura – segregava “[...] é redimensionado numa postura de absolutização reificada da subjetividade, num niilismo em que o desespero alia-se à capitulação diante das restrições que a ditadura põe à criação intelectual” (PAULO NETTO, 2005, p. 83).

Antonio Carlos Brito (1972), ao analisar as implicações especificamente culturais da contracultura no Brasil, afirma que, no momento do “vazio cultural”, ela manifestou, alienadamente e com determinada mistificação, uma postura de repulsa perante o processo de modernização; mas uma repulsa que, devido ao seu aspecto escapista, não ultrapassou as fronteiras do individualismo e revelou-se, portanto, incapaz de interferir na realidade social.

O referido *vazio* é também o período durante o qual se inicia a implementação “positiva” da política cultural da ditadura, o redirecionamento do desenvolvimento cultural, sob a ótica constitutiva do Estado de segurança nacional e a partir do seu patrocínio. Esse redirecionamento, por sua vez, exigiu o investimento numa ampla reinterpretção da herança cultural brasileira, a qual deveria ser capaz de edificar uma contraface para a perda, parcial ou total, das vertentes histórico-críticas do âmbito cultural. “[...] tratava-se de buscar, na herança cultural, um veio (ou veios) cujas características justificassem [...] a evicção das vertentes críticas e nacional-populares e, especialmente, uma tradição que legitimasse um curso alternativo para o desenvolvimento cultural” (PAULO NETTO, 2005, p. 85).

A partir do silêncio compulsório do confronto praticado anteriormente pelas vertentes compromissadas com a democracia, instaurou-se no “mundo da cultura” uma revisão do passado propensa a inabilitar o legado crítico e nacional-popular, com o intuito de viabilizar a propagação de tendências estético-culturais que desviam arditamente do fundamento das construções estéticas críticas, ou seja, desviam do realismo artístico, intenso esforço para reproduzir artisticamente a realidade em sua integridade e em suas relações com a realidade.

Assim, ao longo do período do *vazio cultural*, a reinterpretação da herança cultural conduziu à legitimação do irracionalismo e, conseqüentemente, à institucionalização de posturas anti-humanistas, cujo raio de influência atingiu, entre tantos sistemas institucionais e esferas da dinâmica cultural, o sistema de ensino – cujo acesso foi democratizado durante a ditadura, mas dentro de uma lógica de vinculação da educação pública aos interesses do mercado – e a produção literária – que passou a sofrer com maior ênfase os efeitos nefastos oriundos de sua subordinação aos interesses do capitalismo, tanto do ponto de vista econômico quanto do ideológico.

2.2.2.2 “O intimismo à sombra do poder” e a “literatura de constatação”: expressões de uma decadência literária no Brasil

– Vocês ainda querem fazer a Revolução, não é? Pois eu colecionei as revoluções brasileiras para vocês... Notas e notas para o grande romance da revolução brasileira... Documentei tudo, arrumei tudo e esperei até agora o fio condutor, uma bela história qualquer ... Os personagens estão aí nessas folhas feito troncos secos armados em fogueira ... Pode-se fazer ficção de quase tudo, mas inventar uma revolução é impossível ... (CALLADO, 1977, p. 122).⁶²

As manifestações artísticas e ideológicas de uma sociedade só podem ser compreendidas plenamente quando são relacionadas dialeticamente com a totalidade social da qual são, ao mesmo tempo, “expressões e momentos constitutivos” (COUTINHO, 2011a, p. 9) . Trata-se aqui da contemplação de tais manifestações como produto das relações sociais dominantes de determinada conjuntura, trata-se da árdua tarefa de “[...] desvendar a problemática social que tais produções contribuem para elevar à consciência ou autoconsciência” (p. 9).

Assim, com base nessa perspectiva, podemos compreender como a transição brasileira para o capitalismo e o desenvolvimento de suas expressões ideológicas determinaram – e ainda determinam – a produção literária no país e sua socialização pela via escolar e, a partir daí, analisar quais tendências permitem um enriquecimento da

⁶² Concretizando o desejo de Antônio Callado (1917-1997) de construir obras ficcionais em sintonia com o seu momento histórico, *Bar Don Juan*, publicado em 1971, compõe um conjunto de romances engajados que marcaram a resistência democrática, na efervescência do regime autoritário. Callado, para escrever tal obra, inspirou-se em um bar do Rio de Janeiro chamado “Antonius”, frequentado por grande parte dos intelectuais da época, e assim traz à tona as experiências dos marginalizados pelo processo histórico. *Bar Don Juan* – cuja trama narrativa é penetrada por representações político-sociais e culturais do Brasil da década de 1970, pelo ideal revolucionário e pela repressão do governo ditatorial – é uma obra inserida no seu tempo histórico.

concepção de mundo do indivíduo e quais contribuem para o processo de alienação que caracteriza a vida cotidiana na sociedade capitalista.

Como vimos, a trajetória pela qual se deu o processo de modernização no Brasil foi aquela em que atraso e progresso caminharam juntos. Diferentemente do processo que ocorreu na Europa Ocidental, o desenvolvimento do capitalismo no Brasil não apresentou características revolucionárias; pois, “[...] aqui, a burguesia se ligou às antigas classes dominantes, operou no interior da economia retrógrada e fragmentada (COUTINHO, 2011d, p. 146).

Desse modo, como já mencionamos, a transição das relações pré-capitalistas no Brasil se efetivaram “pelo alto”, ou seja, seguiram uma “via prussina” ou uma “revolução passiva”, o que resultou na ausência de um “grande mundo” democrático e, portanto, impediu e dificultou a participação popular nos diversos âmbitos do nosso ser social. “[...] a conciliação ‘pelo alto’ jamais escondeu a intenção explícita de manter marginalizadas ou reprimidas – de qualquer modo, fora do âmbito das decisões – as classes e camadas sociais “de baixo” (COUTINHO, 2011b, p. 46).

Como explica Coutinho (2011a), a ausência desse “grande mundo” democrático em nossa sociedade acarretou a preponderância de uma cultura “ornamental”, elitista, que se revelou, sobretudo, nas primeiras décadas da República e dificultou a construção de uma efetiva consciência crítica entre nós; pois esse processo de constituição da formação social brasileira afastou os intelectuais da vida cultural do país, integrando-os aos novos blocos de poder por meio de mecanismos de cooptação. Estes, por sua vez, não obrigam o intelectual a se posicionar diretamente a serviço das classes dominantes como ideólogo, mas impulsionam-no, por meio de diversas formas de pressão, experienciadas consciente ou inconscientemente, a priorizar “formulações culturais anódinas, ‘neutras’, socialmente assépticas” (COUTINHO, 2011b, p. 49).

Desse modo, podemos dizer que as camadas intelectuais e, conseqüentemente, os romancistas não permaneceram imunes às determinações do desenvolvimento da sociedade brasileira; pois esse processo de transformação “pelo alto” na sociedade brasileira reverbera de forma negativa na formação e no caráter da sua intelectualidade, que – afastada do povo e desacreditada da possibilidade de influenciar significativamente

sobre as mudanças sociais – tende a aderir àquilo que Thomas Mann chamou de “intimismo à sombra do poder”⁶³.

Esse fato, decerto, tem profundas repercussões negativas também na formação e no caráter da intelectualidade brasileira. Desenvolveu-se entre ela, praticamente desde os inícios do Brasil independente, uma forte tendência a situar-se naquilo que Thomas Mann, referindo-se aos intelectuais alemães, chamou de “intimismo à sombra do poder”. (COUTINHO 2011c, p. 93).

Os escritores, desconectados do povo e experienciando um duro sentimento de impotência perante a miséria material e espiritual com a qual eram forçados a conviver, não viam outra alternativa a não ser a adoção de tendências “intimistas”, as quais correspondem a posturas escapistas que, embora nem sempre impliquem uma apologia direta da ordem constituída, levam o intelectual a evitar posições estéticas ou ideológicas que conduzam a choques explícitos com a ordem.

Conforme expressa Coutinho, o “intimismo à sombra do poder” confere aos escritores um campo de possibilidade aparentemente vasto, mas seus limites são determinados pelo compromisso tácito de não evidenciar as questões cruciais da vida social, de não questionar os fundamentos daquele poder, “[...] a cuja sombra ele é livre para cultivar a própria ‘intimidade’” (COUTINHO, 2011b, p. 49). O “intimismo à sombra do poder” se liga, portanto, à questão da ornamentalidade, já que não trata de questões incômodas ao poder estatal e, assim, propõe uma escamoteação da realidade, uma fuga idílica e o culto da arte pela arte.

Sobre o intimismo, precisamos enfatizar ainda que tal tendência se rende principalmente a dois preconceitos ideológicos gerados espontaneamente pela “via prussiana”: o subjetivismo exacerbado que vê a mudança social apenas na ação de indivíduos excepcionais e o fatalismo pseudo-objetivo que subestima o poder da ação humana na transformação da sociedade. Esses dois preconceitos contribuíram para a origem do romantismo e do naturalismo, movimentos literários cujas características estéticas, sob formas estilísticas extremamente variadas, se manifestaram ao longo de toda nossa história cultural e ainda se manifestam. Desse modo, o fato de o “modelo” prussiano ser algo permanente na evolução brasileira nos permite traçar as linhas histórico-sociais gerais da específica modalidade brasileira do “intimismo à sombra do

⁶³ A referida expressão é mencionada no ensaio *Grandeza e sofrimento de Richard Wagner*, de Thomas Mann, e é largamente utilizada por Lukács, em suas análises acerca do problema da “via prussiana” e das questões da história literária alemã e húngara.

poder”: do romantismo à literatura contemporânea, sob formas variadas, essa tendência caracterizou e ainda caracteriza uma corrente intensa da intelectualidade brasileira. (COUTINHO, 2011c).

Desse modo, desenvolveu-se entre os nossos literatos, praticamente desde o princípio do Brasil independente, uma literatura que, consciente ou inconscientemente, realiza a apologia do existente, na medida em que afasta da ótica da arte literária as contradições concretas da realidade e, logo, oblitera uma precisa consciência dos problemas reais da sociedade. Essa literatura apologética propõe uma escamoteação da realidade e adequa-se à modalidade antidemocrática e antipopular da modernização, “[...] afastando as camadas populares de qualquer protagonismo efetivo no universo de suas figurações estéticas” (COUTINHO, 2011d, p. 195).

Coutinho (2011d) afirma ainda o processo de “modernização conservadora” repercutiu muitas vezes sobre a própria estrutura interna das obras literárias que, determinadas pela particularidade histórica da formação social brasileira, não aderiram às necessidades mais profundas de sua época, não refletiram o drama da história, isto é, não representaram os impasses humanos ocasionados pelo referido modelo de modernização. Desse modo, podemos dizer que a estagnação social engendrada pelos traços fundamentais da nossa formação histórica dificulta a representação do conteúdo essencial do gênero romanesco: “A contradição entre um mundo alienado e indivíduos inconformados que lutam contra a alienação [...]” (COUTINHO, 1967, p. 146).

As condições de um país marcado pelo modelo “prussiano” de dominação política, econômica e social acarretam a dificuldade de se figurar, no plano artístico, a relação de inconformidade entre o homem e seu mundo reificado e, por isso, não podemos nos deixar levar por esquematismos. Em outras palavras, não podemos compreender essas tendências apenas como mera manifestação de uma adesão imediatamente político-ideológica ao poder estabelecido, como simples consentimentos às formas mais reacionárias de dominação social – ainda que esse tipo de adesão tenha ocorrido em muitos casos –; pois “[...] ‘o intimismo à sombra do poder’ combinou-se frequentemente com um inconformismo declarado, com um mal-estar subjetivamente sincero diante da situação social dominante” (COUTINHO, 2011c, p. 94).

A partir dessa perspectiva, podemos dizer que o romance produzido pelo escritor recluso em seu íntimo não se preocupa necessariamente com a reprodução artística e profunda da realidade; pois a sua busca muitas vezes se concentra na sua interioridade e, logo, na compreensão da sua consciência individual, que se reflete na profunda

introspecção, angústia e solidão dos personagens. Lembremos aqui que uma arte criada a partir da pura interioridade subjetiva e, portanto, desligada da realidade aproxima-se profundamente do irracionalismo, vertente instaurada no Brasil pioneiramente pelo núcleo da ação do movimento modernista⁶⁴.

Como dissemos anteriormente, em condições social e ideologicamente pouco propícias, o escritor honesto que não quer se corromper ou degradar é, muitas vezes, levado a se refugiar em sua interioridade. “No interior desse espaço fechado a um contato orgânico com a realidade do povo-nação, o intelectual cooptado pode experimentar o seu isolamento não como uma aprazível ‘torre de marfim’, mas como uma ‘danação’ da qual não pode se libertar” (COUTINHO, 2011b, p. 49). Logo, a tendência ao intimismo não resulta simplesmente de uma escolha subjetiva do autor, mas sim de determinantes objetivos de nossa formação histórica e social, isto é, o intimismo de nossa intelectualidade significa, sobretudo, uma consequência da hipertrofia do Estado-coerção, o qual limita as possibilidades que se colocam à ação do intelectual.

Escapar da “via prussiana” e de suas sequelas anticulturais não é um movimento que dependa *apenas* da disposição pessoal dos intelectuais. A coragem e a retidão moral são certamente necessárias, mas não suficientes. Dado que na raiz do “intimismo” está a separação entre os intelectuais e a realidade nacional-popular, uma separação posta e repostada pela “via prussiana”, o antídoto contra tal veneno não pode ser reduzido simplesmente no laboratório imanente da própria cultura: a superação do “intimismo”, tanto no nível pessoal quanto social, passa pela orgânica integração dos intelectuais com a luta das classes subalternas para se afirmarem como sujeitos efetivos de nossa evolução social e política. (COUTINHO, 2011b, p. 52, grifo do autor).

O desenvolvimento do capitalismo no Brasil, assim, ao reforçar os traços

⁶⁴ Segundo Paulo Netto (1974), *A Semana de Arte Moderna* introduziu no Brasil o irracionalismo moderno, ao importar das vanguardas europeias o estatuto da literatura no século XX. Essa problemática da literatura estava inserida no processo de desintegração cultural efetivado pela segunda fase da revolução industrial capitalista, processo que se principia com a decadência ideológica da burguesia francesa após 1848, portanto com a degeneração da literatura posterior a meados do século XIX. Como dissemos, o núcleo da ação modernista instaura no Brasil o “irracionalismo moderno”, uma vez que o espírito da *Semana* refletia sua repulsa ao convencional, sua aversão ao estabelecido, sua mistificação do lúdico como maneira de desvinculação social, enfim, sua apologia indireta do sistema capitalista. A referida *Semana* é, entretanto, apenas um momento da trajetória modernista, pois a partir de 1930, principalmente com a poesia de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) e o romance de Ramos, o irracionalismo deixou de ser constituinte básico do movimento e transformou-se em uma de suas vertentes devido, entre outros fatores, ao complexo processo de alteração da realidade social, que se refletiu no nível de sua percepção intelectual. Dessa forma, o modernismo nos deixa duas grandes heranças: o irracionalismo moderno instaurado pela *Semana* e o realismo crítico do período posterior a 1930.

autoritários da “via prussiana” brasileira, determinou a carência de romances capazes de evidenciar o núcleo da vida geralmente velado pelas tendências alienantes e reificadoras da sociedade capitalista, ou seja, determinou a carência de romances contemplados pelos aspectos essenciais da arte realista⁶⁵, na medida em que acomete a representação da realidade pelos escritores, restringindo a sua concepção das contradições sociais a um mundo que lhes aparece como algo imutável.

Assim, no quadro do profundo divórcio entre intelectuais e povo, a criação de autênticas obras estéticas realistas torna-se difícil e grande parte da nossa literatura, limitada pelos processos que acentuaram a debilidade da esfera das mediações culturais, não expressa a realidade profunda da sociedade brasileira, mantendo na sombra as contradições sociais concretas do país; entretanto essa tendência antirrealista só se impõe na média, permitindo naturalmente as exceções, que são muitas. Ademais, essas exceções aumentam ao longo do século XX e as suas causas fundamentais foram as transformações ocorridas na realidade brasileira.

É evidente que existem exceções, e não é casual que elas sejam precisamente as maiores figuras do ponto de vista cultural; basta pensar em Manuel Antônio de Almeida ou em Machado de Assis, que souberam – em suas criações literárias – escapar dos impasses gerados pela cultura do “intimismo”. (COUTINHO, 2011f, p. 22).

A revolução de 1930, por exemplo, afora suas evidentes limitações e seu caráter de transformação “pelo alto”, denunciou as forças sociais em choque na realidade brasileira, desmascarando a aparente solidez daquela sociedade estagnada e mesquinha e apontando as tendências renovadoras latentes. Já em 1945, os embriões de uma sociedade civil e os pressupostos de uma autonomia da cultura despontam mais nitidamente, com a redemocratização do país, o que amplia o campo da organização material da cultura e contribui decisivamente para o aumento das exceções na produção literária; pois a relação de dependência entre cooptação e adoção de uma cultura elitista tende a deixar de ser uma tendência prevaiente no momento em que se fortalece uma sociedade civil articulada. (COUTINHO, 2011a).

⁶⁵ Lembremos que a arte aplicada ao realismo, segundo Lukács (2011a), não diz respeito a um estilo artístico, mas sim à reprodução artística da realidade, à fidelidade ao real, ao esforço apaixonado para reproduzi-lo na sua integridade e totalidade. O realismo literário, por conseguinte, não é um estilo entre outros; mas sim um modo de captar a realidade em sua totalidade dinâmica por meio da figuração artística. Assim, a reprodução artística da realidade, a fidelidade ao real e o esforço para reproduzi-lo na sua integridade e em suas relações com a totalidade dizem respeito à arte aplicada ao realismo.

O romance nordestino – um grande protesto literário contra o modo “prussiano” de modernizar o país – é um exemplo vivo de que então se tornara possível, e não mais apenas como exceção que confirma a regra, criar uma cultura não elitista, não intimista, ligada aos problemas do povo e da nação. (COUTINHO, 2011f, p. 25).

Alguns escritores nesse momento beneficiam-se das forças novas que estavam crescendo no seio da sociedade brasileira e impondo um novo curso ao desenvolvimento político do país e, assim, posicionam-se ao lado das forças progressistas, escapam do “intimismo à sombra do poder”, subsistem fora da cooptação e comprometem-se com posições políticas e visões de mundo que esbarram diretamente na dominação de classes representada pelo Estado.

Dessa forma, apesar de compreendermos que a ideologia prussiana em seus diversos aspectos é hegemônica em nossa produção cultural, não podemos deixar de ressaltar contra-tendências a esse fenômeno; pois, como assinala Coutinho (2011a), há em nossa produção literária expressões daquilo que Lukács chamou de “triunfo do realismo”, isto é, autores de uma tradição realista que romperam com o “intimismo à sombra do poder” e contribuíram para a formação de uma autoconsciência estética brasileira, ao expressar uma visão de mundo alternativa à ideologia do “prussianismo”.

Perante o exposto, podemos dizer que ao lado de tendências intimistas – e muitas vezes, ao mesmo tempo, irracionalistas – a literatura brasileira apresentou romancistas que contribuíram para a formação de uma autoconsciência estética brasileira. De fato, até o início da década de 1960, destacaram-se com frequência grandes romancistas que buscaram, além de figurar objetivamente a realidade na totalidade de suas determinações, posicionaram-se diante das tendências objetivas da realidade; mas no decorrer do período que compreende a vigência do regime ditatorial, instaurado com o golpe de 1964, a tendência intimista potencializa-se. Segundo Coutinho, a ditadura civil-militar, ao reforçar os traços autoritários da “via prussiana” e, logo, a exclusão das camadas populares dos processos de decisão política, reforçou também o papel das tendências culturais “intimistas”, reestimulando o florescimento de uma cultura neutralizadora e asséptica.

A época do chamado “vazio cultural”, que seria melhor designar como época da cultura esvaziada – e que domina, digamos, no período entre 1969 e 1973 –, representou o momento em que a confluência da censura/repressão com as tradições “intimistas”/neutralizadoras atingiu aquilo que um tecnocrata poderia chamar de “ponto ótimo” na tentativa

de marginalização das correntes nacional-populares⁶⁶ e, conseqüentemente, de remoção do pluralismo como traço dominante de nossa vida cultural. (COUTINHO, 2011, p. 63).

O fortalecimento de tendências intimistas denota também a intensificação de tendências irracionalistas, da qual falamos anteriormente; pois, com base nas análises de Paulo Netto, consideramos que a estrutura dessas modernas formulações torna-as funcionalmente ativas em três situações:

[...] a) como ideologia de classes ou camadas sociais que o movimento histórico está em vias de liquidar; b) como recurso ideológico de grandes massas condenadas provisoriamente ao imobilismo; c) como atitude intelectual de pequenos estratos repentinamente marginalizados pelo processo histórico. (PAULO NETTO, 1974, p. 125-126).

Tais situações, como já analisamos, marcaram a cultura e, logo, a literatura produzida sob o regime despótico de acumulação que foi imposto pela ditadura civil-militar, o que nos permite compreender, em sua forma geral de manifestação, a situação da literatura brasileira contemporânea, caracterizada – sobretudo a partir de 1968 – pelo “trânsito da contestação à constatação”. (PAULO NETTO, 1974).

De acordo com Paulo Netto (1974), é “o trânsito da contestação à constatação” que define a literatura brasileira contemporânea; pois até o fim de 1968 o traço dominante foi o da “literatura de contestação”, compreendida em moldes lukacsianos e vinculada às melhores tradições da literatura brasileira. A partir de 1964, entretanto, essa literatura vai perdendo seu horizonte ideológico de sustentação devido ao afastamento dos escritores das camadas populares. Já do início de 1969 adiante, paralelamente a esse processo, desenvolve-se e propaga-se uma “literatura de constatação” que, embora não possa ser dissolvida em nenhuma expressão literária anterior, tem em comum com as tendências intimistas e irracionalistas a postura de neutralidade em face da vida, a negação das mediações no processo de apropriação do universo social.

Com base na investigação realizada por Paulo Netto, comparemos dois trechos de romances representativos para as duas referidas fases.

⁶⁶ Coutinho, baseando-se na concepção gramsciana, define o nacional-popular como tendência alternativa real, no seio da cultura brasileira, à cultura “ornamental” ou “intimista”. “Nesse sentido, o nacional-popular aparece objetivamente como *oposição democrática*, no plano da cultura, às várias configurações concretas assumidas pela ideologia do “prussianismo” ao longo da evolução brasileira (COUTINHO, 2011b, p. 53, grifo do autor).

Rodrigo faz um gesto de impaciência:

— Mas que é que o Rio Grande tem a ver com tudo isso?

[...]

— Nosso comportamento político e social [...] tem sido muitas vezes condicionado pela nossa mitologia e por nossos hábitos verbais. Quando nos vemos diante dum problema que exige habilidade técnica, política ou diplomática, viramos centauros e metemos as patas.

[...]

Terêncio parece estonteado.

— Mas é assustador! — exclama. — [...] Se nós os gaúchos jogamos fora os nossos mitos, que é que sobra?

Florianio olha para o estancieiro e diz tranquilamente :

— Sobra o Rio Grande, doutor. O Rio Grande sem máscara. O Rio Grande sem belas mentiras. O Rio Grande autêntico. Acho que à nossa coragem física de guerreiros devemos acrescentar a coragem moral de enfrentar a realidade. (VERISSIMO, 1978, p. 863).

[...] então do ventre mesmo, como um estremecer longínquo de terra que mal se soubesse ser sinal de terremoto, do útero, do coração contraído veio o tremor gigantesco dum forte dor abalada, do corpo todo o abalo — e em sutis caretas de rosto e de corpo afinal com a dificuldade de um petróleo rasgando a terra — veio afinal o grande choro seco, choro mudo sem som algum até para ela mesma, aquele que ela não havia adivinhado, aquele que não quisera jamais e não previra — sacudida como a árvore forte que é mais profundamente abalada que a árvore frágil — afinal rebentados canos e veias, então sentou-se para descansar e em breve fazia de conta que ela era uma mulher azul porque o crepúsculo mais tarde talvez fosse azul, [...] faz de conta que ela não era lunar, faz de conta que ela não estava chorando por dentro

— pois agora mansamente, embora de olhos secos, o coração estava molhado; ela saíra agora da voracidade de viver. Lembrou-se de escrever a Ulisses contando o que se passara, mas nada se passara dizível em palavras escritas ou faladas, era bom aquele sistema que Ulisses inventara: o que não soubesse ou não pudesse dizer, escreveria e lhe daria o papel mudamente — mas dessa vez não havia sequer o que contar. (LISPECTOR, 1998, p. 13-15).

O primeiro excerto pertence ao terceiro e último romance da trilogia *O tempo e o vento*⁶⁷, de Erico Verissimo (1905-1975), *O arquipélago*, publicado em 1962. A partir do

⁶⁷ A trilogia *O tempo e o vento* tem seu núcleo narrativo centralizado na história da fictícia família Terra-Cambará, num período que abrange 200 anos, compreendido entre 1745 e 1945. A história da família protagonista se entrelaça com a história do desenvolvimento de uma cidade também fictícia, Santa Fé, do estado do Rio Grande do Sul e do Brasil. Nesse vasto período, os Terra-Cambará passam da condição inicial de colonos pobres à condição de família latifundiária e detentora dos poderes econômico, social e político, tanto em nível local, quanto regional e nacional, enquanto o estado do Rio Grande do Sul, o Brasil e o mundo passam por diversos acontecimentos históricos e políticos, como como o Tratado de Madri, a Guerra Missioneira, a Independência do Brasil, a Guerra da Cisplatina, a Guerra dos Farrapos, a Guerra contra Rosas, a Guerra do Paraguai, a Abolição da Escravatura, a Proclamação da República, a Revolução Federalista de 93, a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa, a Revolução gaúcha de 1923, a Coluna Prestes, a Guerra Civil Espanhola, a Revolução de 30, o Estado Novo, a Segunda Guerra Mundial e a deposição de Getúlio Vargas. Segundo Santos, a forma de representação literária que Erico Verissimo se

trecho reproduzido, podemos dizer que nessa obra os costumes particulares e as características próprias de uma determinada região interessam menos do que a reflexão sobre a relação entre indivíduo e sociedade, menos do que o reconhecimento da importância do elemento humano na participação da formação de um povo. O romancista apostou numa captação realista das relações sociais em um mundo contraditório e burocrático para denunciar as diversas formas de alienação decorrentes do modo capitalista de vida, “porque a sua meta é, sem dúvida, apresentar as relações humanas” (CANDIDO, 2004, p. 69).

O segundo fragmento pertence à obra *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres*, de Clarice Lispector (1920-1977), publicada em 1969⁶⁸. Nesse romance representativo da tradição das narrativas intimistas e introspectivas, o narrador se detém mais na vida interior da protagonista do que nos acontecimentos externos e, assim, apresenta o *fluxo de consciência*⁶⁹ de Lóri, a protagonista do romance. Por meio de uma narrativa interiorizada, profundamente identificada com o universo vivido e pensado da autora, o leitor acompanha os pensamentos da personagem durante o um processo de busca pela compreensão da consciência individual. Nesse tipo de romance, o trabalho com a linguagem é fundamental para que o processo de autodescoberta da personagem adquira a dimensão intimista; então Lispector traz a escrita para o primeiro plano, encara a palavra como um feixe de significados e, conseqüentemente, rompe com a estrutura narrativa, ou seja, desinteressa-se pelo enredo para submeter as personagens a um processo de individuação. (SÁ, 1993; NUNES, 1973, 1995).

Diante do exposto, podemos dizer que os dois excertos indicam o trânsito da “literatura de contestação” para a “literatura de constatação”. Esta reorganiza o cotidiano no nível dos signos, daí a aspiração à eficiência da comunicação, e aquela busca propiciar

utiliza em *O tempo e o vento* para realizar o diálogo entre ficção e história é característica do romance histórico – variante do gênero romanesco investigado por Lukács –; pois o escritor traça um grande painel histórico, valendo-se de um narrador em terceira pessoa e de personagens fictícias na análise dos acontecimentos históricos abordados, enquanto as personagens históricas são apenas citadas na narrativa, recurso que enfatiza as figuras humanas e não os acontecimentos históricos. (SANTOS, 2013).

⁶⁸ Embora consideremos *Uma aprendizagem* ou *O livro dos prazeres* uma obra intimista e representativa da “literatura de constatação” no Brasil, não desconsideramos o caráter universal e humanista de grande parte da obra de Clarice Lispector. A autora, consciente das relações ideológicas que regiam a sociedade de sua época, elabora muitas vezes um mundo ficcional em que o social se revela elemento constitutivo da estrutura da obra. Podemos dizer, portanto, que Clarice evidencia sim, em grande parte de sua obra, como em diversos contos de *Laços de família* (1960) ou no romance *A hora da estrela* (1977), a contradição de uma sociedade que, junto com o avanço tecnológico, produz, igualmente, a miséria humana e social.

⁶⁹ O fluxo de consciência diz respeito a um conceito de natureza psicológica, que nomeia os múltiplos aspectos da atividade mental. No âmbito da literatura, o fluxo de consciência pode ser compreendido como uma técnica narrativa utilizada para expressar, por meio de um monólogo interior, os diversos estados de espírito e as variadas emoções que caracterizam uma personagem. (MOISÉS, 2004, p. 307-309).

ao leitor condições para que exerça uma reflexão crítica em relação ao universo social. Sobre esse trânsito, Paulo Netto afirma ainda:

Os eventos de dezembro de 1968 determinaram, em termos culturais, o claro estancamento daquela evolução que retomava a nossa herança-realista crítica [...]. Os resultados foram imeditaos. Inicialmente, nos quatro anos de vigência dessa política, esvaziou-se qualquer eco de realismo crítico. A grande exceção é Érico Verissimo. (PAULO NETTO, 1974, p. 135).

Segundo Paulo Netto, a “literatura de contestação” diz respeito àquela que, tendo como referência os elementos concretos do ser social em seu constante mover-se, ou seja, baseando-se no complexo de relações do homem com o seu mundo circundante, cria um mundo próprio, com leis próprias. Este mundo, por sua vez, apresenta ao leitor uma reprodução fiel da realidade mais rica do que aquela vivida e sentida pelos homens na cotidianidade; o que faz com que ele retorne ao próprio mundo cotidiano mediante um processo de enriquecimento. Tal processo se efetiva durante a vivência estética, pela qual o leitor pode experimentar, em estruturas ficcionais sensíveis, uma intensificação dos processos culturais nos quais está imerso. O “mundo” figurado pela “literatura de contestação”, graças ao trabalho criativo do escritor que condensou todas as determinações da realidade em uma totalidade intensiva, conduz o leitor a identificar nele experiências humanas que estão na base de sua existência cotidiana; mas que, devido ao caráter imediato desta, só podem ser vivenciadas conscientemente após a experiência estética. Sobre os efeitos estéticos da “literatura de contestação”, Paulo Netto complementa:

Em suma, a vivência da obra capacita o fruidor a um conhecimento crítico da cotidianidade. Um tal conhecimento só pode processar-se na medida em que a obra, refigurando o cotidiano, retira-lhe seu caráter imediato, passível de ser controlado pela manipulação de suas variáveis; esta possibilidade de um desnudamento do cotidiano só se realiza pela sua inserção num devenir histórico, que revela sua gênese e sua essência, que suas aparências empíricas imediatas, simultaneamente, ocultam e denunciam. A literatura de contestação refigura sempre o tópico como um conjunto de tensões e conflitos, indicando sempre a alternativa que, subjazendo a este conjunto, tende a transformá-lo; engendrando o conhecimento do tópico, ela acena para o mais-além, para o utópico; este nunca é refigurado: é, tão-somente, perspectivado. (PAULO NETTO, 1974, p. 107-108).

A “literatura de contestação”, portanto, nega o existente; uma vez que não se constitui pela construção de modelos ficcionais que delineariam a *média* da cotidianidade.

Assim, o eixo dessa literatura é o típico, centrado no particular, que sintetiza as determinações tanto do universal quanto do singular. O “mundo” dessa literatura contestadora, ao intensificar os traços poucos perceptíveis da realidade imediata, cria um universo de relações, pelas quais a apariência fetichizada do cotidiano se dissipa e as relações humanas revelam-se invertidas e coaguladas. (PAULO NETTO, 1974).

Essa depuração das situações que na vida cotidiana permanecem fetichizadas é obtida pelo uso da linguagem numa perspectiva de narração – “perspectiva de seleção, de separação entre o essencial e o acessório” (PAULO NETTO, 1974, p. 108). Assim, cabe ao escritor combater as limitações da linguagem cotidiana, visando sobretudo a proteger a arte literária da imprecisão, a vencer a rigidez da linguagem do dia-a-dia⁷⁰, a mobilizar recursos necessários para que possa compor uma totalidade intensiva, ou seja, evidenciar a fratura entre o “mundo” da obra e a cotidianidade. “Decorre desta diferença entre o ‘mundo’ da obra e a cotidianidade a sua resultante contestadora: a catarse. A literatura de contestação é aquela que provoca a catarse” (p. 108).

Perante o exposto podemos observar que nas análises de Paulo Netto há uma confluência entre as noções de “literatura de contestação” e de literatura que contempla os elementos fundamentais da arte realista; pois ambas se referem à manifestação da totalidade das determinações do reflexo estético da realidade objetiva. Desse modo, como afirma Paulo Netto (1974), “literatura de contestação” é a literatura realista-crítica na época da indústria cultural, pois tem como substrato cultural a sociedade capitalista burocrática de consumo dirigido.

Como dissemos, os anos de chumbo trouxeram uma modificação essencial para a atuação da política cultural da ditadura civil-militar: a consolidação de uma indústria cultura monopolizada, centralizada e marcada pela associação do capital nacional com o imperialista. Desse modo, como explica Paulo Netto (1974), as condições culturais em que essa literatura se efetiva são inéditas e, assim, pela primeira vez a arte literária depara-se com um público submetido a manipulações tais que mesmo o efeito catártico pode ser regulado por fora. Ademais, a cotidianidade do referido período, sendo regida por uma brutal violência psicológica, pulveriza a mudança acarretada no comportamento individual pela catarse.

⁷⁰ Nas relações cotidianas, o significado das palavras tende a certo imobilismo, já que a cotidianidade é o terreno em que, na maioria das vezes, há o predomínio da necessária prática imediata e a linguagem assim não pode lograr eficácia, senão constituindo-se em ferramenta habitual, de uso imediato e espontâneo.

O autor alerta ainda para o fato de que essa sociedade, sendo acometida pela problemática da não superação da reificação da vida social a partir dos pressupostos da ordem do capital, exige que a literatura não seja mais apenas verdadeira como a vida: “[...] ela deve incitar a que se faça verdadeira a própria vida” (PAULO NETTO, 1974, p. 109). Assim, nas condições atuais do capitalismo tardio, Paulo Netto considera necessário ressaltar:

[...] a literatura realista-crítica é agora, mais do nunca, *literatura de contestação*, porque: a) não lhe basta refigurar realisticamente a cotidianidade, mas é-lhe necessária uma estrutura tal que convoque justamente esta realidade, e b) não lhe basta provocar um efeito catártico; é-lhe necessário fazer da catarse um imperativo. (PAULO NETTO, 1974, p. 110).

A necessidade dessa “literatura de constestação” – que seja capaz de convocar a realidade e fazer da catarse um imperativo – se faz mais enfática após 1968, quando precisa se opor a um tipo novo de manifestação cultural a que cabe denominação de “literatura de constatação”. Esta, antecipada pelas vanguardas europeias do fim do século XIX e do imediato primeiro pós-guerra, se refere a um fenômeno específico da “sociedade do consumo”, pois trata-se de uma literatura que enfrenta o fato de só existir mediante a aceitação da dinâmica mercantil.

Fundada no “moderno racionalismo formal” e a partir da cultura instutucional do capitalismo tardio, a “literatura de constatação” apresenta, no plano artístico, os traços dos padrões gerais da legalidade burocrática. Não é por acaso, portanto, que tal literatura se realize numa aspiração à eficiência, fazendo da comunicação da informação sua essência, reduzindo o especificamente estético à informação. “O nível artístico se confunde com o informacional: aquele cresce na razão direta deste” (PAULO NETTO, 1974, p. 111).

Considerando que no capitalismo tardio informação é, muitas vezes, manipulação de consumo ou manipulação para consumo, podemos compreender a valorização ambígua do veículo da comunicação: a linguagem articulada passa a ser valorizada como fim em si mesma e, ao mesmo tempo, é associada à técnica publicitária, com seus apelos de ordens. Assim, nesse quadro, a “literatura de constatação” tende a se configurar como técnica de manipulação, correlata à publicidade. (PAULO NETTO, 1974).

Além disso, como afirma Paulo Netto (1974), a “literatura de constatação” não busca representar um mundo distante da cotidianidade, já que ela apenas reorganiza esse

cotidiano mediante a utilização de signos. Nesse caso, podemos dizer que não há obra de arte, há apenas objetos estéticos, os quais são vorazmente consumidos e não aspiram a nenhuma resistência temporal. Assim sendo, também não há o efeito catártico, há o efeito de choque, que se patenteia na novidade recorrente, ou seja, na novidade que precisa se repetir infinitamente para causar qualquer comoção e, assim, aflorar o culto do novo pelo novo.

Segundo o autor, a “literatura de constatação” é fugaz e substituível, características que a tornam suscetível da mais ampla utilização industrial, já que é um epifenômeno do capitalismo tardio, da terceira fase da revolução industrial. Lembremos mais uma vez que se a violenta repressão da política cultural vigente após 1964 e, sobretudo, após 1968, atuou com o intuito de quebrar a produção intelectual, artística e literária comprometida com a democracia, tão mais enfático foi o estímulo dado pela ditadura à expansão e à consolidação de uma poderosa indústria cultural.

A “literatura de constatação”, mantendo-se neutra em relação ao processo de modernização do Brasil e diante do desastre nacional em que se resume o saldo da ditadura para a massa do povo brasileiro, revelou-se o produto do amplo desenvolvimento histórico determinado pelos interesses do capital, a técnica que trabalha a favor do conformismo e da alienação e o decurso, no Brasil, da decadente literatura burguesa pós-1848, da qual tratamos anteriormente, uma vez que ambas, apesar das diferenças estruturais e linguísticas que se deram ao longo do tempo, apresentam semelhanças no que diz respeito à ideologia que difundem.

O romance representativo dessa mera constatação abandona o leitor na superfície das coisas, imobilizando-o em sua imediatez cotidiana, dirigindo-o à esfera privada ao invés de colocá-lo em contato com o gênero humano. Assim, “o romance da constatação”, diferentemente do “romance de contestação”, impossibilita a compreensão elevada do leitor como parte do gênero humano; uma vez que mantém-no preso à sua cotidiana percepção da realidade e à abulia intelectual que freia a sua reflexão sobre a totalidade do meio social em que vive.

Sob a capa da novidade, a “literatura de constatação” atualizou no Brasil as velhas tendências já presentes ao longo da formação da literatura brasileira: o irracionalismo e o “intimismo à sombra do poder”. Essa atualização se deu, entretanto, sob o já mencionado estímulo do Estado à indústria da cultura, que se constituiu como uma estratégia de longo prazo, uma vez que criou formas de poder que resistiram ao fim da ditadura civil-militar e reproduzem ainda aquele viés conservador que tanto dificulta

e elevar formas de literatura críticas e humanistas à condição de literatura hegemônica nos dias atuais, o que não quer dizer literatura “única” ou “oficial”.

Enfim, se identificamos nas análises de Paulo Netto uma confluência entre as noções de “literatura de contestação” e de literatura realista, verificamos também uma profunda relação entre “a literatura de constatação” e “a literatura de massa”, a atual literatura antirrealista que só tende a se aperfeiçoar perante as novas tecnologias e processos comunicativos do projeto político e econômico neoliberal e, logo, da condição pós-moderna. Sendo assim, é diante desse cenário que precisamos continuar travando a luta contra a reificação e a alienação capitalista, luta esta se faz extremamente necessária tanto na arena da literatura quanto da educação, esferas ainda profundamente determinadas pela histórica batalha entre humanismo e irracionalismo, pela padronização ideológica e cultural do capitalismo tardio.

2.2.2.3 A “grande” obra educacional da ditadura: o esvaziamento da educação escolar destinada à maioria da população

Gregório quando falava punha na mente dos homens abandonados nos eitos goianos uma fertilidade de sonhos, tão igual às chuvas que vinham banhar as terras e as searas nas velhíssimas enseaduras do mês de outubro. [...] quem o ouviu, pode ver e avaliar caminhos novos, ninguém podia deixar apagar nas mentes o fogo das verdades. (GARCIA, 1966, p. 151-152).⁷¹

O sistema educacional, sendo parte integrante e elementar do “mundo da cultura”, revelou-se imprescindível para a condução da política cultural. Sabemos que outros sistemas institucionais foram muito importantes para o encaminhamento da política cultural da ditadura; mas o sistema de ensino institucional configurou-se como conduto visceralmente mediador entre operações e procedimentos da política cultural. “[...] na política educacional confluem e intercorrem operações imediatas e procedimentos mediatos que corporificam a política cultural” (PAULO NETTO, 2005, p. 48).

A ditadura civil-militar, ao procurar controlar o “mundo da cultura”, buscou integrar a sua política cultural ao sentido global das suas políticas sociais e,

⁷¹ *O caminho de Trombas*, romance de José Godoy Garcia (1918-2001), publicado em 1966, elabora uma forte denúncia social a respeito das atrocidades cometidas durante o período da ditadura civil-militar brasileira. Nesse romance há uma mescla de invenção com fatos reais relacionados a conflitos agrários no interior brasileiro, evidenciando assim a luta de classes no cenário nacional. Na passagem acima, o líder Gregório Bezerra, no sertão de Goiás, estimula o povo para a ação e para a resistência.

consequentemente, à sua política educacional. Desse modo, houve uma mudança qualitativa e estrutural no trato da educação, por parte da autocracia burguesa; mas as alterações operadas se efetivaram em dois momentos distintos:

[...] um, entre 1964 e 1968, caracterizado especialmente pelo esforço para erradicar as experiências democratizantes que se vinham desenvolvendo; outro, a partir de 1968-1969, marcado pela intervenção direcionada para modelar, pela política educacional, o sistema institucional de ensino conforme as exigências imediatas e estratégicas do projeto “modernizador”. (PAULO NETTO, 2005, p. 54).

Segundo Paulo Netto, entre 1964 e 1968, a política educacional da ditadura substancializou o seu propósito de controle e enquadramento efetivando o desmantelamento de instrumentos organizativos do corpo discente, fomentando um clima de intimidação no corpo docente e reprimindo impetuosamente as propostas, experiências, movimentos e instituições que ensaiavam e/ou realizavam alternativas tendentes a democratizar a política, o sistema e os processos educativos, vinculando-os às necessidades de base da massa da população. (PAULO NETTO, 2005, p. 58).

Já entre 1968 e 1969, a política educacional da ditadura, a fim de exercer a filosofia⁷² que a norteava, começa a instaurar o seu “modelo educacional”, correspondente à concretização do seu “modelo econômico”. Assim, à medida que há o fortalecimento do Estado conveniente à autocracia burguesa, é estabelecida a correspondência “funcional-operativa” entre a política educacional e o conjunto da política social da ditadura. (PAULO NETTO, 2005, p. 59).

Como expõe Dermeval Saviani, em obra intitulado *Histórias da ideias pedagógicas no Brasil*, “o aprofundamento das relações capitalistas decorrentes da opção pelo modelo associado-dependente trouxe consigo o entendimento de que a educação jogava papel importante no desenvolvimento e consolidação dessas relações” (SAVIANI, 2008a, p. 365).

A educação passou a ser projetada pelo Estado autocrático burguês como simples adaptação e preparações dos sujeitos para as demandas do projeto nacional que estava em andamento e, desse modo, a política educacional do regime ditatorial passou a ajustar definitivamente o sistema educacional aos múltiplos interesses do capitalismo brasileiro,

⁷² Segundo Paulo Netto (2005, p. 54), tal filosofia diz respeito ao enquadramento do processo institucional da educação, ou seja, ao restabelecimento da ordem e da tranquilidade entre estudantes, operários e militares, a partir da criação de instrumentos de controle e de disciplina direcionados a estudantes e operários.

ou seja, passou a transformar o sistema educacional de modo que ele cumprisse todas as funções necessárias para a manutenção das relações de produção. (FREITAG, 2005).

É nesse contexto que, no planejamento e na execução orçamentária da política educacional, estreitou-se a relação entre Brasil e Estados Unidos, por meio do acordo de financiamento da educação brasileira com a intermediação da USAID (Agência dos Estados Unidos para o Desenvolvimento Internacional). Tal fato revela a desnacionalização do campo educacional, pois a refuncionalização do sistema educacional passou a ser conduzida por modelos norte-americanos.

Como expõe Freitag, nesse período, a teoria educacional que subsidiou as reformas orientou-se pela episteme norte-americana, mais pragmática e utilitária, com ênfase em uma educação menos humanista e mais tecnocrática e economicista. Com isso, o planejamento educacional se tornou uma forma de política educacional e procurou assegurar “[...] a racionalidade interna de um sistema globalmente irracional” (FREITAG, 2005, p. 180).

De acordo com Saviani (2008a), a base dessa tendência é constituída pela teoria do capital humano⁷³, a qual, a partir da elaboração inicial de Theodore Schultz, propagou-se entre os técnicos da economia, das finanças, do planejamento e da educação. No Brasil, essa orientação, que Saviani chama de concepção produtivista de educação, angariou força absoluta ao ser inserida na legislação do ensino do período ditatorial, “[...] na forma dos princípios da racionalidade, eficiência e produtividade, com os corolários do ‘máximo resultado com o mínimo dispêndio’ e ‘não duplicação de meios para fins idênticos’” (SAVIANI, 2008c, p. 297).

Segundo Freitas e Biccás, a teoria do capital humano diz respeito a um conjunto de capacidades, habilidades e destrezas com valor econômico, representando assim o resultado de um investimento prévio realizado pelo indivíduo, pela família ou pela sociedade. No Brasil a teoria do capital humano⁷⁴ foi amplamente difundida no final da

⁷³ Theodore W. Schultz, economista da Universidade de Chicago, apresenta a definição de capital humano na obra *International encyclopedia of the social sciences*: [...] as capacidades herdadas de uma população são semelhantes às propriedades originárias da terra no sentido de que são dadas pela natureza em qualquer período de tempo significativo para a análise econômica. As variações genéticas que poderiam afetar a distribuição e nível dessas capacidades acontecem tão vagarosamente que não têm relevância para a análise econômica. Da mesma forma parece ser verdadeiro que a distribuição das capacidades herdadas dentro de uma grande população mantém-se, aos efeitos práticos, constante ao longo do tempo, e que a distribuição dessas habilidades é aproximadamente a mesma seja o país pobre ou rico, atrasado ou moderno, sempre que a população seja numerosa. (SCHULTZ, 1968, p. 322).

⁷⁴ “A aplicação dos princípios da Teoria do capital Humano na educação ancorava-se na relação entre escolaridade e renda, projetando para cada indivíduo a responsabilidade de administrar um certo patrimônio

década de 1960 e passou a fundamentar o planejamento educacional implementado pela ditadura civil-militar, a partir do já citado acordo entre o Ministério da Educação e Cultura e a United States Agency for International Development (acordo MEC-USAID).

Desponta assim *o sistema educacional da autocracia burguesa*⁷⁵, o qual acomete primeiro os níveis superiores de ensino para, posteriormente, modelar os níveis elementares e básicos; pois, como foi sugerido pelos conselheiros norte-americanos, “[...] o efeito multiplicador das mudanças no ensino superior permitiria, num *timing* ótimo, afetar os graus inferiores do sistema educacional” (PAULO NETTO, 2005, p. 60). Se em 1964, a dura repressão da ditadura recaiu sobre diversos atores do cenário cultural, entre 1968 e 1969 o regime autocrático burguês desfere o golpe contra as instituições do sistema educacional e inicia sua empreitada terrorista de adequação do sistema educacional ao modelo econômico pela universidade.

Um dos traços mais salientes da obra educacional da autocracia burguesa refere-se à sua funcionalidade em face do “modelo econômico” próprio à ditadura civil-militar, funcionalidade verificável em dois planos: o seu aporte em termos de reproduzir no/pelo sistema educacional os mecanismos excludentes que aquele generalizava em toda a estrutura societária e a sua adequada inserção no processo de privilégio ao grande capital, com um novo direcionamento do velho problema brasileiro do financiamento da educação. De qualquer maneira, o regime autocrático burguês promoveu pelos dois planos uma bem-sucedida refuncionalização do sistema educacional, ainda que operando por vias distintas no tratamento dos diferentes graus e modalidades de ensino.

A reforma universitária de 1968 foi realizada com base no argumento de que era preciso subsidiar o desenvolvimento nacional, o que ocasionou não só o desmantelamento da estrutura universitária que se tinha, mas também a abertura de inúmeras faculdades particulares, “[...] operação que se escorava igualmente no argumento de que era preciso

de escolarização. Era como se cada indivíduo pudesse possuir uma “passaporte” para obter maiores chances de bons empregos e conseqüentemente maiores salários [...] O princípio do capital humano faz do conhecimento um bem agregado ao sujeito trabalhador. O problema é que, levada a teoria do capital humano às últimas conseqüências, a pobreza e os chamados fracassos pessoais e familiares recaem como culpa sobre os próprios indivíduos. Desponta a percepção de que os indivíduos não fizeram por merecer situação melhor do que aquela que têm ou que não souberam fazer as escolhas profissionais adequadas” (FREITAS; BICCAS, 2009, p. 275).

⁷⁵ O requisito para essa “construção educacional” era o aniquilamento de todos os mananciais de resistência à ditadura. Assim, a lei 5.540 (de 28 de novembro de 1968), a qual instituiu os fundamentos para a organização e funcionamento do ensino superior e sua articulação com a escola média, não pode ser compreendida separadamente da especificação do AI-5 ao sistema educacional, por meio do decreto-lei 477, de 26 de fevereiro de 1969, e de sua regulamentação, que se deu pelas portarias ministeriais 149-A e 3.524. (ROMANELLI, 1987, p. 226).

direcionar a formação profissional para o mercado de trabalho” (FREITAS; BICCAS, 2009, p. 282).

No ensino superior, a introdução da “lógica empresarial” conduziu o ensino superior a um nível de racionalidade interna que teve por efeito uma irracionalidade global. Freitag trata dessa racionalidade e afirma:

Essa racionalidade interna, que realmente intenciona, alocando os recursos humanos e materiais adequadamente, com um mínimo de desperdício, obter o máximo de rentabilidade do sistema, tem, em verdade, dois objetivos: por um lado atender à demanda de um mercado de trabalho bastante sofisticado que requer número crescente de profissionais altamente qualificados; por outro, com a racionalização dos recursos disponíveis, absorver o máximo de candidatos ao vestibular. Ao tentar introduzir a *racionalidade* se cai, porém, na irracionalidade. As medidas tomadas tanto no interesse econômico quanto no político trocam quantidade por qualidade. A *racionalização* do ensino superior vai em detrimento da qualidade do ensino e, portanto, da capacidade dos futuros profissionais. Por isso, tornam-se necessárias medidas irracionais [...] para assegurar um nível mínimo de qualidade. (FREITAG, 2005, p. 153).

A resultante global da política educacional da ditadura para o ensino superior⁷⁶, submetendo-o à orientação dos interesses do grande capital, foi a transformação do ensino superior em um setor para investimentos capitalistas privados extremamente rentáveis, o esvaziamento da universidade, a neutralização do sistema educacional como *locus* de problematização e crítica societárias e a transformação do sistema universitário em um ensino superior asséptico e apto a gerar quadros qualificados afeitos à racionalidade formal-burocrática.

Em larga medida, o regime conseguiu o que pretendia: cortou com os laços vivos, tensos e contraditórios que prendem a

⁷⁶ Precisamos esclarecer que as diversas formas pelas quais a universidade foi desvalorizada não prejudicou o projeto autocrático burguês; uma vez que, pelo contrário, constituíram um de seus feitos: um sistema universitário neutralizado, esvaziado, reprodutivo, irracional e asséptico. Paulo Netto aborda esse feito da ditadura e comenta: “Com o expurgo de docentes e pesquisadores cuja carreira vinculava-se às tendências democratizantes e progressistas anteriores, mais o crescimento quantitativo do corpo docente, criou-se um quadro de professores “descomprometido com o passado” inclusive e principalmente com a continuidade do padrão de trabalho intelectual que vinha se afirmando, a duras penas, desde meados dos anos cinquenta. Abria-se o espaço para uma intelectualidade “independente”, que tanto exercitou (é certo que minimamente) uma contestação abstrata do regime autocrático burguês quanto, por isso mesmo, ofereceu a este uma possibilidade (também diminuta, é verdade) de legitimação pelo aparente pluralismo que sugeria tolerar [...]. O modismo intelectual como fácil via para o estrelismo e o ecletismo como recurso esópico de sobrevivência (ou, ainda, como decorrência da degradação do padrão de trabalho intelectual) se generalizaram neste caldo cultural favorecedor de um novo mandarinato acadêmico — traços que, por quase uma década, fizeram com que o pouco de original e vivo que resistia no “mundo da cultura” passasse ao largo dos muros da academia” (PAULO NETTO, 2005, p. 66-67).

universidade ao movimento das classes sociais: oclusos, obturados pela repressão e pela gestão “modernizadora”, os seus condutos com a vida e o processos sociais, a universidade foi insulada: perdeu o dinamismo crítico (e, pois criativo) que só lhe garante o rebatimento, no seu interior, das tensões entre distintos projetos societários, e conseqüentemente viu exauridos os seus processos específicos e particulares de elaboração *produtiva*. Nela, hipertrofiou-se o procedimento *reprodutivo*, com a decorrência inevitável da *degradação do seu padrão de trabalho intellectual*. Com a efetiva supressão de qualquer laivo autônomo significativo, veio a perda, entre outras implicações, de incidências expressivas na vida nacional. (PAULO NETTO, 2005, p. 65).

O ensino de segundo grau passou a ser orientado para a profissionalização e a reestruturação do sistema de ensino que criou o 1º e 2º graus revela nas mudanças curriculares o projeto educacional do regime militar comprometeu-se com propostas deletérias. Freitas e Biccias expõe parte dessas mudanças:

Com um certo grau de obscurantismo os conteúdos considerados de caráter acadêmico foram retirados para que fosse possível introduzir disciplinas que abordavam, predominantemente, as temáticas profissionalizantes.

A retirada do currículo das disciplinas História e Geografia, substituindo-as por Estudos Sociais e Educação Moral e Cívica, ministradas com base em manuais que eram, na realidade, canais de comunicação dos repertórios políticos governamentais, demonstrava a projeção idealizadora de um futuro trabalhador invulnerável aos apelos da luta política por direitos e por democracia. P. 282 (FREITAS; BICCAS, 2009, p. 282).

A resultante global das ações do Estado autocrático burguês para a educação serviu à consolidação do regime ditatorial porque, ao abastecer o mercado de trabalho com um fluxo de profissionais qualificados e semiquilificados, assegurou a oferta da força de trabalho necessária e da excedente e, ao mesmo tempo, garantiu de forma eficiente “*a neutralização do sistema educacional como topos de problematização e crítica social*” (PAULO NETTO, 2005, p. 64, grifo do autor).

Embora possamos creditar determinado êxito à política educacional da ditadura no que se refere ao referido processo de neutralização, não podemos afirmar que houve o controle e a manipulação absolutos do sistema educacional pela autocracia burguesa; pois as fraturas permaneceram e as contradições, ainda que asfixiadas, não foram superadas.

[...] a política educacional da ditadura não impediu nunca que a resistência democrática conservasse áreas sob a sua influência, mesmo que extremamente restritas, nem jamais obteve sucesso no seu esforço

para conquistar nesse terreno, um patamar mínimo de legitimação e consenso ativo. (PAULO NETTO, 2005, p. 65).

Perante o exposto, podemos dizer que o esvaziamento do ensino na educação brasileira, tornando-o apto a formar indivíduos afeitos à lógica formal-burocrática que regula os ordenamentos tecnocráticos e a modelar a concepção de mundo de indivíduos a partir da orientação plasmada na irresponsabilidade social do cinismo, foi obra do regime autocrático burguês. O crescente processo de desumanização das relações sociais, que ganhou força de meados da década de 1960 até o fim do século XX, acarretou efeitos tão destrutivos quanto duradouros em todos os âmbitos e inclusive na esfera educacional; pois o esvaziamento da educação escolar destinada à maioria da população é hoje um dos aspectos característicos das concepções pós-modernas, ambiente ideológico do capitalismo contemporâneo.

Para finalizarmos, não podemos deixar de dizer que no momento do completo fechamento do regime, representado pela promulgação do AI-5, a política econômica da ditadura gerou condições propícias para um ciclo acelerado de crescimento econômico e acumulação capitalista, fato que ficou conhecido como o “milagre econômico” do final dos anos 1960 e início dos anos 1970; mas a dependência dos capitais imperialistas acarretou o endividamento externo sem precedentes do país, cuja economia não resistiu à elevação das taxas de juros praticadas pelos EUA. Ademais, essa crise da dívida externa e a queda do fluxo de capitais estrangeiros levaram à escalada de um processo inflacionário que, aliado às altas taxas de juros, gerou um longo ciclo de concentração de riqueza e de acirramento da desigualdade no país. (DANTAS, 2014).

Como explica Dantas (2014), esse cenário nacional agravou-se ainda mais com a primeira grande crise econômica mundial do pós-guerra, pois os EUA transferiram para os países dependentes os pesados custos dessa recessão. Assim, devido a essa crise econômica mundial que se iniciara em 1973 e aos abalos que ela começava a acarretar na economia nacional, o regime ditatorial começa a apontar, a partir de 1974, uma política de abertura lenta, pacífica e paulatina; já que se tratava da tentativa de iniciar uma transição política controlada “pelo alto”. Em outras palavras, essa abertura gradual buscava assentar as bases de um regime político formalmente democrático, mas incapaz de pôr em xeque as bases do regime de acumulação despótico.

Segundo o autor, foi nesse ambiente de crise econômica do final dos anos 1970 que se deu a vigorosa retomada do movimento estudantil, o acirramento crescente da luta pela terra e as grandes greves operárias no ABC paulista. Assim, a combinação entre crise

econômica e mobilização popular – pontuada pelo acirramento dos conflitos de classe na cidade e no campo e pelo crescimento do movimento de massas que atingiu seu cume com a luta pelas Diretas já em 1984 – põe fim a mais de 20 anos de ditadura no país.

O movimento de massas contribuiu para o fim da ditadura; mas não obteve força suficiente para reverter a hegemonia burguesa-imperialista que havia se estabelecido na ditadura. Desse modo, como expõe Dantas (2014), se foi pela ação da mobilização popular que a ditadura ruiu, a associação entre o bloqueio da via revolucionária, a derrubada do movimento por eleições diretas no Congresso Nacional e a consubstanciada viabilização de uma transição política controlada “pelo alto” deixaram incólume a herança da ditadura, que não demorou para ser decisivamente remodelada, intensificada e consolidada pelas políticas neoliberais dos anos 1990.

Se nos atentarmos às determinações estruturais do projeto de país imposto pelo regime ditatorial, notaremos que sua herança não se dissipou com o fim da ditadura militar-empresarial-imperialista; pois, pelo contrário, “preparou o terreno” para a hegemonia das políticas neoliberais e, logo, para a subordinação da política, da educação e de grande parte da produção cultural ao que hoje podemos reconhecer como “a ditadura globalizada do capital” (DANTAS, 2014, p. 23).

Diante do exposto, podemos dizer que, como em outros momentos da história do país, o processo de transição democrática se deu “pelo alto”, sob o controle dos grupos que estiveram no poder durante a ditadura. Assim, mais uma vez, um processo de transformação histórica no Brasil, no caso a redemocratização, encontrou uma resposta “à prussiana” e, logo, efetivou-se nas condições de uma revolução passiva. Embora não possamos classificar o levante francês de 1848 como uma revolução passiva, podemos perceber que herdamos da ditadura brasileira tendências de pensamento muito semelhantes às do processo de decadência ideológica da burguesia europeia do século XIX⁷⁷, isto é, herdamos um “vazio cultural” penetrado perigosamente pelo anti-humanismo e irracionalismo, as ideologias apologéticas da realidade social do capitalismo contemporâneo, enfim, herdamos o universo ideológico neoliberal e pós-

⁷⁷ Sobre esse processo, Coutinho explica: “Com o início da industrialização, ou, mais precisamente, com a transição do modo de produção interno à fase propriamente capitalista [...], as ideias importadas vão cada vez mais ‘entrando em seu lugar’, tornando-se mais aderentes às realidades e aos interesses de classe que tentam expressar. E isso porque a estrutura de classes da sociedade brasileira vai se tornando essencialmente análoga àquela da sociedade capitalista em geral. Com isso as contradições ideológicas que marcam a vida cultural brasileira do século 20 aproximam-se cada vez mais – ainda que sem jamais se igualarem inteiramente – às contradições ideológicas da cultura universal [...]” (COUTINHO, 2011, p. 44).

moderno – o qual interfere atualmente na educação escolar e, por conseguinte, no processo de socialização da arte literária.

3 O ENSINO DOS CONTEÚDOS ESCOLARES E A SOCIALIZAÇÃO DO GRANDE ROMANCE: CONTRIBUIÇÕES PARA O ENRIQUECIMENTO DE UMA CONCEPÇÃO DE MUNDO

– Estamos aqui em missão oficial, com o objetivo de reprimir uma rebelião contra os integrantes da República. A República, uma conquista do povo brasileiro, [...]. Os senhores não devem fidelidade à Coroa de Bragança, como desobedientemente, sediciosamente professam, violando a lei e afrontando a autoridade [...].

– Não devemos nada a ninguém, todos nos devem! – disse uma voz de mulher vinda do canto escuro do salão [...].

– Deixe estar - disse. – É dona Maria da Fé.

– O povo brasileiro não deve nada a ninguém, tenente.

[...] Que nos dá a República? Dá-nos mais pobreza. Que nos manda a República? Manda seu exército nos matar.

A história de vocês sempre foi de guerra contra o próprio povo de sua nação [...].

Aqui neste sertão, morrerão muitos desses heróis, mas o povo não morrerá, porque é impossível que o povo morra [...]. Vocês são traidores do seu povo e assim deveriam morrer. E vão morrer. [...], porque ainda não será esta expedição que esmagará o povo de Canudos. [...] Viva o povo brasileiro! Viva a nós! (RIBEIRO, 1984, p. 493-496).⁷⁸

O caminho do povo brasileiro para o progresso social ocorreu sempre no quadro de uma conciliação com o atraso; pois em vez das velhas forças e relações sociais serem extirpadas por meio de movimentos populares de massa, a alteração social se fez aqui mediante um reformismo “pelo alto”, que excluiu inteiramente a participação popular.

As políticas neoliberais da década de 1990 ajustaram a economia do país aos ditames da economia capitalista global e, assim, aprofundaram e consolidaram as heranças do nosso processo de formação, atualizando as bases de subordinação estrutural do país aos termos impostos pela “nova ordem mundial”.

Considerando que a escola se situa predominantemente no campo da difusão do conhecimento, no qual repercutem as contradições acarretadas pela luta de classes tão presente no processo de formação histórica do Brasil, precisamos refletir sobre como a educação escolar e a produção intelectual vêm sofrendo na atualidade os reflexos tanto da ideologia neoliberal como do seu complemento, o pensamento pós-moderno. Mais do que isso, precisamos refletir sobre formas de combate à alienação e à fetichização da

⁷⁸ *Viva o povo brasileiro*, romance histórico de João Ubaldo Ribeiro (1941-2014), publicado em 1984, apresenta a formação das raízes do povo brasileiro, recontando e estabelecendo uma crítica à história do país. João Ubaldo, estabelecendo o trânsito entre o mundo das personagens e o registro histórico fundamentado na realidade social, faz-nos refletir sobre as funções da literatura e a imagem de uma nação dilacerada pelos conflitos sociais.

realidade na sociedade capitalista.

3.1 Pós-modernismo: o auge da decadência ideológica

Iria morrer, quem sabe se naquela noite mesmo? E que tinha ele feito de sua vida? Nada. Levava toda ela atrás da miragem de estudar a pátria, por amá-la e querê-la muito, no intuito de contribuir para a sua felicidade e prosperidade. Gastara a sua mocidade nisso, a sua virilidade também; e, agora que estava na velhice, como ela o recompensava, como ela o premiava, como ela o condecorava? Matando-o [...].

A pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio do seu gabinete [...].

E, bem pensado, mesmo na sua pureza, o que vinha a ser a Pátria? Não teria levado toda a sua vida norteado por uma ilusão, por uma idéia a menos, sem base, sem apoio, por um Deus ou uma Deusa cujo império se esvaía? [...]

Mas, como é que ele tão sereno, tão lúcido, empregara sua vida, gastara o seu tempo, envelhecera atrás de tal quimera? Como é que não viu nitidamente a realidade [...]? (LIMA BARRETO, 2001, p. 286-289).⁷⁹

Fragmentação, relativismo e irracionalismo; negação da história e dissolução da ideia de verdade; arte superficial, infundada e divertida; transformação da cultura em mercadoria; consumo intelectual instantâneo, primazia da intuição sobre a racionalidade, analfabetismo político e intensificação das alienações típicas do capital; valorização do efêmero e do descartável; individualismo, ausência de regras e instabilidade; sensação de irrealidade, de vazio e de confusão. Eis aí algumas das características da cultura geral do capitalismo mundializado contemporâneo. Eis aí, portanto, alguns dos aspectos do novo padrão cultural dominante nas sociedades do capitalismo tardio: o pós-modernismo⁸⁰ – que pode se manifestar como pensamento pós-moderno ou cultura pós-moderna.

⁷⁹ Publicado pela primeira vez em folhetins no periódico carioca *Jornal do Comércio*, em 1911, *Triste fim de Policarpo Quaresma*, romance de Lima Barreto, foi recolhido em volume em 1915. Nesse romance, Lima Barreto apresenta um painel dos mecanismos típicos de relacionamento social do Brasil, no início do século XX e, assim, problematiza os valores sociais e a literatura do seu tempo. Em ensaio introdutório à obra *Triste fim de Policarpo Quaresma*, o crítico e professor Ivan Teixeira afirma:

“Triste fim de Policarpo Quaresma dissecou o sonho de um patriota exaltado, dominado pela idéia de um Brasil acolhedor e amável. Em seu idealismo patriótico, Policarpo Quaresma vê o país como o seu projeto de reforma nacional, cujo objetivo era despertar a pátria do sono inconsciente em que jazia, ignorante de seu potencial, e conduzi-la ao merecido lugar de maior nação do mundo. Assim, num primeiro momento, o grande sonhador prepara uma reforma cultural; num segundo, uma reforma agrícola; num terceiro, uma reforma política. Ao fim dessa caminhada ufanista, o país revela-se inóspito, precário, infecundo, cruel, opressor e odioso. Em outros termos, a narrativa desconstrói o mito romântico do Brasil como pátria superlativa. Evidencia a distância entre o sonho e a realidade; critica o idealismo inseqüente, incapaz de enxergar as verdadeiras dimensões do real” (TEIXEIRA, 2001, p. 20).

⁸⁰ Nesse trabalho, optamos por utilizar a expressão pós-modernismo em vez de pós-modernidade porque compreendemos que assim conseguimos abranger a significância conceitual de ambas. Para justificarmos tal escolha, partimos da distinção entre pós-modernismo e pós-modernidade realizada por Terry Eagleton,

No capitalismo contemporâneo, a cultura é submetida plenamente ao movimento do capital e à reprodução capitalista, constituindo-se em lugar estratégico de expansão da produção de mercadorias e de acumulação capitalista, e o pós-modernismo, por sua vez, exprime essa lógica cultural adquirida pelo capitalismo contemporâneo, ou seja, corresponde à expressão teórica e cultural de uma nova situação sócio-histórica: a condição pós-moderna. (EVANGELISTA, 2006, 2008).

O pensamento pós-moderno assume o primeiro plano da lógica cultural do capitalismo contemporâneo a partir da publicação da obra *A condição pós-moderna*, de Jean-François Lyotard, filósofo francês, em 1979; entretanto, como ressalta Paulo Netto, as expressões da ambiência ideológica pós-moderna não resultam direta e imediatamente do capitalismo tardio, uma vez que na sua composição se articulam traços e elementos que vêm se desenvolvendo desde a segunda metade do século XIX.

A ideologia pós-moderna configurando o espírito do tempo do tardo capitalismo, está longe de ser um resultado direto e imediato da sociabilidade tardo-burguesa. Na sua constituição intercorrem e confluem diferentes linhas de força da cultura ocidental, em desenvolvimento pelo menos desde a segunda metade do século 19. Mas foi tão somente na sequência de 1968 que se criaram as condições teóricas e ídeo-políticas para o giro à direita ocorrente em meados dos anos 1970 [...] – donde, pois, a similitude de 1968 com 1848: ali se abre a curva descendente da cultura progressista e humanista, ali se limpa o caminho para o derradeiro estágio da decadência ideológica, no qual se inscreve o pensamento pós-moderno. [...] a decadência ideológica [...] encontra seu desabrochar e seu ápice no pensamento pós-moderno. (PAULO NETTO, 2010, p. 267-268).

Nessa mesma linha de argumentação, Duarte, em seu artigo intitulado “A rendição

em sua obra *As Ilusões do pós-modernismo*. O autor diz: “A palavra *pós-modernismo* refere-se em geral a uma forma de cultura contempo- rânea, enquanto o termo *pós-modernidade* alude a um período histórico específico. Pós- modernidade é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verda- de, razão, identidade e objetividade, a idéia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunifica- das gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da his- tória e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência de identidades. Essa maneira de ver, como sustentam alguns, baseia-se em circunstâncias concretas: ela emerge da mudança histórica ocorrida no Ocidente para uma nova forma de capita- lismo — para o mundo efêmero e descentralizado da tecnologia, do consumismo e da indústria cultural, no qual as indústrias de serviços, finanças e informação triunfam sobre a produção tradicional, e a política clássica de classes cede terreno a uma série difusa de “políticas de identidade”. Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, auto-reflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre a arte e a experiência cotidiana. O quão dominante ou disseminada se mostra essa cultura — se tem acolhimento geral ou constitui apenas um campo restrito da vida contemporânea — é objeto de controvérsia” (EAGLETON, 1998, p. 7).

pós-moderna à individualidade alienada e a perspectiva marxista da individualidade livre e universal”, afirma que o pós-modernismo leva às últimas consequências as tendências irracionais já presentes no pensamento burguês desde o século XIX e que se acentuaram fortemente durante o século XX. Dito de outra forma, se o irracionalismo já marca fortemente o pensamento burguês desde a conversão de 1848, arraigando-se ao longo do século XX, é com o pensamento pós-moderno que ele atinge seu auge.

[...] o pós-modernismo não representa [...] uma profunda ruptura com as teorias que o precederam. [...] o que o pós-modernismo faz é levar às últimas consequências as tendências irracionais que já se vinham fazendo presentes no pensamento burguês desde o século XIX e que se acenturam imensamente no século XX. Essas tendências irracionais na filosofia, nas ciências humanas em geral e também nas artes são a expressão ideológica do caráter cada vez mais irracional e fetichista da lógica objetiva da sociedade capitalista. (DUARTE, 2004, p. 221).

Diante do exposto, podemos dizer que o processo de consolidação da hegemonia material e espiritual da burguesia transformou intensamente as ideologias clássicas do século XVIII em ideologias apologéticas no século XIX, as quais, por conseguinte, desaguaram no irracionalismo dos séculos XX e XXI. Em outras palavras, a forma de pensamento predominante no presente estágio da sociedade burguesa carrega os traços do irracionalismo característico da decadência ideológica do pensamento burguês porque, assim como a tendência de vulgarização e capitulação da filosofia burguesa, também postula a impossibilidade ou a indeterminação do conhecimento, a inacessibilidade da realidade objetiva e, logo, afirma a impotência do ser humano, a incapacidade humana de transformar a sociedade.

Segundo Duarte (2004, p. 219-220), os autores pós-modernos anunciam a morte das metanarrativas, ou seja, da História, da razão, da filosofia, da arte e do sujeito – “indivíduo com uma personalidade estruturada a partir de um centro, um núcleo, uma essência racional, definidora de identidade pessoal”. Sendo assim, como explica o autor, para o pós-modernismo não existe o indivíduo com um núcleo essencial de identidade e que tenta submeter as forças da natureza ao seu domínio racional; existe aquele indivíduo que se divide em papéis múltiplos e efêmeros, em máscaras descartáveis, ou seja, há aquele cuja personalidade se dissolve continuamente no fluxo caótico de uma realidade sociocultural privada de racionalidade.

Pauline Marie Rosenau (1992) afirma que tais assaltos pós-modernos ao sujeito fundamentam-se no fato de ele representar a modernidade e o humanismo e no fato de ele

implicar a existência do objeto, isto é, do mundo objetivo para além do mundo subjetivo. Duarte (2004, p. 227), nessa mesma linha de raciocínio, atesta que “a distinção entre a realidade objetiva e a representação subjetiva é inaceitável para o pós-modernismo”.

O pós-modernismo rejeita tanto as metanarrativas como a possibilidade de o sujeito se distanciar da realidade à qual ele pertence e, dessa forma, nega tanto o conceito de alienação quanto a existência de uma perspectiva a partir da qual possa ser realizada a crítica à sociedade alienada. Pela perspectiva pós-moderna, não há parâmetros para diferenciar o que é humanizante do que é alienante, pois sem uma teoria do processo histórico de humanização e uma teoria da alienação não é possível realizar a crítica a qualquer tipo de fetichismo. Dessa maneira, podemos dizer que o pós-modernismo, ao contrário do que parece à primeira vista, não se trata de uma abordagem crítica do fenômeno da alienação, pois se configura como a forma mais radical de alienação já surgida no plano das ideologias criadas pela sociedade burguesa. (DUARTE, 2004).

Duarte (2004, p. 219-221) afirma ainda que o pós-modernismo corresponde a uma gama vasta e heterogênea de correntes do pensamento, cuja atitude é cética em relação à razão, à ciência, ao marxismo e à possibilidade de o capitalismo ser superado por uma sociedade que lhe seja superior. O autor inclui como subdivisões dentro do pós-modernismo o pós-estruturalismo, o neopragmatismo, o multiculturalismo, o pós-colonialismo e outras teorias similares.

Paulo Netto explica que é difícil estabelecer diferenças específicas entre tais correntes do pensamento no campo teórico, posto que não há *uma* nem *a* teoria do pós-modernismo: há *teorias pós-modernas*. Embora sejam diferentes, tais teorias se interseccionam nos seguintes pontos:

- a) aceitação da imediaticidade com que se apresentam os fenômenos socioculturais como expressão da sua inteira existência e do seu modo de ser; assim, de uma parte, tende-se a suprimir a distinção clássica entre aparência e essência e, sobretudo, a dissolver a especificidade das modalidades de conhecimento – donde, por consequência, a supressão da diferença entre ciência e arte e a equalização do conhecimento científico ao não científico;
- b) a recusa da categoria de totalidade – uma dupla recusa: no plano filosófico, a recusa se deve à negação de sua efetividade; no plano teórico, recusa de seu valor heurístico, ora porque anacronizada em face das transformações societárias contemporâneas, ora porque se lhe atribuem (ilegitimamente) conexões diretamente políticas – ou pelas duas ordens de fatores;
- c) a semiologização da realidade social: o privilégio (quase monopólio) concedido às dimensões simbólicas na vida social acaba por reduzi-la,

no limite, ou à pura discursividade (“tudo é discurso”) ou ao domínio do signo e/ou à instauração abusiva de hiper-realidades. (PAULO NETTO, 2010, p. 261-262).

O autor observa ainda que entre as diversas formulações do pensamento pós-moderno, há duas constantes generalizadas que caracterizam de modo significativo a ambiência cultural pós-moderna: a primeira corresponde à entronização do ecletismo como cânon metodológico, uma vez que o conhecimento pós-moderno se revela relativamente imetódico; e a segunda corresponde ao relativismo que, diferente da consciência do caráter relativo de todo conhecimento, implica a completa dissolução da ideia clássica de verdade. (PAULO NETTO, 2010, p. 262).

Desse modo, como afirma Duarte, uma característica recorrente no pensamento pós-moderno é o anúncio da crise da ciência, crise dos paradigmas e crise da razão. Marilena Chauí, por sua vez, sintetiza os modos como essa crise da razão é propalada pelo ideário pós-moderno:

- negação de que haja uma esfera da objetividade. Esta é considerada um mito da razão, em seu lugar surge a figura da subjetividade narcísica desejante;
- negação de que a razão possa propor uma continuidade temporal e captar o sentido imanente da história. O tempo é visto como descontínuo, a história é local e descontínua, desprovida de sentido e necessidade, tecida pela contingência;
- negação de que a razão possa captar núcleos de universalidade no real. A realidade é constituída por diferenças e alteridades, e a universalidade é um mito totalitário da razão;
- negação de que o poder se realiza à distância do social, através das instituições que lhes são próprias e fundadas tanto na lógica da dominação quanto na busca da liberdade. Em seu lugar existem micropoderes invisíveis e capilares que disciplinam o social. Categorias gerais como universalidade, necessidade, objetividade, finalidade, contradição, ideologia, verdade são consideradas mitos de uma razão etnocêntrica, repressiva e totalitária. Em seu lugar, colocam-se o espaço-tempo fragmentados, reunificados tecnicamente pelas telecomunicações e informações; a diferença, a alteridade; os micro-poderes disciplinadores, a subjetividade narcísica, a contingência, o acaso, a descontinuidade e o privilégio do universo privado e íntimo sobre o universo público; o mercado da moda, do efêmero e do descartável. Não por acaso, na cultura, o romance é substituído pelo conto, o livro pelo *paper*, e o filme pelo video-clip. O espaço é a sucessão de imagens fragmentadas; o tempo, pura velocidade dispersa. (CHAUÍ, 1993, p. 22-23).

Tal ideário, ao negar a possibilidade de a razão propor uma continuidade temporal e, assim, captar o sentido imanente da história e apreender o núcleo da universalidade no real, favorece a fragmentação da realidade social contemporânea. Ellen Wood (1999)

salienta que essa ênfase na natureza fragmentada do mundo e do conhecimento é o fio principal que atravessa todos esses princípios pós-modernos e bloqueia qualquer possibilidade de síntese que apreenda a realidade.

Duarte enfatiza que a origem desses aspectos característicos das concepções pós-modernas – solipsismo, irracionalismo e fragmentação do conhecimento – deve ser buscada na realidade do capitalismo contemporâneo, na ideologia do modelo neoliberal; pois “[...] há uma indissolúvel relação entre as mais diversas [...] formas de manifestação do pensamento pós-moderno e a realidade social do capitalismo contemporâneo, do qual o pensamento neoliberal apresenta-se como explícito defensor” (DUARTE, 2006, p. 75).

Savaini também identifica uma profunda articulação entre o pós-modernismo e o neoliberalismo, ao analisar as relações entre economia neoliberal e a questão cultural, e, assim, demonstra que a fase do capitalismo monopolista acarreta uma crise cultural da sociedade burguesa, ou seja, gera uma decadência da cultura.

Se a cultura foi impulsionada e teve um grande avanço nas origens da época moderna, no início da sociedade moderna, da sociedade capitalista, isto devia-se ao fato de ter a burguesia se constituído como uma classe revolucionária e, nesse sentido, portadora de uma nova fase da humanidade que envolvia também um avanço cultural. Mas à medida que vai se consolidando no poder ela se esteriliza do ponto de vista cultural. Surge um período em que a cultura se padroniza, perde a sua criatividade, perde também seu vigor, a sua sistematicidade e se torna fragmentada, é uma das características da chamada pós-modernidade esta fragmentação, esta superficialidade. Bem, então me parece importante a gente pensar um pouco nesta questão de estagnação cultural, da fragmentação, da superficialidade, que caracterizam este período e as relações disso com a pós-modernidade. (SAVIANI, 1991, p. 23).

O pós-modernismo é, portanto, a expressão teórica das brutais formas de alienação às quais estão submetidos os indivíduos na realidade social do capitalismo contemporâneo; pois fundamenta-se na premissa do desprezo à história dos homens e do trabalho, gerando afastamento e esvaziamento da vida objetiva, falseando a realidade na e pela valorização demasiada da subjetividade, do imediatismo, do particularismo, do individualismo e do localismo. O pensamento pós-moderno legitima, assim, a alienante vida cotidiana.

O capitalismo tardio, portanto, produz esta lógica cultural anestesiadora das consciências e leva a cabo sua função ideológica, social e política, acorrentando cada vez mais os indivíduos ao seu cotidiano fetichizado e alienado. Nesse caso, não podemos deixar de dizer que o cotidiano constitui o espaço no qual se encontram mais

intensificados os princípios definidores do pensamento pós-moderno.

O pós-modernismo, assim, não pode ser compreendido como um epifenômeno passageiro ou um mero modismo intelectual; pois instaura uma nova modalidade de “racionalidade” e de cultura – expressão de um conjunto de transformações econômicas, sociais e políticas –, acarretando uma mudança qualitativa nas instituições da sociedade moderna. (EVANGELISTA, 2006, 2008; JAMESON, 1996).

Por pós-modernismo podemos entender, portanto, como “[...] um conjunto de proposições, valores ou atitudes que [...] funcionam ideologicamente como parte da cultura ou da situação espiritual do nosso tempo” (VÁZQUEZ, 1990, p. 33). Trata-se da expressão teórica e cultural do projeto político e econômico neoliberal, a qual cumpre a função ideológica de contribuir para a condenação dos homens à letargia, à prostração, à abulia intelectual.

Se, como já dissemos, o pós-modernismo corresponde à expressão teórica e cultural da lógica de acumulação do capitalismo tardio e o Brasil, a partir de 1990, adere a essa nova ordem societária, eis aí o momento da criação das condições sociopolíticas para a difusão do pensamento pós-moderno na sociedade brasileira, eis aí a abertura do caminho para as transformações que afetam desde a vida cotidiana, passando pela economia, pela política e, logo, pela cultura.

Dessa forma, podemos dizer que os impactos da expressão ideológica do capitalismo tardio repercutem desde a vida cotidiana até a produção do conhecimento social, ou seja, acometem todo o processo social e, perante isso, seria ingenuidade não reconhecermos os efeitos perversos de padronização ideológica e cultural no âmbito das artes de modo geral, inclusive na literatura, e na educação escolar.

3.1.1 Os efeitos da expressão ideológica do capitalismo tardio e dos novos padrões flexíveis de acumulação na arte literária

Passo diante de uma livraria, olho com desgosto as vitrinas, tenho a impressão de que se acham ali pessoas, exibindo títulos e preços nos rostos, vendendo-se. E uma espécie de prostituição. Um sujeito chega, atento, encolhendo os ombros ou estirando o beijo, naqueles desconhecidos que se amontoam por detrás do vidro. Outro larga uma opinião à-toa. Basbaques escutam, saem. E os autores, resignados,

mostram as letras e os algarismos, oferecendo-se como as mulheres da Rua da Lama. (RAMOS, 2011, p. 21).⁸¹

A expansão do capital e emergência do pensamento pós-moderno atingiram profundamente a dimensão cultural; pois, no capitalismo tardio, a produção cultural foi totalmente incorporada pela produção de mercadorias em geral e, logo, as representações e as formas culturais foram transformadas em uma esfera de atuação fundamental do mercado capitalista.

A reestruturação produtiva e os novos padrões flexíveis de acumulação transformaram a cultura em economia e a economia em cultura. Assim, pela lógica cultural do capitalismo avançado, as antigas fronteiras existentes entre a produção econômica e a vida cultural desapareceram. (EVANGELISTA, 2001).

A partir das necessidades impostas pela nova ordem societária, a sociedade capitalista tornou-se um sistema de produção e de consumo de massa, o que implicou profundas transformações culturais. A criação de um mercado de consumo de massa acarretou a produção de uma cultura de massa, a qual “[...] parece dissolver o mundo das coisas materiais e substituí-lo por um mundo vago e fluido de imagens, abalando profundamente o nosso senso de realidade” (EVANGELISTA, 2001, p. 36).

Nessa sociedade de consumo, as massas passam a ser “educadas” para ter um inesgotável apetite por novos bens e, assim, são enredadas numa trama cultural em que os valores dominantes se encontram polarizados em torno do consumismo, do individualismo e do hedonismo. “Ao mesmo tempo em que tenta e vai conseguindo sobreviver, o homem está envolto por um estado permanente de insatisfação, ansiedade, intranqüilidade, apatia e uma enorme sensação de vazio interior na vivência do seu cotidiano” (EVANGELISTA, 2008, p. 21).

O pós-modernismo, como expõe Evangelista (2001, 2007), ao corroborar a apologia neoliberal das qualidades supremas do mercado, apresenta o mundo das mercadorias como um mundo sedutor de sonhos e de satisfação das necessidades e carecimentos humanos e transforma as representações e as formas culturais em uma área de atuação essencial do mercado capitalista; fato que arrasta para a produção cultural os conflitos e as contradições, antes associados basicamente à produção material.

Segundo o autor, a condição pós-moderna atua no mundo da cultura e da produção

⁸¹ Ramos, em *Angústia*, já demonstra preocupação com os rumos da literatura na década de 1930, devido ao ingresso do país numa nova etapa do capitalismo, momento em que em que consciências, opiniões e produções artísticas transformavam-se em mercadorias e objetos de troca.

do conhecimento como uma ideologia que colabora para a consolidação da hegemonia conservadora na sociedade; pois a produção de ideias, submetidas a essa lógica cultural do capitalismo tardio, moldam-se às necessidades de legitimação e reprodução do sistema capitalista. Nesse contexto, a sociedade capitalista assume sem questionamentos a mercantilização da arte no capitalismo. Eis aí o predomínio de um princípio esvaziador que atua em todas as esferas da sociedade capitalista, envolvendo suas instituições e suas formas simbólicas e imaginárias. Eis aí a desestetização da arte e a busca pela estetização dos objetos de consumo, dos objetos do cotidiano.

O pós-modernismo provoca o fim das fronteiras entre arte popular e de massas e arte erudita, fazendo desaparecer a figura do artista como sujeito da produção artística e eliminando a ideologia do novo e do vanguardismo modernista. A arte pós-moderna torna o passado em matéria-prima para o pastiche de antigas obras, através do ecletismo e da colagem de estilos e de linguagem, no seu esforço de estetização do cotidiano. (EVANGELISTA, 2007, p. 180).

Sabemos que as correlações entre a arte e sociedade não podem ser ignoradas, uma vez que a arte corresponde a um fenômeno social e, logo, reflete, por meio de seus elementos internos, em variados graus de sublimação, os elementos externos, ou seja, a sociedade. Arte e sociedade se influenciam reciprocamente, mas tal relação não é estática; trata-se de uma relação histórica e, portanto, problemática.

Cada sociedade tem, em certo sentido, a arte que merece: a) na medida em que é aquela que favorece ou tolera; b) na medida em que os artistas, membros de tal sociedade, criam de acordo com o tipo peculiar de relações que mantêm com ela. Isto quer dizer que arte e sociedade, longe de se acharem numa relação mútua de exterioridade ou indiferença, se buscam ou se rechaçam, se encontram ou se separam, mas jamais podem voltar completamente as costas uma para a outra. (VÁZQUEZ, 2010, p. 107).

Sendo assim, no referido processo essencialmente conformador em que o consumo ganha o estatuto de atividade privilegiada capaz de suprimir todos os males da vida moderna, o princípio da propriedade privada entra em contradição com a função social da arte, que deve ter como fundamento a ampla relação entre artista e público, ou seja, a possibilidade de que a vivência estética não seja patrimônio de uma minoria. O princípio da propriedade privada na literatura manifesta-se na limitação da liberdade de

criação do artista⁸², que passa a ter como base o consumo de massa e a possibilidade de a obra render elevados lucros. (VÁZQUEZ, 2010).

Marx afirma que “[...] a produção capitalista é hostil a determinados aspectos da produção intelectual, como a arte e a poesia” (MARX, 1980, p. 267); mas deixa claro que a hostilidade do capitalismo à arte não se refere a um fato determinado por fatores subjetivos, mas sim ao estatuto real e objetivo que a obra de arte possui em uma sociedade. A contradição entre a arte e capitalismo⁸³ não se refere a uma arte que conteste a ideologia dominante, mas sim à arte como trabalho qualitativo e criador, à arte como uma das mais elevadas expressões do processo de humanização.

Essa hostilidade do capitalismo à arte tende a ampliar suas leis a todas as esferas da atividade humana, ou seja, tende a submeter as manifestações do homem como ser criador às leis da produção material capitalista. Nesse processo, a atividade livre, consciente e criadora do homem se reduz a uma dimensão meramente econômica: produzir e consumir mercadorias.

Desse modo, segundo Vázquez, o homem que interessa à sociedade do consumo é o homem engendrado por suas próprias relações, esvaziado de seu conteúdo concreto e vivo, oco por dentro, despersonalizado, desumanizado, enfim, é o homem-massa. E qual é a arte que esse homem-massa pode consumir? Qual é a arte que o capitalismo tardio – provido de uma sociedade industrial altamente desenvolvida e, logo, das condições para aprofundar o processo de massificação⁸⁴ – tem interesse em financiar? É a arte que podemos chamar de *arte de massas*.

⁸² “A liberdade de criação do artista se afirma [...] em relação indissolúvel com certa necessidade, que ganha diversas formas (condicionamento social, espiritual, ideológico, tipo e nível de relação com a realidade, grau de conhecimento e domínio do material e dos meios ou instrumentos de expressão, tradições nacionais e artísticas etc.). A liberdade não consiste, portanto, em ignorar ou voltar as costas para este diversificado condicionamento, mas num modo peculiar de relacionar-se com ele, relação na qual o artista só se afirma na medida em que supera esse condicionamento (conquista do universal humano a partir do condicionamento histórico, social, de classe ou nacional; domínio do material, transfiguração da realidade de que parte etc.). A liberdade de criação, nesse sentido, não é algo dado; mas uma conquista do artista sobre a própria necessidade. Disto decorre: a) que essa necessidade não contradiz, por princípio, a liberdade de criação; b) que essa liberdade de criação só adquire um conteúdo concreto quando o artista consegue se afirmar sobre a necessidade. Toda grande obra de arte é, nesse sentido, uma manifestação concreta, real, da liberdade de criação do homem” (VÁZQUEZ, 2010, p. 195-196).

⁸³ Vázquez (2010) alerta para o fato de a hostilidade do capitalismo à arte não atinge plenamente a produção artística da sociedade capitalista, mas apenas aquela se aplica a lei da produção capitalista, isto é, o critério de produtividade que domina o trabalho assalariado.

⁸⁴ Como esclarece Vázquez, a “[...] massificação da existência humana é um fenômeno característico da sociedade capitalista e enquadra-se perfeitamente dentro do conceito de ‘alienação’ ou ‘coisificação’ do homem (transformação do homem em coisa, do sujeito em objeto, da finalidade em meio), assinalado por Marx” (VÁZQUEZ, 2010, p. 228).

Por arte de massa, entendemos aquela cujos produtos satisfazem as necessidades pseudoestéticas dos homens-massa, coisificados, que são ao mesmo tempo um produto característico da sociedade industrial capitalista [...]. Esses produtos são, no terreno literário, as historietas e toda classe de novelas (fotonovelas, radionovelas, telenovelas), bem como a maior parte do romance policial; na música, grande parte das canções chamadas modernas, românticas ou populares; e, no cinema, a maior parte da produção filmica [...]. Essa arte de massa não é senão uma arte falsa ou falsificada, uma arte banal ou uma caricatura da verdadeira arte, uma arte inteiramente produzida à medida do homem oco e despersonalizado ao qual se destina. (VÁZQUEZ, p. 229-230).

Nessa sociedade do consumo, na qual impera a lei fundamental do lucro e, semanalmente, cerca um bilhão de pessoas consomem os produtos pseudoartísticos que lhe são oferecidos nas salas de cinema, nos aparelhos de televisão, nas livrarias ou na rede mundial de computadores – *Internet* –, todos os homens perdem com a proliferação desses subprodutos artísticos na sociedade contemporânea e perdem à medida que o consumo de massa inviabiliza a luta contra a desumanidade e a opressão capitalista e apropriação de uma obra de arte verdadeiramente estética e humana, ou seja, uma obra de arte cujo reflexo da realidade lhe garante a condição de realista.

[...] não apenas o homem-massa perde com tudo isso: é uma perda para todos os homens, ou, mais exatamente, para os homens verdadeiros, que aspiram hoje – mediante sua luta constante e real – instaurar uma ordem social verdadeiramente humana. Perde, por sua vez, a arte autêntica, a arte como expressão do especificamente humano, da natureza criadora do homem; e perde na medida em que o gozo ou consumo de massas fecha as portas de uma apropriação verdadeiramente estética e, portanto, humana. (VÁZQUEZ, p. 235-236).

Desse modo, podemos dizer que essa arte de massa que se apresenta ao homem-massa como forma de entretenimento inocente, como produto inconsistente do ponto de vista estético, cumpre uma função ideológica bem delimitada para a perpetuação da ordem capitalista e, logo, para o aprofundamento da perversa lógica da exclusão social e econômica:

[...] manter o homem-massa em sua condição de homem-massa, fazer com que se sinta em tal massificação como em seu próprio elemento e, por conseguinte, fechar as janelas que poderiam lhe permitir vislumbrar um mundo verdadeiramente humano e, com isso, a possibilidade de tomar consciência de sua alienação, bem como dos caminhos para destruí-la. (VÁZQUEZ, p. 235).

O consumidor, cujo gosto ou critério estético são conformados e adaptados para apreciar determinados produtos e rejeitar outros, não ganha nada com esse consumo de arte de massa; pois, diante de produtos inconsistentes – do ponto de vista estético – que apenas confirmam sua existência humana coisificada, deixa de ser afetado em todo o seu ser pelos valores estéticos mais elevados. Nesse consumo de massa, como dissemos, a arte também sofre uma perda imensurável, já que o indivíduo não se relaciona com um objeto verdadeiramente estético, mas com pseudoprodutos artísticos que a arte de massa lhe oferece. Além disso, ainda que a grande arte se ofereça ao consumidor, este provavelmente não a reconhecerá por causa da sua incapacidade de estabelecer uma relação propriamente humana e estética com ela.

Se não há ganhos para o consumidor nem para a própria arte, quem ganha com esse consumo de arte de massa? O produtor, o qual deve ser compreendido aqui como o criador individual do produto, mas como o produtor de um consumo, isto é, como capitalista. “A arte de massa é a arte que interessa sobretudo ao capitalista; em princípio, ninguém pode estar mais interessado do que ele num gozo ou consumo de massas, e isto por duas razões essenciais: uma econômica e outra ideológica” (VÁZQUEZ, 2010, p. 237).

Ao capitalista interessa tanto a produção da arte de massa quanto a produção do gosto e dos critérios que determinam seu consumo e as razões desse interesse são evidentes: trata-se de razões econômicas, já que o consumo de massas lhe assegura os mais altos lucros, e razões do ponto de vista ideológico, uma vez que a arte de massa se revela um meio eficaz para a manutenção das relações alienadas, tão características da sociedade capitalista. Vázquez trata da eficácia da arte nesse sentido:

Nas condições atuais desta sociedade, quando a tarefa de manipular as consciências se converte numa necessidade vital para o capitalismo, tanto do ponto de vista econômico quanto do ideológico, a produção e o consumo de uma arte de massas corresponde aos seus objetivos coisificadores tão plenamente que podemos dizer que essa arte de massas é hoje a arte verdadeiramente capitalista. Ela é precisamente o antípoda de uma arte verdadeira e – por seu conteúdo ideológico, ou seja, por sua afirmação da condição do homem como coisa, como instrumento – se opõe ao esforço teórico e prático que, em nossa época, se realiza no sentido de desmistificar e desalienar as relações humanas. A eficácia dessa arte de massas, do ponto de vista ideológico, se acha determinada por estas duas razões: em primeiro lugar, é a arte que dispõe fundamentalmente dos meios de difusão em massa, e, portanto, sua mensagem ideológica pode penetrar em locais onde a verdadeira arte não tem acesso; mesmo a mensagem ideológica, abertamente a

serviço do capitalismo, mas com revestimento artístico normal que pode oferecer um romance, por exemplo, jamais poderá obter a difusão de um relato radiofônico que, com um tema análogo, expresse a mesma mensagem. Assim, portanto, para o capitalismo, é muito mais eficaz uma arte de massas, com seus produtos vulgares e simplistas, do que qualquer forma de criação artística que vise a cumprir certos objetivos ideológicos sem renunciar a determinadas exigências estéticas. Em segundo lugar, sua eficácia não reside exclusivamente no fato de que a arte de massas monopolize o uso dos grandes meios de divulgação, mas também em que – sendo, como é, uma arte que corresponde às necessidades das massas, isto é, a arte que pode ser consumida pelo homem que foi despojado de sua riqueza espiritual, sendo a arte que fala a única linguagem que esses homens despersonalizados e massificados podem entender – é atualmente a única arte que pode aspirar a um consumo de massas. (VÁZQUEZ, 2010, p. 239).

No terreno literário, essa massificação da arte resultou na especialização de grandes editoras em produção de literatura de massa. Assim, nesse contexto de produção cultural determinada pelo jogo econômico, o mercado editorial e a literatura se tornam peças essenciais das engrenagens que movimentam a indústria cultural e o gênero romanesco, por sua vez, não deixa de ser “abocanhado” pela lógica de acumulação do capitalismo avançado. Como gênero inserido no campo da literatura de massa, o romance de massa ganha destaque no contexto mercadológico do capitalismo tardio.

Com base nas observações de Vázquez (2010), podemos dizer que o romance submetido aos interesses do capitalismo, tanto do ponto de vista econômico quanto ideológico, condiz a uma literatura destinada a um público leitor carente de sensibilidade estética, corresponde a uma narrativa que abandona o leitor na superfície ou na margem das coisas e que se caracteriza por uma linguagem astutamente fácil, equivalente à sua falta de profundidade humana.

Esse romance de massa apresenta, portanto, uma linguagem facilmente compreensível, a qual assegura uma inteligibilidade e comunicação tão mais ampla quanto mais superficial e inconsistente for seu conteúdo e quanto mais simples, carentes e banais forem suas formas de expressão. Trata-se assim de uma obra que não exige colocar em tensão nossas forças humanas essenciais, pois não aborda com profundidade nenhum problema fundamental do homem concreto e real.

Essa literatura de massa de nosso tempo é a que melhor corresponde aos interesses do capital; pois se configura como a diversão que trabalha a favor do conformismo e da alienação. Em nome do entretenimento, os grandes problemas humanos e sociais são afastados em favor de uma suposta necessidade de satisfazer constantes desejos de diversão e quando algum conflito é mencionado transita sempre pela superfície, com

soluções que oferecem ao leitor narcotizantes ilusões, já que não abalam a confiança na ordem existente, impedem a compreensão elevada do leitor como parte do gênero humano e, logo, deformam a realidade ao ponto de torná-la irreconhecível.

A incapacidade de restaurar a verdade pela totalidade, a representação de homens reificados e a figuração de homens e vivências singulares desconectados do conjunto das relações sociais fazem da narrativa da literatura de massa a caricatura do grande romance, uma vez que barateiam as mais profundas paixões, negam o princípio de que se deve penetrar na essência estética dos fenômenos da vida, não criam uma imagem artística da realidade e, assim, impossibilitam a vivência catártica.

O romance que sucumbe aos ventos do mercado do capitalismo tardio é a perdura da decadência literária, é a atual literatura antirrealista, é a literatura de constatação do século XXI, cujo intimismo e irracionalismo – modificados pelas transformações da própria realidade humana – só tendem a se aperfeiçoar perante as novas tecnologias e processos comunicativos da condição pós-moderna e, sob novas roupagens, cumprem relevante missão como ideologias apologéticas do capitalismo contemporâneo: manter o leitor preso à abulia intelectual que freia a sua reflexão sobre a totalidade do meio social em que vive, ou seja, manter a concepção de mundo do indivíduo atrelada a uma visão fetichizada da realidade.

Sendo assim, perante o esforço do capitalismo para manter as relações alienadas lhe são características, faz-se necessário lutar, entre tantas outras formas de emancipação humana, pela urgente socialização do romance cujo reflexo da realidade lhe garante a condição de realista, o qual pode contribuir para o desenvolvimento de uma concepção de mundo que concorra para o processo de transformação das relações sociais alienadas. Consideramos que uma das formas de socialização do grande romance seja pelas vias da educação escolar, sobretudo pelas vias do Ensino Fundamental II e Médio; pois, ainda que a presença de romances de massa seja contemplada pelos conteúdos escolares, o romance que preserva os elementos fundamentais da arte realista não pode ser secundarizado, já que é esta a narrativa que se propõe a reiterar a grandeza e a integridade do homem no embate contra a alienação.

3.1.2 O lema “aprender a aprender”: reflexos da ideologia neoliberal e do pensamento pós-moderno na educação escolar

Nova dificuldade chegou-lhe ao espírito, soprou-a no ouvido do irmão. Provavelmente aquelas coisas tinham nomes. O menino mais novo interrogou-o com os olhos. Sim, com certeza as preciosidades que se exibiam nos altares da igreja e nas prateleiras das lojas tinham nomes. Puseram-se a discutir a questão intrincada. Como podiam os homens guardar tantas palavras? Era impossível, ninguém conservaria tão grande soma de conhecimentos. Livres dos nomes, as coisas ficavam distantes, misteriosas. Não tinham sido feitas por gente. Vistas de longe, eram bonitas. Admirados e medrosos, falavam baixo para não desencadear as forças estranhas que elas porventura encerrassem. (RAMOS, 2008, p. 82).⁸⁵

As linhas de continuidade da história brasileira indicam que o ciclo da expansão capitalista no Brasil, do qual a ditadura civil-militar é um dos momentos, ainda está em curso; pois, como dissemos, as determinações fundamentais do projeto de país imposto pelo regime ditatorial “preparou o terreno” para as novas imposições do processo de mundialização do capitalismo, ou seja, para as necessidades do capitalismo contemporâneo e, portanto, para a hegemonia das políticas neoliberais.

A ditadura militar chega ao fim com o processo de redemocratização do país nos anos de 1980, mas esse movimento de reabertura política vem acompanhado de imposições mundiais, caracterizadas pela globalização da economia na perspectiva neoliberal. Assim, a transição democrática não significou a descontinuidade da ordem socioeconômica; pois a difusão, na América Latina, do modelo econômico, político e ideológico neoliberal, na década de 1990, ajustou a economia do país aos ditames da economia capitalista global e, assim, aprofundou e consolidou a herança da ditadura, atualizando as bases de subordinação estrutural do país aos termos impostos pela “nova ordem mundial”.

Desse modo, o que se mantém de um período a outro – da fase da transição das relações pré-capitalistas para a fase do capitalismo contemporâneo –, no Brasil, são as

⁸⁵ Ramos, em *Vidas secas*, figura as exasperantes condições de sobrevivência no sertão por meio da narrativa da existência sem rumo de Fabiano, de Sinhá Vitória, do menino mais velho e do menino mais novo. O trecho reproduzido demonstra que o menino mais velho, obcecado em conhecer o significado das palavras, busca inconscientemente a aquisição de um conhecimento que goze de um reconhecimento social, oferecido pela escola. Podemos dizer que a consciência imediata da realidade e a linguagem rarefeira dos personagens espelham o “esvaziamento” e a desumanização a que são submetidos as personagens pela exploração econômica. Embora *Vidas secas* tenha sido escrita na primeira metade do século XX, a verdade que carrega em sua dura tessitura verbal representa ainda o “completo esvaziamento” (MARX, 2011b, p. 110) do ser humano na realidade social do capitalismo contemporâneo.

formas impetuosas da dominação de classes, com suas profundas raízes coloniais, escravistas e latifundiárias, ou seja, mantém-se e até aprofunda-se a extrema concentração de propriedade, de riqueza e de poder, ainda que sob outros formatos.

As sociedades capitalistas enfrentaram, portanto, grandes transformações sistêmicas na última década do século XX, as quais afetaram suas economias, políticas e culturas. Essas mudanças de ordem econômica e política no cenário internacional, “[...] resultado da generalização e do aprofundamento da lógica de produção de mercadorias e de acumulação de capital que adquiriu uma inédita dimensão mundializada [...]” (EVANGELISTA, 2006, p. 271), levaram o Brasil a se adequar e a aderir à nova lógica capitalista, reestruturada conforme o paradigma da ideologia neoliberal, a fim de participar da economia mundial.

Assim, a partir da década de 1990, no Brasil, o cenário político é de ofensiva neoliberal, caracterizada pelo estímulo à política de privatização das estruturas da economia nacional, enfraquecimento das centrais sindicais, precarização e intensificação do trabalho, corte dos gastos com políticas sociais, descentralização e redução da intervenção do Estado em âmbitos sociais, priorização do livre mercado e da empresa privada e criação das condições para a internacionalização e financeirização da economia brasileira.

Devido a essa alteração e adequação da economia brasileira à nova ordem mundial, como condição necessária para estimular um novo patamar de acumulação de capital, o país passa a assumir a condição pós-moderna, eufemismo de um novo padrão da barbárie social: manutenção e aprofundamento da perversa lógica da exclusão social e econômica; intensificação das formas de alienação subjetiva⁸⁶ – decorrente e, ao mesmo tempo, fortalecedora da alienação objetiva –; precarização da educação escolar; *reificação*⁸⁷ e empobrecimento da cultura – fato já evidenciado desde o final da década de 1960 –; e “brutal padronização e esvaziamento do indivíduo⁸⁸” (DUARTE, 2006, p.

⁸⁶ Conforme explica Duarte (2006, p. 283), “[...] nossa sociedade contemporânea apresenta a alienação desde a forma objetiva mais brutal que é a morte de milhões de seres humanos decorrente de causas para cujo enfrentamento existem condições objetivas (fome, doenças, drogas, violência etc.) até as formas subjetivas produzidas pelo anestesiamiento das consciências pelos degradantes produtos culturais com os quais a população é bombardeada cotidianamente pelos meios de comunicação.”

⁸⁷ Como expõe Evangelista, “na sociedade capitalista, *reificação* é a forma histórica particular da alienação, na qual o fetichismo da mercadoria está disseminado no ser social e matriza a própria constituição da subjetividade humana” (EVANGELISTA, 2007, p. 174, grifo do autor).

⁸⁸ Duarte, pautado no processo caracterizado por Marx como “esvaziamento” das relações sociais e, logo, do indivíduo, no capitalismo, afirma que “[...] esse esvaziamento resulta da universalização do valor de troca como a mediação fundamental entre os seres humanos e destes com os produtos materiais e intelectuais de sua atividade social” (DUARTE, 2006, p. 116).

9).

Ademais, a mesma sociedade que desenvolveu meios extremamente eficazes para a produção e para a difusão do conhecimento gera uma decadência cultural: “[...] no seu período conservador, as expressões culturais burguesas tendem a fazer coexistir o rebaixamento vulgar da cultura para as massas com a sofisticação esterilizadora da cultura para as elites” (SAVIANI, 1997a, p. 193). Essa decadência cultural, por sua vez, é expressa na chamada crise da educação; pois, como atesta Saviani, o esvaziamento do trabalho pedagógico na escola está intimamente atrelado à crise cultural característica da condição pós-moderna.

Duarte alerta para o fato de que, embora o capitalismo do final do século XX e início do século XXI tenha passado por mudanças e criado meios excepcionalmente efetivos para a produção e divulgação do conhecimento, isso não denota que a essência da sociedade capitalista tenha se transformado, que estejamos vivendo em uma sociedade radicalmente nova, a qual possa ser considerada a “sociedade do conhecimento”, tal como é apregoado pelo ideário pós-moderno. “A assim chamada sociedade do conhecimento é uma ideologia produzida pelo capitalismo, é um fenômeno no campo da reprodução ideológica do capitalismo” (DUARTE, 2008, p. 13).

Segundo o autor, essa suposta “sociedade do conhecimento” é, por si mesma, uma ilusão que cumpre a função ideológica de desestabilizar as críticas radicais ao capitalismo e extenuar a luta por uma revolução que conduza a uma superação radical do capitalismo, gerando a ideia segundo a qual essa luta teria sido ultrapassada pela preocupação com questões mais atuais e supostamente mais urgentes, “[...] tais como a questão da ética na política e na vida cotidiana, pela defesa dos direitos do cidadão e do consumidor, pela consciência ecológica, pelo respeito às diferenças sexuais, étnicas ou de qualquer outra natureza” (DUARTE, 2008, p. 14). Duarte apresenta cinco ilusões da assim chamada “sociedade do conhecimento”:

Primeira ilusão: O conhecimento nunca esteve tão acessível como hoje, isto é, vivemos numa sociedade na qual o acesso ao conhecimento foi amplamente democratizado pelos meios de comunicação, pela informática, pela Internet etc.

Segunda ilusão: A capacidade para lidar de forma criativa com situações singulares no cotidiano, ou [...] a habilidade de mobilizar conhecimentos, é muito mais importante que a aquisição de conhecimentos teóricos, especialmente nos dias de hoje, quando já estariam superadas as teorias pautadas em metanarrativas, isto é, estariam superadas as tentativas de elaboração de grandes sínteses teóricas sobre a história, a sociedade e o ser humano.

Terceira ilusão: O conhecimento não é a apropriação da realidade pelo pensamento mas, sim, uma construção subjetiva resultante de processos semióticos intersubjetivos nos quais ocorre uma negociação de significados. O que confere validade ao conhecimento são os contratos culturais, isto é, o conhecimento é uma convenção cultural.

Quarta ilusão: Os conhecimentos têm todos o mesmo valor, não havendo entre eles hierarquia quanto à sua qualidade ou quanto ao seu poder explicativo da realidade natural e social.

Quinta ilusão: O apelo à consciência dos indivíduos, seja através das palavras, seja através dos bons exemplos dados por outros indivíduos ou por comunidades, constitui o caminho para a superação dos grandes problemas da humanidade. Essa ilusão contém uma outra, qual seja, a de que esses grandes problemas existem como consequência de determinadas mentalidades. (DUARTE, 2008, p. 15).

Tais ilusões têm sido amplamente difundidas pelo ideário pós-moderno e prontamente aceitas por grande parte dos intelectuais dos dias de hoje, inclusive por uma ampla parcela dos intelectuais da educação na atualidade. Duarte afirma assim que a ampla corrente educacional contemporânea, constituída pelas pedagogias do “aprender a aprender”, apóia-se de modo geral nessas ilusões e assim revela seu verdadeiro núcleo fundamental: “[...] a formação, nos indivíduos, da disposição para uma constante e infatigável adaptação à sociedade regida pelo capital” (DUARTE, 2008, p. 11).

As pedagogias centradas no lema “aprender a aprender” correspondem a pedagogias que retiram da escola a função de transmissão do conhecimento objetivo, a função de proporcionar aos educandos o acesso à verdade. Devemos lembrar aqui que no período durante o qual a burguesia constituía-se como classe revolucionária – no período de luta contra a sociedade feudal – apresentava-se como defensora da verdade; mas a partir do momento em que se consolida no poder e passa a agir como classe reacionária, como classe que reage às forças progressistas, deinteressa-se pela verdade porque esta evidencia a necessidade das transformações e, assim, passa a se interessar pela perpetuação da ordem existente. (DUARTE, 2006; SAVIANI, 1997a).

Compreendendo a escola a partir do desenvolvimento histórico da sociedade, Duarte (2012) considera a emergência e ampla difusão da pedagogia escolanovista e todas as suas variantes – entre estas o lema “Aprender a aprender” –, ao longo do século XX e início do século XXI, a expressão, no campo educacional, do fenômeno mais amplo caracterizado por Lukács: a decadência ideológica do pensamento burguês após as revoluções de 1848.

Assim, podemos dizer que o controle que a burguesia exerce sobre os meios de produção e de circulação se estende para outros setores, sobretudo para o da produção e difusão do conhecimento, e nesse caso a escola, que se situa predominantemente no campo da difusão do conhecimento, enfrenta na atualidade os reflexos tanto da ideologia neoliberal como do seu complemento, o pensamento pós-moderno. (DUARTE, 2006; DERISSO, 2010).

Na década de 1990, devido à ascensão de governos ditos neoliberais, promovem-se em diversos países reformas educativas caracterizadas pelo neoconservadorismo. No Brasil, cuja abertura democrática se deu segundo a estratégia de conciliação “pelo alto”, não foi diferente; pois as políticas neoliberais aqui implantadas reestabelecem a vinculação entre educação e desenvolvimento econômico, ajustando e ressignificando o lema “aprender a aprender”⁸⁹, o qual já havia sido defendido pelo movimento escolanovista e passa a adquirir novo vigor na retórica de várias concepções educacionais contemporâneas, especialmente no Construtivismo. Sobre esse lema, Saviani afirma:

O lema “aprender a aprender”, tão difundido na atualidade, remete ao núcleo das ideias pedagógicas escolanovistas. Com efeito, deslocando o eixo do processo educativo do aspecto lógico para o psicológico; dos conteúdos para os métodos; do professor para o aluno; do esforço para o interesse; da disciplina para a espontaneidade, configurou-se uma teoria pedagógica em que o mais importante não é ensinar e nem mesmo aprender algo, isto é, assimilar determinados conhecimentos. O importante é aprender a aprender, isto é, aprender a estudar, a buscar conhecimentos, a lidar com situações novas. E o papel do professor deixa de ser o daquele que ensina para ser o de auxiliar o aluno em seu próprio processo de aprendizagem.

Mas esse lema, que no escolanovismo, se referia à valorização dos processos de convivência entre as crianças, do relacionamento entre elas e com os adultos, de sua adaptação à sociedade, no contexto atual é ressignificado [...].

Diferentemente, na situação atual, o “aprender a aprender” liga-se à necessidade de constante atualização exigida pela necessidade de ampliar a esfera da empregabilidade. (SAVIANI, 2008a, p. 431-432).

Sobre o construtivismo – ideário epistemológico, psicológico e pedagógico, fortemente difundido no interior das práticas e reflexões educacionais – não pode ser compreendido isoladamente do contexto mundial das últimas décadas; pois, como afirma Duarte (2006), o movimento construtivista ganha impulso justamente a partir da

⁸⁹Segundo Duarte (2006), o “aprender a aprender”, compreendido como emblema dos ideais pedagógicos escolanovistas, manteve-se presente e forte no ideário pedagógico brasileiro independentemente da existência ou não de menções explícitas ao movimento escolanovista e aos autores que foram as principais referências desse movimento.

intensificação do processo de mundialização do capital e da disseminação, na América Latina, tanto do modelo econômico, político e ideológico neoliberal quanto de seu correspondente no plano teórico, o pós-modernismo.

A teoria construtivista defende o “[...] discurso de uma melhoria sentimental dos indivíduos, de um progresso dos seres humanos e, conseqüentemente, da sociedade”, isto é, defende que cabe à educação o papel de melhorar os seres humanos, torná-los melhores tanto do ponto de vista intelectual quanto afetivo e moral. Tal discurso, entretanto, procura camuflar o fato de que as relações capitalistas de produção é que precisam ser transformadas por serem inadequadas e não os indivíduos. O ideário construtivista difunde processos ideológicos, sociais e psicológicos de alienação e, logo, adequa-se aos interesses do sistema capitalista vigente. (ROSSLER, 2006, p. 285).

O construtivismo, assim, muito mais do que uma teoria da aprendizagem ou do desenvolvimento cognitivo, integra uma ampla concepção de mundo, de sociedade, de história e de conhecimento que, no limite, equivale ao próprio ideário pós-moderno; pois o relativismo e o subjetivismo que constituem uma das tendências do movimento construtivista resultam no fortalecimento do irracionalismo pós-moderno. Assim, o construtivismo e o pós-modernismo integram, na realidade, um mesmo universo ideológico; uma vez que, inseridos na lógica do capitalismo “globalizado” e sintonizados com a ideia da necessidade de adaptação constante do indivíduo às regras impostas pelo mercado mundializado, desempenham um importante papel na adequação do discurso pedagógico contemporâneo às necessidades do processo de mundialização do capitalismo. (DUARTE, 2006).

É nesse quadro de luta intensa do capitalismo por sua estabilidade e manutenção que o lema “aprender a aprender” passa a ser defendido veementemente pelas teorias epistemológicas, psicológicas e pedagógicas de cunho construtivista e apresentado como a palavra de ordem que caracteriza uma educação democrática. Duarte (2006) discute os princípios do lema “aprender a aprender” e apresenta seus posicionamentos valorativos:

O primeiro posicionamento pode ser assim formulado: são mais desejáveis as aprendizagens que o indivíduo realiza por si mesmo, nas quais está ausente a transmissão, por outros indivíduos, de conhecimentos e experiências [...]. Nessa perspectiva, aprender sozinho contribuiria para o aumento da autonomia do indivíduo, enquanto aprender como resultado de um processo de transmissão por outra pessoa seria algo que não produziria a autonomia e, ao contrário, muitas vezes até seria um obstáculo para a mesma.

O segundo posicionamento valorativo pode ser assim formulado: é mais importante o aluno desenvolver um método de aquisição, elaboração, descoberta, construção de conhecimentos, do que esse aluno aprender os conhecimentos que foram descobertos e elaborados por outras pessoas. É mais importante adquirir o método científico do que o conhecimento científico já existente. Esse segundo posicionamento valorativo não pode ser separado do primeiro, pois o indivíduo só poderia adquirir o método de investigação, só poderia “aprender a aprender” através de uma atividade autônoma. [...]

O terceiro posicionamento valorativo seria o de que a atividade do aluno, para ser verdadeiramente educativa, deve ser impulsionada e dirigida pelos interesses e necessidades da própria criança. A diferença entre esse terceiro posicionamento valorativo e os dois primeiros consiste em ressaltar que além do aluno buscar por si mesmo o conhecimento e nesse processo construir seu método de conhecer, é preciso também que o motor desse processo seja uma necessidade inerente à própria atividade do aluno, ou seja, é preciso que a educação esteja inserida de maneira funcional na atividade da criança [...].

O quarto posicionamento valorativo é o de que a educação deve preparar os indivíduos para acompanharem a sociedade em acelerado processo de mudança, ou seja, enquanto a educação tradicional seria resultante de sociedades estáticas, nas quais a transmissão dos conhecimentos e tradições produzidos pelas gerações passadas era suficiente para assegurar a formação das novas gerações, a nova educação deve pautar-se no fato de que vivemos em uma sociedade dinâmica, na qual as transformações em ritmo acelerado tornam os conhecimentos cada vez mais provisórios, pois um conhecimento que hoje é tido como verdadeiro pode ser superado em poucos anos ou mesmo em alguns meses. O indivíduo que não aprender a se atualizar estará condenado ao eterno anacronismo, à eterna defasagem de seus conhecimentos. (DUARTE, 2008, p. 7-10).

Podemos verificar que tais posicionamentos valorativos atribuem maior valor ao aprendizado que o indivíduo realiza sozinho, pois consideram que o professor, ao transmitir conhecimento, esteja cerceando a criatividade dos educandos e prejudicando o desenvolvimento de sua autonomia. Tais argumentos propõem ainda a redução dos conteúdos disciplinares, uma vez que supervalorizam o método de aquisição e de construção do conhecimento. Nesse caso, é mais relevante adquirir o método científico do que o conhecimento científico já existente, o conhecimento já descoberto e elaborado por outra pessoa. Esses posicionamentos defendem ainda a concepção de educação funcional, ou seja, defendem que a atividade do aluno só é verdadeiramente educativa se for regida por interesses e necessidades do próprio educando. Por fim, não podemos deixar de ressaltar o vínculo entre a concepção educacional elucidada por tais posicionamentos e a categoria de adaptação, a qual ocupa lugar de destaque no discurso político-econômico neoliberal.

O “aprender a aprender” sintetiza uma concepção educacional direcionada para a formação da capacidade adaptativa dos indivíduos; pois, conforme assevera Duarte (2006), quando educadores e psicólogos apresentam o “aprender a aprender” como síntese de uma educação destinada a formar indivíduos criativos, é importante atentar para um ponto essencial: essa criatividade não diz respeito à busca por transformações radicais na realidade social, à busca pela superação radical da sociedade capitalista, mas sim à capacidade de encontrar novas formas de ação que possibilitem melhor adaptação às imposições do processo de produção e reprodução do capital.

Perante o exposto, podemos dizer que o eixo caracterizador do lema “aprender a aprender” encontra-se na desvalorização da transmissão do saber objetivo, na diluição do papel da escola em transmitir esse saber, portanto, na dissolução da função da escola de proporcionar ao educando o acesso à verdade. Esse lema critica o caráter objetivo do conhecimento e, em contrapartida, supervaloriza a espontaneidade, o lúdico, o prazer, os aspectos emocionais em detrimento dos racionais.

[...] o lema “aprender a aprender” [...] preconiza que à escola não caberia a tarefa de transmitir o saber objetivo, mas sim a de preparar os indivíduos para aprenderem aquilo que deles for exigido pelo processo de sua adaptação às alienadas e alienantes relações sociais que presidem o capitalismo contemporâneo. A essência do lema “aprender a aprender” é exatamente o esvaziamento do trabalho educativo escolar, transformando-o num processo sem conteúdo. Em última instância o lema “aprender a aprender” é a expressão, no terreno educacional, da crise cultural da sociedade atual. (DUARTE, 2006, p. 9).

O lema “Aprender a aprender”, segundo Duarte, é um dos instrumentos ideológicos da classe dominante cujo propósito é esvaziar a educação escolar destinada à maioria da população enquanto são buscadas formas de aprimoramento da educação das elites: “[...] a adesão a esse lema implica necessariamente a adesão a todo um ideário educacional afinado com a lógica da sociedade capitalista contemporânea” (DUARTE, 2006, p. 42).

O lema “Aprender a aprender”, fortemente presente no cenário educacional brasileiro, trata-se assim de um símbolo das posições pedagógicas sintonizadas com o processo de mundialização do capitalismo e, logo, com o projeto político e econômico neoliberal e com o universo ideológico pós-moderno, originário da referida decadência ideológica.

Tanto o lema “Aprender a aprender” quanto o ideário pós-moderno contribuem para o “completo esvaziamento” (MARX, 2011b, p. 110) do ser humano no capitalismo, na medida em que mantém a concepção dos indivíduos atrelada a uma visão fetichizada da realidade; pois não visam à sua formação plena e sim à sua adaptação constante aos imperativos do mercado, à sua permanência na profunda alienação que caracteriza a vida cotidiana na sociedade capitalista, ao domínio de suas consciências, tornando-os seres interiormente vazios que só conseguem pensar e agir conforme os estereótipos ditados pelo capital.

O poder da ideologia dominante é imenso, ainda mais aliado ao arsenal político-cultural à disposição da classe dominante e, diante desse contexto, faz-se necessário refletir acerca da relação entre a socialização das formas mais desenvolvidas de conhecimento e a difusão do materialismo histórico-dialético como concepção de mundo, faz-necessário debater sobre a relação entre o trabalho educativo e o enriquecimento da concepção de mundo do aluno – a passagem da esfera do saber cotidiano, em que o sujeito está imerso e submetido às determinações fenomênicas, para a apropriação das produções humanas universais, o que pressupõe um processo catártico de negação da condição anterior.

3.2 Pedagogia histórico-crítica, o ensino dos conteúdos escolares e o desenvolvimento da concepção de mundo

Miguilim não sabia. Todos eram maiores do que ele, as coisas reviravam sempre dum modo tão diferente, eram grandes demais.

— Pra onde ele foi?

— A foi p’ra a Vereda do Tipã, onde os caçadores estão. Mas amanhã ele volta, de manhã, antes de ir s’embora para a cidade. Disse que, você querendo, Miguilim, ele junto te leva... — O doutor era homem muito bom, levava o Miguilim, lá ele comprava uns óculos pequenos, entrava para a escola, depois aprendia ofício. — “Você quer mesmo ir?”

Miguilim não sabia. Fazia peso para não solucionar. Sua alma, até ao fundo, se esfriava. Mas Mãe disse:

— Vai, meu filho. É a luz dos teus olhos, que só Deus teve poder para te dar. Vai. [...]

O doutor chegou. — “Miguilim, você está aprontado? Está animoso?”

Miguilim abraçava todos, um por um, dizia adeus até aos cachorros, ao Papaco-o-Paco, ao gato Sossõe que lambia as mãozinhas se asseando. [...] Estava abraçado com Mãe. Podiam sair.

Mas, então, de repente, Miguilim parou em frente do doutor. Todo tremia, quase sem coragem de dizer o que tinha vontade. Por fim, disse. Pediu. O doutor entendeu e achou graça. Tirou os óculos, pôs na cara de Miguilim.

E Miguilim olhou para todos, com tanta força. Saiu lá fora. [...] O Mutum era bonito! Agora ele sabia. [...] Olhava mais era para Mãe. [...] Todos choravam. O doutor limpou a goela, disse: — “Não sei, quando eu tiro esses óculos, tão fortes, até meus olhos se enchem d’água...”
 Miguilim entregou a ele os óculos outra vez. Um soluçozinho veio. [...] Nem sabia o que era alegria e tristeza. Mãe o beijava. A Rosa punhalhe doces de leite nas algibeiras, para a viagem. Papaco-o-Paco falava, alto, falava. (ROSA, 1984, p. 138-142).⁹⁰

A formação histórica brasileira se reconstitui constantemente e, assim, faz sangrar continuamente a decrépita ferida que não se cicatriza. A experiência histórica revela que o Brasil contou com vários momentos de emersão das camadas trabalhadoras, urbanas e rurais; mas tais mobilizações nunca se caracterizaram como um quadro pré-revolucionário. Se não fossem a reação e o conservadorismo, expressos em contrarreformas e revoluções passivas, seus desdobramentos poderiam originar um reordenamento político-social capaz de delinear um cenário pré-revolucionário; entretanto tais momentos de conflito foram sempre resolvidos “pelo alto”, dentro do quadro da ordem e com a vitória da aliança explícita entre setores das classes dirigentes, cujos instrumentos fundamentais de poder, sejam eles políticos-coercitivos ou ideológicos, aprofundam a extrema concentração de propriedade, riqueza e poder, reforçam um senso comum de caráter conservador e solidificam a ideologia burguesa.

Sendo assim, podemos dizer que jamais experimentamos uma verdadeira irrupção revolucionária em escala nacional; pois, como afirmam Duarte e Saviani, no prefácio à obra *Pedagogia histórico-crítica e luta de classes na educação escolar*, o insurgimento de movimentos populares não balizam condições suficientes para a constituição de um movimento revolucionário socialista⁹¹, para a transformação consciente da realidade,

⁹⁰ Em *Campo geral*, narrativa extremamente lírica, de João Guimarães Rosa (1908-1967), o narrador adotando a perspectiva do protagonista, Miguilim – um garoto míope e sensível –, conta a história de sua vida no Mutum, uma região do sertão mineiro. O trecho acima mostra o momento em que a visita de um médico muda a vida do menino. Miguilim aceita a proposta do médico José Lourenço em levá-lo à cidade para estudar e, na hora da partida, pede a ele os óculos para ver nitidamente mais uma vez aqueles que deixa e também o Mutum. Miguilim, com a ajuda do médico, descobre a sua miopia e a possibilidade de ver o mundo claramente com o auxílio dos óculos. Miguilim, agora, percebe a realidade à sua volta com clareza, o que antes não acontecia. O convite do médico para levar Miguilim para a cidade e os óculos que possibilitam a visão nítida do menino do que há à sua volta simbolizam mais do que uma mudança, simbolizam a descoberta de um mundo novo, uma nova visão da realidade. A Miguilim é oferecido, por um profissional – o médico –, um instrumento – os óculos – que lhe permite perceber que há novas possibilidades de visão de mundo. Um aluno, assim como Miguilim, também precisa do auxílio de um profissional – no caso, de um professor – para que tenha acesso a determinados conhecimentos – como arte, ciência, filosofia – que possam contribuir para o enriquecimento de sua concepção de mundo.

⁹¹ De acordo com Duarte, “na perspectiva marxista a revolução é uma parte do processo de construção da sociedade socialista, entendida esta como uma transição ao comunismo” (DUARTE, 2012, p. 150).

tendo em vista o desenvolvimento múltiplo dos indivíduos. Para tanto, “[...] é imprescindível a ação coletiva consciente e organizada, com estratégias objetivamente fundamentadas, em direção a uma reestruturação radical que promova a socialização da propriedade dos meios de produção” (DUARTE, SAVIANI, 2012a, p. 1).

Segundo Duarte e Saviani (2012a), a concretização dessa perspectiva não resultará da ação de forças espontâneas e, nesse sentido, a educação escolar se revela uma esfera estratégica fundamental; uma vez que a escola, indo além do cotidiano das pessoas e diferenciando-se de formas espontâneas de educação, se constitui o lugar por excelência da luta pela socialização do conhecimento e este, por sua vez, é parte constitutiva dos meios de produção – que, na sociedade capitalista, são propriedade privada de uma minoria. Eis aí uma contradição inerente à educação escolar na sociedade capitalista, eis aí, portanto, a contradição entre a especificidade do trabalho educativo na escola e o fato de o conhecimento ser parte integrante dos meios de produção.

Conforme se acirra a contradição entre a apropriação privada dos meios de produção e a socialização do trabalho realizada pela própria sociedade capitalista, o desenvolvimento das forças produtivas passa a exigir a socialização dos meios de produção, o que implica a superação da sociedade capitalista. Com efeito, socializar os meios de produção significa instaurar uma sociedade socialista, com a conseqüente superação da divisão em classes. Ora, considerando-se que o saber é o objeto específico do trabalho escolar, é um meio de produção, ele também é atravessado por essa contradição (SAVIANI, 1997b, p. 114-115).

Sabemos que a luta pela socialização do conhecimento pela escola, na sociedade burguesa, não revolucionará a sociedade porque a escola não tem o poder de mudar a sociedade, mas a revolução é uma ação humana e, como tal, depende da consciência. Desse modo, para se transformar conscientemente a realidade social, é preciso compreendê-la para além das aparências, para além do imediato, ou seja, é preciso o domínio consciente das suas condições e contradições. (DUARTE; SAVIANI, 2012a).

O papel da educação escolar na luta pela transformação social radical – a partir de ações coletivas intencionalmente voltadas para a superação do capitalismo – fundamenta-se na importância do conhecimento, no ensino dos conteúdos científicos, artísticos e filosóficos, imprescindível para o desenvolvimento de uma concepção de mundo que possa contribuir para o processo de transformação das relações sociais alienadas.

Desse modo, como expressa Duarte, é extremamente válida a defesa de uma pedagogia crítica e historicizadora, uma pedagogia marxista, ligada a uma luta política

socialista, “[...] pedagogia essa que contenha indicações claras sobre as possibilidades concretas de ações educacionais que façam avançar a formação dos indivíduos na direção da agudização das contradições da sociedade capitalista contemporânea” (DUARTE, 2006, p. 282).

Nesse caso, uma proposta pedagógica compromissada com a transformação da sociedade corresponde à expressão “Pedagogia Histórico-Crítica”, a qual, segundo Saviani, defende o engajamento da educação em uma luta mais ampla: a luta pela superação da sociedade capitalista. A pedagogia histórico-crítica, seara teórica na qual nos apoiamos, defende a especificidade da escola, a transmissão do conhecimento mais elaborado, e assim postula que a educação escolar tem a função de possibilitar o acesso das novas gerações ao saber erudito, ao mundo do saber sistematizado, metódico e científico. (SAVIANI, 2008b).

Nesse sentido, como explica Duarte (2006, 2016a), a pedagogia histórico-crítica postula que os conteúdos escolares devem ser organizados de modo que possibilitem a superação dos limites da cotidianidade e contribuam para a luta contra o fetichismo prevalecente na realidade social contemporânea; pois sem esse nível de compreensão da realidade social e natural, é impossível o desenvolvimento de ações coletivas conscientemente dirigidas para a meta de superação da sociedade capitalista.

Com base na concepção da pedagogia histórico-crítica, podemos dizer que a escola existe para viabilizar a aquisição dos instrumentos que possibilitam o acesso ao saber elaborado. Desse modo, a partir dessa questão, Saviani resume a tarefa a que se propõe a pedagogia histórico-crítica em relação à educação escolar:

- a) Identificação das formas mais desenvolvidas em que se expressa o saber objetivo produzido historicamente, reconhecendo as condições de sua produção e compreendendo as suas principais manifestações, bem como as tendências atuais de transformação.
- b) Conversão do saber objetivo em saber escolar, de modo que se torne assimilável pelos alunos no espaço e tempo escolares.
- c) Provimento dos meios necessários para que os alunos não apenas assimilem o saber objetivo enquanto resultado, mas apreendam o processo de sua produção, bem como as tendências de sua transformação. (SAVIANI, 2008b, p. 9).

Segundo o autor, o objeto da educação se refere, pois, tanto à identificação dos elementos culturais que devem ser assimilados pelos indivíduos para que se humanizem quanto à descoberta das formas mais adequadas para alcançar esse objetivo. Saviani

descreve esses objetos da educação e expõe a importância da noção de clássico para a educação escolar:

Quanto ao primeiro aspecto (a identificação dos elementos culturais que precisam ser assimilados), trata-se de distinguir entre o essencial e o acidental, o principal e o secundário, o fundamental e o acessório. Aqui me parece de grande importância, em pedagogia, a noção de “clássico”. O clássico não se confunde com o tradicional e também não se opõe, necessariamente, ao moderno e muito menos ao atual. O clássico é aquilo que se firmou como fundamental, como essencial. Pode, pois, constituir-se num critério útil para a seleção dos conteúdos do trabalho pedagógico.

Quanto ao segundo aspecto (a descoberta das formas adequadas de desenvolvimento do trabalho pedagógico), trata-se da organização dos meios (conteúdos, espaço, tempo e procedimentos) através dos quais, progressivamente, cada indivíduo singular realize, na forma de segunda natureza, a humanidade produzida historicamente. (SAVIANI, 2008b, p. 13-14).

Segundo Saviani, clássico é o que resistiu ao tempo e, na escola, clássico é a transmissão-assimilação do saber sistematizado, ou seja, do saber escolar, que precisa ser dosado e sequenciado de uma forma que o educando passe gradativamente do seu não-domínio para o seu domínio. “[...] o saber dosado e sequenciado para efeitos de sua transmissão-assimilação no espaço escolar, ao longo de um tempo determinado, é o que nós convenciamos chamar de saber escolar” (SAVIANI, 2008b, p. 18).

A especificidade da educação escolar no interior da totalidade da prática social é, assim, a de socialização dos conhecimentos científicos, artísticos e filosóficos por meio do ensino dos clássicos. Duarte e Saviani, esmiúçam a noção de clássico no artigo intitulado “A formação humana na perspectiva histórico-ontológica” e, para tanto, afirmam:

O termo “clássico” é utilizado com diferentes acepções. Derivado da palavra “classe”, significou inicialmente “de primeira ordem”, “de primeira classe”. Sua origem estaria na classificação censitária feita por Sêrvio Túlio, que governou Roma entre 578 e 535 a.C. Na divisão da população de Roma em cinco classes de renda, foram considerados clássicos os cidadãos mais ricos, que, por isso, integravam a primeira classe. Mas já no século II d.C. o gramático latino Aulo Gêlio passou a designar como “clássico” o escritor que, pela correção da linguagem, se constituía em autor de primeira ordem (*classicus scriptor*). A partir daí, se incorporou à noção de “clássico” a ideia de algo que é referência para os demais, que corresponde às regras, que se aproxima da perfeição, que é sóbrio, simples, isento de ornamentações, que é paradigmático, modelar, exemplar. E dessa conceituação derivou o sentido de

“clássico” como o que é usado nas escolas, nas aulas, nas classes de ensino. Vê-se então, que o termo “clássico” não coincide com o tradicional e também não se opõe ao moderno. Tradicional é o que se refere ao passado, sendo frequentemente associado ao arcaico, a algo ultrapassado, o que leva à rejeição da pedagogia tradicional, reconhecendo-se a validade de algumas críticas que a Escola Nova formulou a essa pedagogia. Moderno deriva da expressão latina *modus hodiernus*, isto é, “ao modo de hoje”. Refere-se, pois, ao momento presente, àquilo que é atual, sendo associado a algo avançado. Em contrapartida, clássico é aquilo que resistiu ao tempo, tenho uma validade que extrapola o momento em que foi formulado. Define-se, pois, pelas noções de permanência e referência. Uma vez que, mesmo nascendo em determinadas conjunturas históricas, capta questões nucleares que dizem respeito à própria identidade do homem como um ser que se desenvolve historicamente, o clássico permanece como referência para as gerações seguintes que se empenham em apropriar-se das objetivações humanas produzidas ao longo do tempo. (DUARTE; SAVIANI, 2012b, p. 30-31).

A adesão à pedagogia histórico-crítica não deve se regular pela busca por maneiras de se aplicar o método didático da pedagogia histórico-crítica ao ensino de cada unidade dos conteúdos escolares; pois, indo além desse limite, a descoberta das formas mais adequadas para o aprendizado dos educandos dos conhecimentos necessários à sua humanização é uma experiência que, para ser bem sucedida, requer clareza sobre o que justifica, em termos de concepção de mundo, a defesa do ensino dos clássicos pela pedagogia histórico-crítica. (DUARTE, 2016c).

Duarte trata ainda do caráter dinâmico do trabalho com os conteúdos escolares e afirma que o ensino dos conteúdos escolares não corresponde a uma transferência mecânica dos conhecimentos presentes em livros ou nas mentes do professores para a mente do aluno, como se esta fosse um receptáculo com lacunas a serem preenchidas por conteúdos inertes. O autor, assim, apresenta a concepção de ensino que, fundamentado nos pressupostos da pedagogia histórico-crítica, desempenha, na formação dos indivíduos, a função de mediação entre a vida cotidiana e as esferas não cotidianas de objetivação⁹² do gênero humano – especialmente a ciência, a arte e a filosofia.

O ensino é transmissão de conhecimento, mas tal transmissão está longe de ser uma transferência mecânica, um mero deslocamento de uma

⁹² Segundo Duarte (2013), a categoria de objetivação é o processo por meio do qual a atividade do sujeito se converte em propriedades do objeto, que pode ser material ou não material. O processo de objetivação cria, assim, o mundo dos objetos humanos, ou seja, redundando em produtos sociais. O autor conceitua também a categoria de apropriação e sustenta que esta é o processo inverso do de objetivação, isto é, diz respeito à transferência, para o sujeito, da atividade encerrada no objeto. A relação entre objetivação e apropriação, segundo Duarte, resulta no desenvolvimento histórico-social do gênero humano, na formação do indivíduo, portanto, na sua humanização.

posição (o livro, a mente do professor) para outra (a mente do aluno). O ensino é o encontro de várias formas de atividade humana: a atividade de conhecimento do mundo sintetizada nos conteúdos escolares, a atividade de organização das condições necessárias ao trabalho educativo, a atividade de ensino pelo professor e a atividade de estudo pelos alunos. (DUARTE, 2016, p. 59).

A pedagogia histórico-crítica compreende, ainda, que o papel educativo do ensino dos conhecimentos científicos, artísticos e filosóficos realiza-se de modo efetivo quando fundamentado na concepção de mundo materialista, histórica e dialética; pois, assim, o ensino desses conteúdos escolares orienta-se para a construção do conhecimento objetivo sobre a realidade, para a transformação de concepção de mundo dos indivíduos, levando-os à compreensão de que a realidade existe, é cognoscível, explicável e transformável pela ação humana. Desse modo, ao reconhecer que a tarefa da escola é a socialização das formas mais desenvolvidas de conhecimento, a pedagogia histórico-crítica tem como propósito a formação das bases para a difusão do materialismo histórico-dialético como concepção de mundo.

Na perspectiva da pedagogia histórico-crítica, o ensino das ciências, das artes e da filosofia na educação escolar, sem qualquer hierarquização entre essas três grandes áreas de objetivação do gênero humano, deve ter como objetivo a transformação da concepção de mundo dos alunos e professores, em direção à difusão de uma visão de mundo materialista, histórica e dialética. Para uma concepção de mundo materialista, a prática social objetiva é o contexto a partir da qual as ideias são produzidas e têm sua significação. Mas não basta ser materialista, é preciso considerar tanto a prática social objetiva como as ideias nela existentes, em seu movimento histórico, que gera alternativas, possibilidades perante as quais os seres humanos fazem escolhas, num constante movimento entre o que existiu, o que existe e o que pode vir a existir. (DUARTE, 2016b, p. 64).

Como explica Duarte, a formação das bases para a difusão do materialismo histórico-dialético deve ser compreendida como um processo que se desenvolve ao longo de todo o processo de escolarização do indivíduo, ou seja, desde a educação infantil até o ensino superior. O autor alerta para o fato de que o ensino leva indiretamente a formação de bases da concepção de mundo materialista histórico-dialética, sem que haja necessariamente a intenção de se produzir esse resultado. “[...] não se trata [...] de o professor dar aulas de materialismo histórico-dialético, mas sim que as bases dessa concepção de mundo podem ser formadas pelo ensino dos conteúdos escolares” (DUARTE, 2016c, p. 98-99).

O ensino dos conteúdos escolares deve orientar-se, portanto, para a transformação da concepção de mundo; entretanto, conforme assegura Duarte (2016c), se a definição do que sejam os conteúdos clássicos a serem ensinados na educação escolar e das formas pelas quais eles serão trabalhados não se fundamentar na concepção de mundo materialista, histórica e dialética, acaba por se associar à antinomia entre relativismo e dogmatismo. Duarte, assim, explica como se dá esse possível enveredamento dos clássicos pelo relativismo e dogmatismo:

No caso do relativismo os clássicos são negados inteiramente, como mera expressão de concepções etnocêntricas e colonialistas, ou são considerados como significativos apenas para uma cultura em particular, perdendo total ou parcialmente seu valor em outras referências culturais. No caso do dogmatismo, os clássicos são definidos a partir de hierarquias de valor idealisticamente tomadas como existentes em si mesmas, independentemente das circunstâncias históricas. (DUARTE, 2016c, p. 109-110).

A pedagogia histórico-crítica, por sua vez, ao se valer da luta histórica pela formação plena dos indivíduos como referência para defender o trabalho educativo a partir dos conteúdos clássicos no campo científico, no artístico e no filosófico, confronta necessariamente as perspectivas que difundem tanto o relativismo quanto o dogmatismo.

Considerando ainda que o desenvolvimento do gênero humano têm se processado por força das contradições acarretadas pela luta de classes, precisamos nos atentar para o fato de o desenvolvimento da cultura estar diretamente determinado pela luta ideológica decorrente da luta de classes. Diante disso, podemos dizer que “luta ideológica significa, entre outras coisas, luta entre concepções de mundo” e “a definição dos conteúdos escolares é uma tomada de posição nesse embate entre concepções de mundo não apenas diferentes, mas fundamentalmente conflitantes entre si” (DUARTE, 2016c, p. 95).

Ademais, sem a clareza da profunda relação entre o ensino dos conteúdos clássicos e o processo de transformação da concepção de mundo, não podemos compreender o fato de Saviani definir a catarse como um dos momentos decisivos do processo educativo, quando o educando adquire uma perspectiva de totalidade integradora do que antes era visto como um conjunto de partes dispersas e ascende à expressão elaborada da nova forma de entendimento da prática social.

O conceito de catarse foi incorporado à pedagogia histórico-crítica por Saviani, a partir da acepção gramsciana segundo a qual o processo catártico é caracterizado como “elaboração-transformação da estrutura em superestrutura na consciência dos homens”

(SAVIANI, 1999, p. 87) e é compreendido pelo educador brasileiro como a real apropriação do saber pelos alunos, ou seja, como um momento durante o qual há uma ascensão da consciência do educando a um nível superior de compreensão da prática social. Segundo Saviani (1999, 2008b), trata-se do novo posicionamento intelectual do aluno, pois nesse momento ele é capaz de situar o conteúdo histórico-concreto na totalidade e dar um novo sentido à aprendizagem.

A catarse, compreendida como mudança qualitativa na concepção de mundo, corresponde, assim, à “[...] efetiva incorporação dos instrumentos culturais, transformados agora em elementos ativos de transformação social” (SAVIANI, 1999, p. 81). Pelo processo catártico, o educando pode compreender que a realidade, que antes ele acreditava ser “natural”, é “histórica”, porque é produzida pelos homens em determinado tempo e lugar e com intenções políticas.

Como expõe Duarte (2010, 1016c), a catarse é o processo pelo qual o indivíduo receptor é colocado em confronto com a essência da realidade por meio da superação, ainda que momentânea, da heterogeneidade extensiva e superficial própria à vida cotidiana, ou seja, é o processo pelo qual o educando torna-se capaz de compreender o mundo de forma mais elaborada, superando, ainda que parcialmente, o nível do pensamento cotidiano.

[...] a catarse opera uma mudança momentânea na relação entre a consciência individual e o mundo, fazendo com que o indivíduo veja o mundo de uma maneira diferente daquela própria ao pragmatismo e ao imediatismo da vida cotidiana [...]. (DUARTE, 2010, p. 152).

A catarse proporcionada pela prática educativa corresponde, portanto, a um rompimento com uma compreensão fetichista e alienada da realidade aparente e, por isso, pode contribuir para o combate às formas de reificação geradas pelo sistema capitalista. Como vimos, o conhecimento que é transmitido sistematicamente ao aluno pelo processo de ensino escolar comprometido com a formação plena dos indivíduos não se incorpora mecanicamente à sua consciência, mas a transforma, provocando mudanças qualitativas. Sendo assim, o aluno adquire não apenas um conteúdo, mas um instrumento de edificação da realidade pessoal e social, uma nova concepção de mundo que lhe reclama o reconhecimento de seu pertencimento ao gênero humano, o compromisso de atuar na transformação da sociedade.

Conforme explica Duarte (2016c), o desenvolvimento dessa concepção de mundo defronta-se, obrigatoriamente, com a necessidade de reconhecimento de suas relações com a prática social concreta, ou seja, reconhecimento de sua inserção na luta de classes e, portanto, na luta ideológica. Essa autoconsciência, entretanto, não se constitui de imediato, pois se configura como um longo processo suscetível a retrocessos e incoerências. Durante esse longo processo, há momentos decisivos, caracterizados por um antes e num depois qualitativamente distintos. Eis aí os momentos catárticos.

Sobressai-se nesse sentido a importância do trabalho educativo em direção à conquista de níveis cada vez mais elevados de elaboração consciente da concepção de mundo; pois a catarse, entendida como enriquecimento da concepção de mundo, ocorre muitas vezes por caminhos tortuosos e de modo nem sempre claramente perceptível, o que impossibilita a relação direta entre os objetivos que o indivíduo busca por meio de suas atividades diárias e as mudanças na sua concepção de mundo e na sua personalidade. (DUARTE, 2016c).

Compreendidas as relações entre educação escolar e concepção de mundo, consideramos importante reproduzir aqui alguns dos aspectos definidores de uma concepção de mundo, os quais foram identificados e analisados por Duarte:

A concepção de mundo, ou visão de mundo, é constituída por conhecimentos e posicionamentos valorativos acerca da vida, da sociedade, da natureza, das pessoas (incluindo-se a autoimagem) e das relações entre todos esses aspectos [...].

Esses elementos constitutivos da concepção de mundo não são necessariamente tomados pelo indivíduo como objetos de análise consciente. Eles podem coexistir na consciência individual de maneira espontânea, desarticulada e incoerente [...].

A concepção de mundo é sempre simultaneamente individual e coletiva, isto é, ela possui características singulares que correspondem às singularidades da vida de cada indivíduo, sem nunca deixar de ser constituída coletivamente tanto em seus conteúdos como em suas formas. O coletivo que assegura a existência de uma concepção de mundo pode variar em sua amplitude, chegando, no limite à universalidade do gênero humano. Também o grau de individualização da concepção de mundo poderá variar, a depender das possibilidades socialmente existentes de desenvolvimento da individualidade [...].

Outro aspecto definidor de uma concepção de mundo é seu grau de elaboração e sistematização [...]. Isso quer dizer que há uma infinidade de graus de consistência, coerência, profundidade e complexidade das concepções de mundo. Em consequência da luta de classes e, portanto, do caráter contraditório de todas as formas pelas quais a consciência reflete a realidade, o fato de uma concepção apresentar um grau de elaboração maior do que outra não significa que necessariamente ela explique a realidade de forma mais correta e consistente [...].

Outro aspecto definidor de uma concepção de mundo [...] é o que o indivíduo não forma sua visão do mundo a partir do nada, nem a constrói unicamente com base em suas próprias experiências individuais. Ele forma e transforma sua concepção de mundo a partir dos elementos que herda da sociedade e que reelabora de maneira ingênua ou crítica. Por mais inovadora e até revolucionária que possa ser a concepção de mundo de um determinado indivíduo, ela sempre será expressão de sua inserção no curso da história humana, com suas contradições, seus conflitos, seus dramas e seus limites. (DUARTE, 2016c, p. 99-104).

Duarte aborda ainda mais um aspecto, cuja identificação considera a mais difícil, porém muito relevante para a definição da concepção de mundo. Trata-se da relação entre conteúdo e forma:

O conteúdo e a forma da concepção de mundo constituem uma unidade, ou seja, não há concepção de mundo que seja apenas conteúdo ou pura forma. Trata-se, porém, de uma unidade contraditória no sentido dialético do termo, ou seja, para que um conteúdo se desenvolva é necessário que ele se apresente numa forma que promova a plena explicitação daquilo que é essencial a esse conteúdo, mas essa plena explicitação significa também transformação do conteúdo, que passa a não caber mais na antiga forma que possibilitou seu desenvolvimento. Surge assim uma contradição que pode resultar num estancamento do conteúdo, ou em sua involução, ou então num salto qualitativo resultante do aparecimento de uma nova forma que seja favorável à continuidade da explicitação plena do conteúdo. Compreendendo-se essa unidade contraditória entre conteúdo e forma entende-se porque o desenvolvimento da concepção de mundo requer a superação por incorporação das formas cotidianas em que se organiza o pensamento. Essas formas, por estarem ligadas às características da prática cotidiana, não permitem que o pensamento trabalhe com conteúdos que expressem os processos mais complexos e essenciais da realidade em movimento. Por sua vez, o domínio de formas mais desenvolvidas de pensamento, como é o caso da elaboração teórica, acontece por exigência da apropriação, pelo indivíduo, de conteúdos já elaborados pela experiência social. (DUARTE, 2016c, p. 104).

Considerando os aspectos definidores de uma concepção de mundo e levando em conta que os impactos da padronização ideológica e cultural do capitalismo tardio repercutem desde a vida cotidiana até a produção do conhecimento social, justificamos a importância que os conteúdos escolares têm para a formação e transformação da visão que os alunos têm da natureza, da sociedade, da vida humana, de si mesmos como indivíduos e das relações entre os seres humanos. Os conhecimentos escolares veiculam posicionamentos valorativos acerca da vida, da sociedade, da natureza, das pessoas e das relações entre todos esses aspectos e, assim, transmitem noções que podem suscitar a compreensão elevada do indivíduo como parte do gênero humano.

Ensinar conteúdos escolares como Ciências, História, Geografia, Artes, Educação Física, Língua Portuguesa e Matemática é colocar o aluno em contato com bens culturais que acarretem o pensar, é proporcionar perspectivas acerca do mundo e do homem, é suscitar a reflexão acerca da condição humana em meio aos fatores sociais que bloqueiam as possibilidades de desenvolvimento humano, enfim, é ensinar as concepções de mundo veiculadas por esses conhecimentos e, por menos explícitas que sejam as concepções de mundo presentes em tais conteúdos escolares, elas estão sempre presentes, o que faz do ensino desses conhecimentos sempre um ato educativo, uma forma de emancipação humana, enfim, uma mediação na construção de uma prática social de luta contra o capitalismo.

Perante o exposto podemos dizer que a pedagogia histórico-crítica não silencia sobre os aspectos da realidade brasileira, a qual se revela profundamente marcada pelas contradições que o desenvolvimento do capitalismo traz consigo. Por essa razão, direciona-se contra as práticas educativas que têm reproduzido a alienação presente nas formas de trabalho e têm contribuído, assim, para a adaptação passiva dos homens às exigências do processo produtivo vigente, ou seja, vai de encontro ao trabalho educativo contemporâneo que tem contribuído decisivamente para o desenvolvimento de concepções de mundo atreladas a uma visão fetichizada da realidade.

Assim, é na esteira da pedagogia histórico-crítica que julgamos necessário lutar pela socialização do grande romance pelas vias da educação escolar, ou seja, julgamos imprescindível batalhar pela presença marcante, nos conteúdos escolares, de uma arte narrativa que, para além de qualquer engajamento social, expresse o testemunho vigilante e responsável das contradições de seu tempo, um testemunho de dissidência, resistência e intervenção, enfim, uma literatura que se coloque a serviço do que Lukács (1966) denominou como função “desfetichizadora da arte”.

3.3 O grande romance na educação escolar e o enriquecimento da concepção de mundo do aluno

Quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba. (RAMOS, 2011, p. 89).⁹³

⁹³ Luís da Silva, protagonista de *Angústia*, relata como seu pequeno mundo subjetivo desaba perante a sofrível noção de realidade, como seu mundo interior é abalado face a sôfrega noção de verdade.

A decadência ideológica, iniciada a partir da agudização das contradições do capitalismo, manifesta-se já nas lutas de 1848, percorre dinamicamente o desenvolvimento do sistema capitalista, desenvolve-se em substância apologética cada vez mais ajustada à consolidação e à reprodução das necessidades materiais do sistema e, mudando consideravelmente suas formas de expressão, encontra seu ápice no pensamento pós-moderno, ambiente ideológico do capitalismo contemporâneo. Assim, a ideologia burguesa, travestida pelos atuais instrumentos ideológicos da condição pós-moderna, aperfeiçoa-se como construção teórica produtora e difusora de ilusões sobre uma situação histórica em si mesma, e reproduz a lógica cultural anestesiadora das consciências, levando a cabo sua função ideológica, social e política: agrilhoar cada vez mais os indivíduos à sua fetichizada percepção da realidade.

Partindo do pressuposto de que a escola não pode ser entendida deslocada da sua relação com a sociedade, reconhecemos que o conhecimento escolar é atravessado pela luta de classes, pela lógica cultural do capitalismo contemporâneo. Dessa forma, em termos educativos, precisamos identificar quais conhecimentos podem contribuir para o processo de formação humana, para o desenvolvimento integral do indivíduo; pois a definição dos conteúdos filosóficos, científicos e artísticos que deverão constituir e educação escolar contém um posicionamento em relação à necessária superação das contradições engendradas pela sociedade de classe.

A escola, instituição cuja especificidade deve residir, conforme afirma Saviani (2008b), na socialização do saber, reserva na atualidade um espaço mínimo para o acesso à riqueza científica, artística e filosófica da humanidade. Como vimos, a arte literária, em especial, sofre efeitos nefastos oriundos de sua subordinação aos interesses do capitalismo, fato que repercute na literatura que é oferecida aos alunos na educação escolar.

Assim, sobre a literatura que é ofertada aos alunos na esmagadora maioria das escolas no Brasil, podemos realizar a seguinte pergunta: trata-se de uma arte que contribui para o enriquecimento da concepção de mundo dos alunos ou de instrumentos ideológicos que promovem a fuga irracional e alienada perante os problemas cruciais de nosso tempo? Todo o percurso histórico realizado ao longo desse trabalho se justifica diante dessa questão, pois a compreensão que ele nos oferece acerca das posições pedagógicas e ideológicas que prevalecem no atual cenário educacional brasileiro responde-a. Todo o percurso histórico traçado até o momento, mais do que responder a uma pergunta para a qual já sabemos a resposta, faz-nos refletir sobre a necessidade urgente de se lutar, entre

tantas outras formas de emancipação humana, pela socialização de um conhecimento, de uma cultura, enfim, de uma arte que possa contribuir decisivamente uma visão desfetichizadora da realidade.

Considerando que a fetichização da realidade que se dá na sociedade capitalista faz com que, na consciência humana, o mundo seja visto de modo deturpado e que o romance – cujo reflexo da realidade lhe garante a condição de realista – reflete profundamente as verdadeiras forças motrizes do desenvolvimento social dos homens e, assim, revela-se como o esforço para reproduzir a realidade na sua integridade e totalidade por meio da figuração artística, a importância da presença dessa arte narrativa em meios aos trabalhos educativos realizados com os conhecimentos escolares torna-se inegável; pois, como afirma Duarte (2016a, p. 6), os conteúdos escolares devem ser selecionados e organizados de modo que respondam à seguinte pergunta: “o que é a realidade?”

Assim, concordando com Lukács sobre o fato de que o grande romance⁹⁴ possa exercer um papel desfetichizador na formação humana e contribuir para o processo de transformação das relações sociais alienadas, estendemos a concepção lukacsiana ao papel do gênero romanesco na educação escolar e, desse modo, ressaltamos a escola como o espaço privilegiado para a socialização de obras literárias cujo mundo refigurado possa servir de orientação

De acordo com os pressupostos da pedagogia histórico-crítica, o saber escolar é a organização sequencial e gradativa do saber objetivo e universal disponível numa etapa histórica determinada. Essa organização corresponde à transformação do saber elaborado em saber escolar, processo por meio do qual são selecionados, do conjunto de saber sistematizado, os elementos relevantes para o crescimento intelectual dos alunos. Em relação à identificação dos conhecimentos que precisam ser apreendidos pelos educandos, “[...] trata-se de distinguir entre o essencial e o acidental, o principal e o secundário, o fundamental e o acessório” (SAVIANI, 2008, p. 13).

O grande romancista, por sua vez, ao dar uma forma estética adequada a determinado conteúdo histórico-social contrapõe o inessencial e o imediato ao essencial

⁹⁴ Nesse tópico do trabalho, no qual estabelecemos as devidas relações entre os pressupostos da pedagogia histórico-crítica, as reflexões estéticas de Lukács e as possibilidades de enriquecimento da concepção de mundo do indivíduo, utilizamos a palavra romance ou as expressões gênero romanesco, grande romance, arte narrativa, obra literária, obra de arte autêntica, entre outras, como sinônimos da concepção lukacsiana de arte realista, pois aqui nos interessa evidenciar as implicações dessa arte no desenvolvimento da visão de mundo dos alunos. Além disso, utilizamos dois grandes romances de Graciliano Ramos – *Vidas secas* e *São Bernardo* – para ilustrar as análises realizadas, já que consideramos o romancista alagoano o maior escritor realista da literatura brasileira.

e profundo, a fim de figurar, de modo vasto e profundo, os traços universais e duradouros da evolução humana. O romance que contempla os aspectos da arte realista busca reproduzir as experiências humanas exacerbantes e tende a captar os aspectos fundamentais da realidade, ou seja, aqueles fornecidos pelas condições objetivas.

Perante o exposto, podemos perceber as afinidades entre os aspectos específicos do saber escolar e os princípios estéticos específicos do romance; pois ambos, embora reflitam a realidade de modo diferente, priorizam o essencial, o principal, o fundamental e, logo, o verdadeiro conhecimento da realidade objetiva. Sabemos que o trabalho educativo exige a mediação deliberada do professor para que seja estabelecida a relação entre o aluno e o conhecimento escolar. Perante o exposto, sabemos também que o conteúdo de um grande romance pode apresentar uma dimensão pedagógica; mas, nesse caso, a obra literária, na maioria das vezes, não foi escrita com a clara intenção de ensinar. O grande romance adquire uma dimensão educativa porque, como vimos, resulta da reprodução artística da realidade, da reconstituição fiel da realidade objetiva em sua totalidade e integridade.

Esclarecemos aqui que não pretendemos fazer da obra literária um manual de virtude e boa conduta, pois apenas compreendemos que o romance, sem deixar de ser obra de arte, é também uma forma de conhecimento que humaniza em sentido profundo porque possibilita ao leitor experimentar sentimentos que muitas vezes não são vivenciados no transcorrer da vida cotidiana. Sobre essa questão, Candido nos traz uma importante contribuição:

A literatura pode formar; mas não segundo a pedagogia oficial, que costuma vê-la ideologicamente como um veículo da tríade famosa, — o Verdadeiro, o Bom, o Belo, definidos conforme os interesses dos grupos dominantes, para reforço da sua concepção de vida. Longe de ser um apêndice da instrução moral e cívica (esta apoteose matreira do óbvio, novamente em grande voga), ela age com o impacto indiscriminado da própria vida e educa como ela, — com altos e baixos, luzes e sombras. Daí as atitudes ambivalentes que suscita nos moralistas e nos educadores, ao mesmo tempo fascinados pela sua força humanizadora e temerosos da sua indiscriminada riqueza. E daí as duas atitudes tradicionais que eles desenvolveram: expulsá-la como fonte de perversão e subversão, ou tentar acomodá-la na bitola ideológica dos catecismos [...]. Dado que a literatura, como a vida, ensina na medida em que atua com toda a sua gama, é artificial querer que ela funcione como os manuais de virtude e boa conduta. E a sociedade não pode senão escolher o que em cada momento lhe parece adaptado aos seus fins, enfrentando ainda assim os mais curiosos paradoxos, — pois mesmo as obras consideradas indispensáveis para a formação do moço trazem frequentemente o que as convenções desejariam banir [...].

Paradoxos, portanto, de todo lado, mostrando o conflito entre a idéia convencional de uma literatura que eleva e edifica (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver. (CANDIDO, 2012, p. 84-85).

Sem deixar de ser uma obra de arte, o romance, na educação escolar, pode adquirir uma função de objeto pedagógico, dado o seu valor como consciência e autoconsciência da humanidade. Como arte narrativa que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem, o romance pode funcionar como instrumento da educação escolar e, como tal, deve ser analisado e avaliado quanto à sua adequação ou inadequação aos objetivos educacionais, às circunstâncias nas quais transcorre a atividade educativa e quanto às características e faixa etária dos alunos.

Além disso, compreendemos que a obra literária deve ter presença marcante em todo o processo escolar de um aluno; mas, nessa relação entre a leitura de obras literárias e o desenvolvimento do aluno, a função do professor é primordial, pois ao docente cabe a seleção das obras adequadas ao nível de desenvolvimento intelectual dos alunos. Em outras palavras, se o professor orientar o adolescente na leitura de uma obra literária cuja complexidade vá além do seu desenvolvimento cognitivo, a leitura falhará, pois o aluno ainda é incapaz de incorporar à sua subjetividade a experiência humanizadora artisticamente sintetizada naquela obra; e, se orientá-lo na leitura de uma obra pouco ou nada complexa para o seu nível de desenvolvimento, a leitura também falhará, uma vez que não lhe proporcionará nada qualitativamente novo.

Devido ao seu caráter universal, o grande romance pode estar presente no ensino dos conteúdos escolares, pode fazer parte de atividades educativas que o professor realiza visando à formação dos alunos como leitores e, pode, sobretudo, fundamentar parte do ensino da recepção estético-literária, “[...] atividade mental de apropriação, pelos indivíduos, de obras produzidas nos campos das artes e da literatura” (DUARTE et al., 2012c, p. 32).

Com base nos estudos de Duarte et al. (2012c) sobre o ensino da recepção estético-literária, – enfoque que nos interessa na relação que pode ser estabelecida entre romance e educação escolar –, podemos dizer que o professor deve, ao propiciar aos alunos o contato com grandes romances, exercer uma interferência deliberada e sistematicamente direcionada, a fim de fazer com que a apropriação desses bens culturais exerçam uma

influência positiva sobre o desenvolvimento do educando. Para Duarte et al., o fato de a apropriação reproduzir a essência da atividade sintetizada no objeto cultural aponta a direção do ensino da recepção estético-literária, o qual deve ter como objetivo mover o aluno em um processo que reviva toda a riqueza da atividade presente na obra literária.

Conforme atestam Duarte et al., o ensino não substitui a leitura de um romance, mas prepara a sua recepção, orienta essa recepção, oferece-lhe todo o suporte necessário e dialoga criticamente com ele. Para o autor, o propósito do ensino não deve ser o de simplificar o percurso da recepção, mas sim o de formar no aluno as atitudes e ações que colocam o processo da recepção à altura da riqueza contida na obra literária. Nesse caso, pressupomos que o professor tenha um grande domínio dos diversos níveis e dimensões da riqueza da obra, bem como de conhecimentos pedagógicos que lhe permitam prever os efeitos que a obra poderá acarretar nos alunos. Caberá ao professor ainda desempenhar o papel de modelo de sujeito receptor; mas não se trata, em absoluto, de tornar o aluno um imitador passivo e dependente do modelo oferecido pelo professor. Trata-se, sobretudo, de fazer com que o aluno desenvolva suas próprias formas de se relacionar com as grandes obras artístico-literárias. (DUARTE et al., 2012c).

O texto literário desempenha um papel transformador, ainda que de modo indireto, e, como explica Duarte (2016d), o trabalho do professor é indispensável para formar intencionalmente nos alunos a capacidade de se apropriarem da riqueza do romance. Além disso, a escolha da obra literária também deve ser resultado de uma ação coletiva, criteriosa e intencionada de educadores. Qual a orientação para a seleção de romances que devem trabalhados junto com os conteúdos escolares? A referência para responder a essa questão é a noção de clássico, a concepção de mundo materialista, histórica e dialética e, logo, a categoria do realismo, que, segundo Lukács (2011a), corresponde a um critério para verificar se a obra literária considerou as leis objetivas que determinam o conhecimento artístico do mundo.

Assim, uma escolha que se faz indispensável, entre tantas outras opções de grandes romancistas, sobretudo para o trabalho educativo destinado aos anos finais do Ensino Fundamental II e Médio, é o conjunto das obras de Graciliano Ramos, figura mais alta e representativa do movimento literário mais profundamente realista da história de nossa literatura, o romance nordestino da década de 1930. Graciliano, criando uma estrutura orgânica e profundamente realista, representa os conflitos típicos de uma sociedade contraditória; pois não se interessa pela exemplificação, por meio da figuração literária, de teses e concepções apriorísticas; mas sim pela “[...] narração do destino de

homens concretos, socialmente determinados, vivendo em uma realidade concreta” (COUTINHO, 1967, p. 139-140).

Como expressa Coutinho (1967, p. 4), “[...] a grandeza de nossa arte e de nossa cultura está em relação direta com a proporção em que ela atinge a dimensão e a profundidade já atingidas pela arte e pela cultura universais”. Desse modo, sendo Graciliano um autêntico herdeiro das tradições do romance realista europeu, a socialização de suas obras pelas vias escolares faz-se necessária porque, além de ser um esforço para se compreender um dos maiores escritores brasileiros à luz do marxismo, possui um propósito fundamental: possibilitar o enriquecimento da concepção de mundo do aluno pela riqueza da vida humana contida na grande narrativa.

Saviani distingue neutralidade de objetividade e defende que o caráter interessado, isto é, o caráter de não-neutralidade do conhecimento só se torna um entrave para a objetividade quando a ideologia que o atravessa apresenta-se como apologética e descompromissada com a verdade.

Importa, pois, compreender que a questão da neutralidade (ou não neutralidade) é uma questão ideológica, isto é, diz respeito ao caráter interessado ou não do conhecimento, enquanto que a objetividade (ou não objetividade) é uma questão gnosiológica, isto é, diz respeito à correspondência ou não do conhecimento com a realidade à qual se refere. Por aí se pode perceber que não existe conhecimento desinteressado; portanto, a neutralidade é impossível. Entretanto, o caráter sempre interessado do conhecimento não significa a impossibilidade de objetividade. Com efeito, se existem interesses que se opõem à objetividade do conhecimento, há interesses que não só não se opõem como exigem essa objetividade. (SAVIANI, 2008a, p. 57).

Segundo o autor, a neutralidade do conhecimento é impossível, uma vez que não existe conhecimento desinteressado. Já a objetividade, que antes de ser uma característica do conhecimento, é uma característica da realidade, é possível; pois não é todo interesse que impede o conhecimento objetivo. Há interesses, inclusive, que exigem a objetividade e o saber escolar, cujo interesse reside no conhecimento da realidade natural e social, exige a objetividade, a tradução fidedigna dos processos existentes na realidade externa à consciência do aluno. A objetividade do saber escolar lhe confere ainda uma validade universal; pois, ao expressar as leis que regem a existência de um fenômeno natural ou social, adquire caráter universal, ultrapassa os interesses particulares de pessoas, classes, épocas e lugar. “O mesmo cabe dizer do conhecimento das leis que regem, por exemplo,

a sociedade capitalista. Ainda que seja contra os interesses da burguesia, tal conhecimento é válido também para ela” (SAVIANI, 2008a, p. 57-58).

Desse modo, podemos dizer que o saber escolar sustentado pelos princípios da pedagogia histórico-crítica se opõe necessariamente aos interesses da sociedade capitalista; uma vez que, fundamentando-se na concepção de mundo do materialismo histórico-dialético, evidencia o modo como está estruturada a sociedade atual, aponta as determinações que se ocultam sob as aparências dos fenômenos que se manifestam empiricamente à nossa percepção e, logo, revela as contradições que a movem. Assim, os conhecimentos escolares das diversas áreas, objetivando a transformação da concepção de mundo dos alunos em direção à difusão de uma visão de mundo materialista, histórica e dialética, posiciona-se criticamente em relação à realidade na qual vivemos.

Assim como o saber escolar, o grande romance também pode se configurar como uma aplicação do materialismo histórico-dialético; pois, devido ao seu caráter humanista, que se manifesta em toda obra de arte autêntica, transcende as condições históricas nas quais nasceu, representa a totalidade intensiva da realidade, reproduz artisticamente e o mais fiel possível a própria realidade objetiva e, conseqüentemente, denuncia a mutilação dos indivíduos na sociedade capitalista e toma partido perante os problemas e as tendências concretas da realidade. O romancista nunca é neutro e impassível; pois diante das tendências inscritas na própria realidade sempre toma partido. O romancista, munido do conhecimento objetivo da realidade e comprometido com o reflexo estético autêntico da realidade, entra espontaneamente em conflito com o sistema capitalista e, logo, toma partido contra a alienação e a fetichização da realidade na sociedade capitalista.

O saber escolar convoca o aluno para a transformação da realidade e o mundo refigurado pelo grande romance – contribuindo para a tarefa da escola de dar aos alunos acesso aos instrumentos do conhecimento objetivo e universal como arma de combate às formas de opressão da sociedade capitalista – serve de orientação para a vivência receptiva do aluno, impele o educando a subjugar seu modo de ver o mundo. Pela forma artística do romance a vivência do conteúdo é desencadeada, ou seja, o aluno é movido ao conteúdo configurado na obra, é conduzido ao quadro de conjunto de vida humana, representada no seu movimento, na sua evolução e desenvolvimento. Assim, o universo do romance, fundado na unidade entre conteúdo e forma, entre leis estéticas e realidade histórico-social, incita o educando a compreender-se na totalidade do mundo.

Como observa Coutinho (1967, p. 139), a obra romanesca de Ramos compreende todo o processo de formação da realidade brasileira contemporânea, em suas íntimas e

cruciais determinações, ou seja, concretiza artisticamente o enfoque sobre a nova realidade brasileira que se apresentava após as transformações das décadas de 1920 e 1930: uma sociedade semicolonial em crise. O esgotamento do nosso regime escravocrata não foi seguido por uma forma moderna de economia e de relações sociais, o que denota a inexistência de uma classe burguesa orgânica capaz de realizar uma verdadeira revolução democrática; pois o desenvolvimento do capitalismo no Brasil não apresentou as mesmas características revolucionárias que teve na Europa Ocidental.

Importante mencionarmos que a crise da sociedade colonial brasileira mostrava-se no Nordeste “[...] com cores mais vivas e intensas do que no resto do Brasil” (COUTINHO, 1967, p. 140), ou seja, “[...] os movimentos de renovação e de transformação que começavam a esboçar-se [...] por todo o país, chocavam-se no Nordeste com barreiras mais firmes, com obstáculos quase intransponíveis” (p. 140) e, desse modo, tal região já naquela época podia ser considerada a mais típica do Brasil, uma vez que sua crise agudizada expressava a crise de todo um país. É do cenário nordestino, portanto, que Ramos extrai os elementos necessários para a construção de suas obras.

Restaurando a paisagem física menos que a humana e revelando na segunda a influência da primeira, como nos planos da seca, Graciliano narrou a decadência da classe de remanescentes de uma sociedade patriarcal, no meio nordestino; mas, como alerta Sodré (1965), o escritor superou tudo o que o regionalismo pode ter de superficial, pois nunca perdeu a dimensão universal do drama humano, especialmente no que se refere ao conflito dos indivíduos com seus destinos. “No ‘regional’, a Graciliano, interessa apenas o que é comum a tôda a sociedade brasileira, o que é ‘universal’” (COUTINHO, 1967, p. 139). A universalidade de Graciliano, entretanto, é uma universalidade concreta, a qual se sustenta a partir da singularidade, da temporalidade social e histórica.

Colocando-se a favor da verdade artística, Graciliano retrata com fidelidade exemplar as misérias às quais o homem é submetido em nome da lógica capitalista e, assim, conforma partidariamente as determinações mais profundas da realidade humana do povo brasileiro. A partir da figuração da sociedade brasileira, uma sociedade fragmentada que impede a formação de uma autêntica comunidade humana, o escritor alagoano torna experimentalmente acessível o processo social universal. O autor, assim, configurando uma representação objetiva de homens, situações e destinos, posiciona-se em defesa da integridade humana e, logo, contra as formas de alienação, fragmentação e limitação da *práxis* social. Graciliano, enfim, toma partido perante o esfacelamento da

comunidade humana, como podemos verificar no romance *Vidas secas*:

Fabiano ia satisfeito. Sim senhor, arrumara-se. Chegara naquele estado, com a família morrendo de fome, comendo raízes. Caíra no fim do pátio, debaixo de um juazeiro, depois tomara conta da casa deserta. Ele, a mulher e os filhos tinham-se habituado à camarinha escura, pareciam ratos – e a lembrança dos sofrimentos passados esmorecera. Pisou com firmeza no chão gretado, puxou a faca de ponta, esgaratou as unhas sujas. Tirou do aió um pedaço de fumo, picou-o, fez um cigarro com palha de milho, acendeu-o ao binga, pôs-se a fumar regalado.

– Fabiano, você é um homem, exclamou em voz alta.

Conteve-se, notou que os meninos estavam perto, com certeza iam admirar-se ouvindo-o falar só. E, pensando bem, ele não era um homem: era apenas um cabra ocupado em guardar coisas dos outros. Vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos: mas como vivia em terra alheia, cuidava de animais alheios, descobria-se, encolhia-se na presença dos brancos e julgava-se cabra.

Olhou em torno, com receio de que, fora os meninos, alguém tivesse percebido a frase imprudente. Corrigiu-a, murmurando:

– Você é um bicho, Fabiano.

Isso para ele era motivo de orgulho.

– Sim senhor, um bicho capaz de vencer dificuldades.

Chegara naquela situação medonha — e ali estava, forte, até gordo, fumando seu cigarro de palha.

— Um bicho, Fabiano.

Era. Apossara-se da casa porque não tinha onde cair morto, passara uns dias mastigando raiz de imbu e sementes de mucunã. Viera a trovoadas. E, com ela, o fazendeiro, que o expulsara. Fabiano fizera-se desentendido e oferecera seus préstimos, resmungando, coçando os cotovelos, sorrindo aflito. O jeito que tinha era ficar. E o patrão aceitara-o, entregara-lhe as marcas de ferro.

Agora Fabiano era vaqueiro, e ninguém o tiraria dali. Aparecera como um bicho, entocara-se como um bicho, mas criara raízes, estava plantado. Olhou os quipás, os mandacarus e os xique-xiques. Era mais forte que tudo isso, era como as catingueiras e as baraúnas. Ele, Sinha Vitória, os dois filhos e a cachorra Baleia estavam agarrados à terra.

Chape-chape. As alpercatas batiam no chão rachado. O corpo do vaqueiro derreava-se, as pernas faziam dois arcos, os braços moviam-se desengonçados. Parecia um macaco.

Entristeceu. Considerar-se plantado em terra alheia! (RAMOS, 2008, p. 18-19).

O autor, valendo-se de ricas metáforas, evidencia ao leitor a degradação de Fabiano, as marcas de um sistema opressivo que aprisiona as personagens centrais do romance. Assim, *Vidas secas* condensa as pressões que circunstanciam a miséria sertaneja: a família de Fabiano não tem acesso ao capital simbólico, carência que se estende desde o manejo com os números até às inadequações dos vestuários, pois roupas e sapatos no contexto retratado se constituem como formas de opressão ao grupo familiar; a farda amarela do soldado é a metonímia do sistema opressivo que se impõe à livre

expressão de Fabiano; a ausência de qualquer possibilidade de vida; a falta de comunhão entre os membros da família, ligados pelo silêncio; a falta de domínio do uso da palavra para abrir brechas que pudessem levá-los a conhecer o mundo, para além dos estreitos limites do cotidiano. Do vestuário às práxis sociais autoritárias ou de exclusão sociais, as personagens são aprisionadas pelos signos do poder. (ABDALA JUNIOR, 2012, p. 149; CASTRO, 2002).

Assim, o fenômeno social e histórico da alienação pode ser claramente visualizado no romance *Vidas Secas*, obra de dimensão épica porque problematiza as exasperantes condições de sobrevivência no sertão e, logo, reproduz o drama que ultraja multidões de errantes sem-terra. A alienação pode ser ilustrada por tal romance porque nele seus personagens são privados desde os recursos imprescindíveis para a satisfação das necessidades biológicas até os essenciais para a concretização de uma vida livre e universal. Tal privação se comprova pelo fato de Sinha Vitória desejar uma “cama com lastro de couro”, ou seja, desejar viver com o mínimo de conforto material; pelo fato de Fabiano almejar um trabalho regular em um centro urbano para não mais correr o risco de sucumbir à fome e à sede; pelo fato de “o menino mais velho”, obcecado em conhecer o significado de certas palavras, pretender inconscientemente aquisição de um saber que lhe permita gozar de reconhecimento social; enfim, pelo fato de “o menino mais novo”, que imita o pai vaqueiro, revelar o desejo de dar continuidade à profissão do pai, algo quase impossível numa existência tão descontínua.

Um romance como *Vidas secas* pode atuar como instrumento de educação, ao retratar os diversos segmentos da sociedade e as realidades não reveladas pela ideologia dominante. Pela leitura de um romance assim, a representação do mundo do autor confronta-se com a representação do mundo do aluno. Os mecanismos da prosa utilizados pelo autor podem fazer com que o aluno veja, por meio da criação fictícia, as implicações do mundo retratado. Desse modo, pela organização interna da obra, estruturada em capítulos compartimentados, o aluno é convidado a realizar um trabalho de amarração das imagens para que possa alcançar uma visão da totalidade do drama do sertanejo.

Esse drama do sertanejo espelhado na organização interna da obra, se caracteriza pela incapacidade de os personagens constituírem uma forma de vida gregária e pela impossibilidade de ordenarem uma recomposição, ainda que comedida, entre os membros da família e desta com a sociedade. Nesse caso, o aluno se depara com a totalidade intensiva da obra, com a coerência completa das determinações essenciais objetivas que são configuradas como traços e características do mundo próprio da obra. Essa concepção

da obra como uma realidade objetiva pode levar o aluno a se projetar na narrativa, a se identificar com o sujeito representado e a reviver a sua experiência. Desse modo, a humanidade essencial presente na concepção de mundo do herói é compartilhada com o educando que, por sua vez, tem sua individualidade enriquecida pela experiência de plenitude vivida em nível intelectual.

Com base nas análises de Duarte et al. (2012c) acerca do papel da arte na formação do ser humano, podemos dizer que o grande romance move a subjetividade individual rumo às formas mais ricas de subjetividade já desenvolvidas pelo gênero humano. Em outras palavras, a obra romanesca apresenta ao sujeito receptor situações pelas quais decisivas experiências humanas despontam intensificadas e configuradas, de modo que consigam impulsionar a subjetividade do leitor para além da cotidianidade, isto é, a um caminho que desembocará tanto no núcleo da própria personalidade como no da realidade social.

Dessa forma, pela mediação de determinados conhecimentos transmitidos pelo docente, a leitura de um grande romance pode proporcionar o encontro do aluno com grandes personagens que experimentam um significativo crescimento pessoal. Tais personagens, à medida que elevam elementos pessoais e acidentais do próprio destino a certo nível de universalidade, vivem perante os leitores os problemas de seu tempo como individualmente seus e, assim, dotados de virtudes, possibilitam ao educando absorver tais virtudes, desenvolver comportamentos éticos, refinar sua sensibilidade e linguagem e reconhecer-se como ser humano. A obra de Ramos, principalmente os romances *Vidas secas* e *São Bernardo*, mais uma vez se revela imprescindível, pois seus personagens típicos, indivíduos bem definidos e demarcados em suas personalidades, concentram tendências universais próprias do desenvolvimento histórico, concentram em si o mais profundo conteúdo humano, apresentam intenso crescimento pessoal e identificam como seus problemas particulares os que emanam da estrutura profunda de uma sociedade.

Diabo. Esforçava-se por esquecer uma infelicidade, e vinham outras infelicidades. Não queria lembrar-se do patrão nem do soldado amarelo. Mas lembrava-se, com desespero, enroscando-se como uma cascavel assanhada. Era um infeliz, era a criatura mais infeliz do mundo. Devia ter ferido naquela tarde o soldado amarelo, devia tê-lo cortado a facão. Cabra ordinário, mofino, encolhera-se e ensinara o caminho. Esfregou a testa suada e enrugada. Para que recordar vergonha? Pobre dele. Estava então decidido que viveria sempre assim? Cabra safado, mole. Se não fosse tão fraco, teria entrado no cangaço e feito misérias. Depois levaria um tiro de emboscada ou envelheceria na cadeia, cumprindo sentença, mas isto não era melhor que acabar-se numa beira de

caminho, assando no calor, a mulher e os filhos acabando-se também. Devia ter furado o pescoço do amarelo com faca de ponta, devagar. Talvez estivesse preso e respeitado, um homem respeitado, um homem. Assim como estava, ninguém podia respeitá-lo. Não era homem, não era nada. Agüentava zinco no lombo e não se vingava.

— Fabiano, meu filho, tem coragem. Tem vergonha, Fabiano. Mata o soldado amarelo. Os soldados amarelos são uns desgraçados que precisam morrer. Mata o soldado amarelo e os que mandam nele. (RAMOS, 2008, p. 112).

Fabiano, protagonista de *Vidas secas*, é um tipo autêntico e realista. Fabiano é um típico representante do campesinato brasileiro, classe desligada do “grande mundo” da história, da participação criadora na vida pública. Solitário e, conseqüentemente, impotente, Fabiano é facilmente violentado por instituições sociais incompreensíveis para ele, é presa fácil da exploração e impossibilitado de reagir tanto às falcatruas de seu patrão quanto aos abusos do “soldado amarelo”, representação do governo que legitima e protege a dominação latifundiária. O protagonista, marginalizado da comunidade humana, é impotente e passivo, obrigado a aceitar as condições hostis que organização social lhe impõe; mas sua passividade e impotência se combinam com um arraigado sentimento de revolta, com um desejo de reação à exploração econômica a que é submetido, com uma ânsia de resposta a um mundo absurdo que se põe contra ele por razões que não consegue perceber. Apesar da passividade perante a exploração e miséria no campo brasileiro, causadas pelo monopólio da terra, em nenhum momento Fabiano desiste de lutar, de resistir ao mundo hostil, de buscar uma realização humana que o arranque da condição de “bicho” e o conduza a uma vida autêntica e humana. (COUTINHO, 1967).

Pela criação do tipo, Ramos figura a astúcia da vida, em sua estrutura e movimentos reais. Por meio do recurso à tipicidade, o autor capta o movimento e a estrutura da realidade, representa os problemas que tipificam o universo agrário brasileiro em situações e destinos humanos concretos – a exploração econômica, o domínio do latifúndio, a solidão dos personagens, a consciência contraditória (entre passividade e revolta) do camponês brasileiro, a frustração de suas mínimas aspirações, as possibilidades (concretas e abstratas) de superar a situação de miséria, as formas de alienação a que são submetidas as personagens, entre outros. (COUTINHO, 1967).

Tal como no saber escolar preconizado pela pedagogia histórico-crítica, também no romance o fundamental da universalidade é o comprometimento com a verdade, com a defesa da integridade do homem, com a luta contra as formas de alienação da sociedade capitalista. Assim, a partir da mediação de determinados conhecimentos transmitidos pelo

docente e da apropriação de um romance como *Vidas secas*, o aluno é movido em um processo pelo qual pode reviver a riqueza humana impregnada no romance. O educando, ao se defrontar com grandes personagens, como Fabiano, é levado a compartilhar de sua humanidade.

O narrador de *Vidas secas* apresenta situações pelas quais os retirantes têm de enfrentar um destino humano típico, um destino de opressão e injustiça tão comum na sociedade capitalista que facilmente o leitor pode se identificar de alguma maneira com ele. Embora a impotência de Fabiano perante a hostilidade do mundo seja evidente, o seu sentimento de revolta e desejo de reação podem provocar no aluno uma especial atividade de reflexão, fazendo-o ir além da aparência dos fatos, a sentir compaixão por uma dor que não é apenas daquele vaqueiro, mas sua também, de toda uma coletividade.

Paulo Honório, protagonista de *São Bernardo*, diferentemente de Fabiano, representa a construção de um burguês, cujo caráter emerge de suas ações. A construção desse burguês é a fundação de um novo “pequeno mundo” com paredes tão densas quanto as do seu mundo anterior. Nesse novo “pequeno mundo” Paulo Honório julga-se realizado; mas esse julgamento não passa de uma ilusão: “[...] da ilusão de que uma vida solitária e o pequeno mundo do proprietário possam proporcionar uma realização humana digna e autêntica [...]” (COUTINHO, 1967, p. 153-155).

Transcorrida uma vida de lutas e brutalidade, Paulo Honório, apodera-se, por meio de um negócio que lhe é vantajoso, da fazenda São Bernardo, onde fora trabalhador de enxada. Assim, a personagem revela-se um burguês, um homem que em sua dinâmica assimila apenas as características do sistema oligárquico que lhe são pertinentes para o acúmulo de capital. Como observa Coutinho (1967), Paulo Honório define sua personalidade nessa luta contra o seu primitivo *status quo* – a miséria e a baixa condição social –; pois sua ambição impulsiona-o a buscar na ascensão social o sentido para a sua vida.

A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas. Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas [...].

Tive abatimentos, desejo de recuar; contornei dificuldades: muitas curvas. Acham que andei mal? A verdade é que nunca soube quais foram meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre

tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las.

Alcansei mais do que esperava, mercê de Deus. Vieram-me as rugas, já se vê, mas o crédito, que a princípio se esquivava, agarrou-se comigo, as taxas desceram automaticamente. Difícil? Nada! (RAMOS, 1985, p. 14-39).

Essa luta por ascensão social define os valores que regem a atividade de Paulo Honório. A visão capitalista do personagem já contém um componente da nova ordem sócio-econômica: a *reificação* dos seres. Para o protagonista de *São Bernardo*, as pessoas valem na medida em que servem aos seus objetivos, de modo que analisa e quantifica tudo, inclusive as relações humanas. Além das terras de São Bernardo, seus empregados fazem parte de seu capital, são contados e avaliados como gado ou máquinas.

Bichos. As criaturas que me seviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que escoram uns aos outros lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus. (RAMOS, 1985, p. 182).

Conduzido por um propósito egoísta, Paulo Honório procura se casar, a fim de ter um herdeiro para as riquezas que acumulou. Casa-se, então, com Madalena, professora, moça instruída, que representa o conhecimento intelectual do qual o fazendeiro era desprovido. Madalena é incapaz de aceitar os “valores” do marido, homem marcado pela “avareza, paternidade, ambição e crueldade” (CANDIDO, 2006, 39-40).

Madalena é o extremo oposto de Paulo Honório; pois, para ela, uma vida verdadeiramente humana condiz à suplantação do egoísmo na realização da fraternidade autêntica. “O sentido de sua vida é buscado no rompimento com o ‘pequeno mundo’, na abertura para uma autêntica comunidade humana; seu profundo humanismo chega a implicar, ainda que abstratamente, a aceitação do socialismo” (COUTINHO, 1967, p. 154). Paulo Honório, deformado por sua ganância, não se integra com Madalena, a moça de origem humilde que buscava um mínimo de bons tratos e direitos para os trabalhadores da fazenda.

Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste. (RAMOS, 1985, p. 101).

Madalena é uma personagem secundária em relação a Paulo Honório; mas, apesar disso, é uma personagem central, portadora de uma ilusão e, conseqüentemente, de uma esperança: “[...] a de poder viver autenticamente, sem compromissos, no interior so mundo inautêntico e alienado” (COUTINHO, 1967, p. 159).

A presença de Madalena ameaça e confronta o homem decidido, egoísta e brutal que empreendeu “transações comerciais de armas engatilhadas” (RAMOS, 1985, p. 14). O típico burguês desenvolve, assim, um ciúme doentio por Madalena e impede-a de viver uma vida autêntica, em conformidade com as suas convicções. O egoísmo de Paulo Honório não cede lugar para o amor de Madalena que, cansada de lutar, põe fim à própria vida. “Personagem trágica, dilacerada entre um mundo vazio e alienado e um ideal (ainda) utópico de solidariedade, Madalena recusa o compromisso com a inautenticidade e se suicida” (COUTINHO, 1967, p. 154).

O suicídio de Madalena repercute na vida de Paulo Honório deixando-o só e por meio de uma dolorosa e tardia tomada de consciência: “[...] sua solidão ainda mais se acentua [...], e ele percebe a inutilidade de seus esforços na busca de um valor humano que se apoiasse na pura ambição egoísta; seu ‘pequeno mundo’ revela-se como um cárcere, como uma ‘danação’” (COUTINHO, 1967, p. 154).

Paulo Honório, lançado à falência e ao desgosto e arrasado pelo sentimento de frustração, sente o peso da inutilidade de sua vida, regida pela vontade de domínio e composta basicamente por dois movimentos: a violência contra os homens e coisas e a violência contra si mesmo. Segundo Candido (2006), na recapitulação final de Paulo Honório, podemos perceber a curva de uma vida que se quis violentamente plena, mas acabou destruída pela ignorância dos valores essenciais:

Sou um homem arrasado. Doença? Não. Gozo perfeita saúde [...].
O que estou é velho. Cinquenta anos pelo S. Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada.

Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo? [...]

Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo.

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.

E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte!

A desconfiança é também consequência da profissão.

Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio.

Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas. A vela está quase a extinguir-se. Julgo que delirei e sonhei com cheios e uma figura de lobisomem.

Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão.

É horrível! Se aparecesse alguém ... Estão todos dormindo.

Se ao menos a criança chorasse ... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria! Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes!

E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos. (RAMOS, 1985, p. 180-188).

O protagonista de *São Bernardo* reconhece a inutilidade da vida que levou e, portanto, percebe a brutalidade e estupidez com que alcançou seus objetivos; porém afirma que se pudesse recomeçar, certamente faria tudo de modo igual, já que a objetividade da vida na sociedade capitalista o obriga a agir conforme a lógica da acumulação.

Na estrutura romanesca de *São Bernardo*, Paulo Honório figura o “mundo convencional e vazio” e a força que derrota suas ambições não é a realidade circundante e sim a sua própria limitação interior para superar o que existe em si de “convencional e vazio”, isto é, o “pequeno mundo” da solidão e do egoísmo, a conciliação interior com o a estagnação social. (COUTINHO, 1967, p. 156-157).

Paulo Honório, herói atormentado pelos infortúnios de seu destino, busca compreender os acontecimentos que se deram em sua vida, conscientiza-se de sua condição e problemática e nos diz:

Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante [...].

Julgo que me desnorteei numa errada [...].

— Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente [...].

Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos ... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige. (RAMOS, 1985, p. 182-187)

O preço pago pelo protagonista por se elevar acima de sua classe é a pena de viver

na solidão. “O destino trágico de Paulo Honório é o destino típico da burguesia brasileira, incapaz – pelas próprias limitações sociais e humanas – de superar o ‘pequeno mundo’ da solidão e de abrir-se para uma vida comunitária e autenticamente humana” (COUTINHO, 1967, p. 157).

Esse processo de reificação, de alienação do homem em relação à espécie humana, com evidente degradação dos valores humanos, é uma das trágicas constantes que oprimem os personagens de Ramos. O romancista apreende concentradamente o movimento da realidade, reservando um lugar ao personagem típico, aquele que, como vimos, é superior à média e encarna em si o máximo de possibilidades concretas encerradas em cada uma das forças sociais em contradição. Em *São Bernardo*, Paulo Honório e Madalena são personagens típicos, posto que “[...] são verdadeiros símbolos de suas classes precisamente na medida em que expressam, em suas ações decisivas, as atitudes típicas mais profundas que elas comportam” (COUTINHO, 1967, p. 152).

Como expõe Carli, em Paulo Honório está tipificada a burguesia agrária e em Madalena, a condição pequeno-burguesa. O complexo narrado por Graciliano acerca desses destinos revela trajetórias e desvios do movimento real e dialético do embate objetivo de classes. “Madalena é uma típica pequeno-burguesa do interior agreste e Paulo Honório, por sua vez, é um típico burguês agrário da mesma região brasileira” (CARLI, 2012, p. 144). Assim, Graciliano figura as tendências reais de uma sociedade estagnada socialmente, ou seja, figura as classes sociais no contexto brasileiro, representadas em síntese por personagens típicos: Paulo Honório e Madalena.

Tais personagens são de fato típicos e, desse modo, correspondem à forma maior de caracterização de determinações contraditórias sócio-históricas; pois, com as características objetivas de determinadas classes sociais, carregam consigo as tendências reais que dominam os seus destinos concretos dentro do mundo da obra. Por meio das personagens Paulo Honório e Madalena, os conflitos da sociedade brasileira ganham viva concretude. (CARLI, 2012, p. 144).

Após casar-se com Paulo Honório, a ilusão que Madalena alimentara também se dissipa, uma vez que toma consciência do caráter ilusório de sua busca por realização humana, e assim, prefere o suicídio à concordância com a inautenticidade. Além disso, como alerta Coutinho (1967, p. 160), há aí também, como em todo grande romance, uma evolução que conduz a heroína da falsa consciência inicial à consciência de si como personagem trágica.

A fisionomia intelectual dos personagens – Paulo Honório e Madalena – pode ser evidenciada na aptidão deles para expressar a sua própria concepção de mundo e nos variados vínculos que relacionam seus traços individuais aos problemas gerais da época. Tais personagens experimentam um crescimento pessoal e psicológico à medida que elevam elementos pessoais a certo nível de universalidade.

Assim como Paulo Honório, a impotência trágica de Madalena advém de sua solidão; contudo de uma solidão diferente do típico burguês. A heroína de *São Bernardo* é só na medida em que não há, como fato objetivo ou histórico, a comunidade humana autêntica. Sua solidão advém da inexistência, na sociedade brasileira de então, das classes sociais que poderiam tornar possível, se não o estabelecimento, pelo menos a possibilidade concreta da criação imediata de uma nova sociedade, de um “grande mundo” humanista e democrático. (COUTINHO, 1967, p. 158-159).

Figurando a sociedade brasileira, uma sociedade fragmentada que impede a formação de uma autêntica comunidade humana, *São Bernardo* representa a defesa dos valores humanistas, isto é, a luta contra as forças que dilaceram o homem, aniquilando sua integridade. Em *São Bernardo*, a defesa da *humanitas*, da integridade e da unidade do homem, contra a alienação e o dilaceramento do homem expressa-se tanto na crítica aos fundamentos de mundo alienado quanto na representação da práxis criadora do homem que não se curva à alienação e luta por um sentido autêntico para a vida, mesmo que esta luta seja igualmente alienada e, portanto, impotente e trágica

Como expõe Coutinho (1967), a defesa da *humanitas* contra a alienação é o núcleo de *São Bernardo*, isto é, tal obra apresenta como núcleo central o conflito que opõe as forças que comprimem o homem em um vida mísera e parca no interior da alienação do “pequeno mundo” individual às que impelem o homem a entrever um sentido para a vida em uma “abertura” para a comunidade e a fraternidade e na superação da solidão. Trata-se do conflito entre as forças da alienação e do humanismo, encarnadas nas classes sociais brasileiras, encarnadas tanto em Paulo Honório quanto em Madalena.

O momento trágico finda o romance, pois nem Paulo Honório nem Madalena conseguem se realizar humanamente. Paulo Honório é incapaz de suplantar seu egoísmo burguês e Madalena mantém-se em seu radicalismo solitário pequeno-burguês. A problemática central de *São Bernardo*, portanto, corresponde à solidão do homem como fator gerador de sua impotência trágica perante os problemas que a vida lhe coloca.

Essas breves análises que realizamos dos romances *São Bernardo* e *Vidas secas*, se justificam pelo fato de que, por meio delas, podemos evidenciar como uma abordagem

estético-marxista de um romance endossa nossa tese: o romance cujo reflexo da realidade lhe garante a condição de realista é imprescindível para a educação escolar porque contribui decisivamente para o enriquecimento da concepção de mundo dos alunos.

A educação escolar tem como objetivo formar o indivíduo para a vida social em sua totalidade e o grande romance, por sua vez, contribui para esse objetivo de diversas maneiras. Entre estas, podemos destacar o recurso à tipicidade. O personagem típico, como vimos, expressa a totalidade intensiva das mais relevantes contradições sociais, morais e psicológicas de uma época e, assim, fornece a chave para a compreensão da totalidade extensiva do processo histórico, representa tendências sociais, enfim, expressa os momentos centrais da luta de classes. O romance, assim, cumprindo sua função no processo de humanização do homem, revela ao aluno o mundo como resultado da ação humana.

Na trilha das grandes personagens do romance universal, Paulo Honório, narrador e protagonista, repassa a experiência vivida, registrando-a em uma obra, e assim busca compreender o homem que ele manifestou para o mundo e desumanizou-se na conquista da fazenda São Bernardo, no domínio sobre os outros. Paulo Honório, após a tomada de consciência decorrente do suicídio de Madalena, cresce em humanidade, experimenta um crescimento pessoal e psicológico à medida que generaliza conscientemente seu próprio destino e eleva os elementos pessoais e acidentais de seu destino a certo nível de universalidade, enfim, Paulo Honório conscientiza-se da realidade. Nesse caso, essa concepção de mundo do personagem tende a enriquecer a visão de mundo do aluno que, arrebatado pelas experiências e sentimentos da personagem, tem sua subjetividade impulsionada para a além da cotidianidade.

Madalena, assim como Paulo Honório, conscientiza-se do caráter ilusório de suas buscas por realização humana e, assim, eleva-se à consciência do próprio destino. Madalena, que morre tragicamente como tantas outras heroínas do romance realista do século XIX, acalenta o sonho de participar das transformações das estruturas sociais. Seu suicídio não traduz o desespero perante as perdas das ilusões, mas sim a sua resistência à vida não autêntica. Madalena e Paulo Honório, personagens típicos, e logicamente toda a trama na qual estão inseridos, revelam-se de grande valia para os propósitos de um trabalho educativo comprometido com a formação integral do indivíduo. Tais personagens, como tantos outros da grande literatura, evidenciam que as paixões individuais transcendem os limites do mundo puramente individual, revelam ao leitor, à luz da dialética das contradições, as tendências e forças operantes da sociedade, cuja ação

é muitas vezes imperceptível na vida cotidiana. Os personagens típicos, portanto, podem levar o aluno a superar uma visão restrita do que lhe rodeia e a olhar o mundo por meio das lentes universais do romance. Assim, tanto como os conteúdos escolares, nos quais a literatura deve estar inserida, o romance pode exercer uma forte influência sobre as possibilidades de ação do aluno.

Todo esse mundo áspero que forma a atmosfera de *São Bernardo* decorre da profunda concepção de mundo do escritor. Lembremos que essa forma elevada da consciência de um grande escritor não é puramente individual, uma vez que representa o gênero humano historicamente determinado. Assim, é a concepção de mundo do escritor que assegura a universalidade necessária à criação do romance realista e possibilita uma visão totalizante das relações humanas. Esse conhecimento do escritor, que é um reflexo das relações dialéticas da realidade objetiva e fundamenta a composição literária, tal como os conhecimentos escolares, fortalece nos alunos a consciência de si e a sua responsabilidade em relação aos problemas da esfera pública, enfim, oferece ao educando uma nova concepção de mundo.

No romance, os sentimentos e as vivências mais singulares podem ser formalizados pela linguagem elaborada, ou seja, exprimíveis em palavras, o que permite que os indivíduos experienciem e vivenciem sentimentos que se sobrelevam às suas experiências pessoais. Por meio do acerto formal alcançado no plano da linguagem e na estrutura romanesca e nos elementos da narrativa, o romance comporta questionamentos de índole universal e, por isso, tem o poder de transcender a circunstância da época em que nasceu, tem o poder de tocar leitores situados em outros tempos, contextos e circunstâncias, diferentes daqueles em que sua produção se deu.

Graciliano Ramos – assim Machado de Assis, Lima Barreto, Erico Veríssimo, Antonio Callado, João Guimarães Rosa, Balzac, Tolstói, Thomas Mann, Victor Hugo e muitos outros romancistas da literatura universal – não envelheceu; pois em seus romances podemos encontrar um profundo conhecimento de nós mesmos e a narração de situações humanas essenciais que continuam a se manifestar na sociedade capitalista de nossa época: a exploração social, as misérias às quais o ser humano é submetido em nome da lógica capitalista e, portanto, o processo de alienação do homem em relação à espécie humana.

O grande romance, constituindo-se como forma de reflexo da realidade objetiva superior ao imediatismo da vida cotidiana, atinge uma visão depurada da realidade. O romancista, ao dar uma forma artística adequada conteúdo e ao narrar uma série de

acontecimentos dotados de significação humana, une o trajeto da vida individual ao trajeto histórico da humanidade, o que eleva o aluno a um patamar superior de humanização, enfim, faz com que o educando veja o mundo de um modo diferente daquele próprio ao pragmatismo da vida cotidiana.

Na cotidianidade, a realidade é aparente e fragmentada e a linguagem, espontânea e imprecisa, o que não ocorre no âmbito da grande literatura; pois, graças ao trabalho do romancista que condensou todas as determinações da realidade em uma totalidade intensiva, em um mundo próprio, a arte narrativa dissipa a imediatez da cotidianidade, a fim de apresentar um reflexo vivo da realidade, ou seja, possibilita a passagem da heterogeneidade da vida e da linguagem cotidianas para a homogeneidade, momento isento dos elementos que geram as fragmentações do cotidiano, momento em que o educando pode se sobrelevar à sua singularidade e, assim, reconhecer-se como pertencente ao gênero humano.

Essa elevação do cotidiano decorrente da autêntica experiência estética corresponde à catarse. Como vimos, Lukács (1966) trata da catarse ao abordar os efeitos da obra de arte e, portanto, utiliza essa categoria para analisar as relações entre sujeito e objeto no processo de recepção da obra. Duarte (2010), com base nas concepções lukacsianas, explica que a catarse pode ser compreendida como um processo pelo qual se revela o êxito do efeito do realismo da obra de arte sobre o indivíduo receptor, como um desenvolvimento do indivíduo em direção a uma relação cada vez mais consciente com o gênero humano, enfim, como um processo pelo qual o indivíduo receptor é colocado esteticamente em confronto com a essência da realidade, por meio da superação, ainda que momentânea, da heterogeneidade extensiva e superficial própria à vida cotidiana.

Perante o exposto em itens anteriores, podemos dizer que o conceito de catarse vai além de sua acepção estética, pois estende-se às mais variadas áreas de ação do homem, inclusive a educação. Se o momento catártico ocorre quando o processo de homogeneização produz um salto qualitativo na consciência do indivíduo, podemos afirmar que a catarse aparece na relação entre indivíduo e a obra de arte, entre indivíduo e ciência, entre indivíduo e valores morais (DUARTE, 2007).

Sabemos que, no âmbito da educação escolar, a catarse é compreendida como um momento no qual ocorre uma ascensão da consciência a um nível superior de compreensão da prática social, como um momento pelo qual o aluno passa a ser capaz de compreender o mundo de forma relativamente mais elaborada, superando, ainda que parcialmente, o nível do pensamento cotidiano. (SAVIANI, 2008).

Por conseguinte, podemos dizer que o grande romance, concentrando grandes possibilidades de contribuir para a desfetichização do indivíduo, revela-se capaz de suscitar o efeito catártico, uma vez que pode produzir nos leitores certas formas de captação, em diferentes graus de consciência, das relações entre a vida dos indivíduos e a existência histórica do gênero humano, enfim, porque aborda a vida dos indivíduos no interior da totalidade da prática social.

Precisamos esclarecer que a vivência estética, como a atividade educativa, não transformam diretamente a sociedade; mas pode exercer uma influência decisiva seja na transformação da sociedade, seja na da vida do indivíduo. Em outras palavras, o romance, assim como toda arte e o conhecimento escolar, não impede o fenômeno da alienação na sociedade capitalista, mas pode exercer um papel desfetichizador. Desse modo, a arte narrativa e os conteúdos escolares não têm o poder de modificar a realidade, mas certamente podem ser uma forma de subversão dos instrumentos ideológicos que promovem a fuga irracional dos problemas cruciais de nosso tempo.

Além disso, o gênero romanesco confere ao homem uma forma de conhecimento diferente do conhecimento teórico, conceitual e explicativo; mas explicita a verdade humana, expressa de modo fiel a realidade na sua totalidade e, assim, como o saber escolar, pode subjugar o modo habitual de o educando contemplar o mundo, pode fortalecer-lhe a consciência de si mesmo e a sua responsabilidade em relação aos problemas da esfera pública, enfim, pode contribuir de modo significativo para o enriquecimento da concepção de mundo do aluno.

Dessa forma, em uma época em que as proposições teóricas pós-modernas procuram postular a impossibilidade do conhecimento humano e a ideia acerca da falência da razão humana em conhecer o mundo, podemos encontrar no saber escolar preconizado pela pedagogia histórico-crítica e na socialização do grande romance pela via escolar uma força de combate frente à degradação humana, às diversas formas de alienação geradas pela sociedade capitalista. Eis aí, portanto, a necessidade de se lutar por uma pedagogia marxista comprometida com a transformação da realidade. Eis aí a necessidade de se lutar constantemente pelo fortalecimento da pedagogia histórico-crítica. Eis aí, portanto, a necessidade da socialização do grande romance pela educação escolar.

CONCLUSÃO

Pouco a pouco uma vida nova, ainda confusa, se foi esboçando. Acomodar-se-iam num sítio pequeno, o que parecia difícil a Fabiano, criado solto no mato. Cultivariam um pedaço de terra. Mudar-se-iam depois para uma cidade, e os meninos freqüentariam escolas, seriam diferentes deles. Sinha Vitória esquentava-se. Fabiano ria, tinha desejo de esfregar as mãos agarradas à boca do saco e a coronha da espingarda de pederneira.

Não sentia a espingarda, o saco, as pedras miúdas que lhe entravam nas alpercatas, o cheiro de carniças que empestavam o caminho. As palavras de Sinha Vitória encantavam-no. Iriam para diante, alcançariam uma terra desconhecida. Fabiano estava contente e acreditava nessa terra, porque não sabia como ela era nem onde era. Repetia docilmente as palavras de sinha Vitória, as palavras que sinha Vitória murmurava porque tinha confiança nele. E andavam para o sul, metidos naquele sonho. Uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis [...]. Que iriam fazer? Retardaram-se, temerosos. Chegariam a uma terra desconhecida e civilizada, ficariam presos nela. E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinha Vitória e os dois meninos. (RAMOS, 2008, p. 127-128).⁹⁵

“A vida na fazenda se tornara difícil [...]. No céu azul as últimas arribações tinham desaparecido [...]. E Fabiano resistia, pedindo a Deus um milagre [...]. Só lhe restava jogar-se no mundo, como negro fugido” (RAMOS, 2008, p. 117). Assim, o narrador de *Vidas secas* revela a resistência de Fabiano e de sua família à miséria que continuava intocada; assim, Ramos, pela voz que dá ao narrador do romance, expressa a esperança que é sustentada pela determinação com que os retirantes perseguem uma possibilidade concreta de participação social. “Nada o prendia àquela terra dura, acharia um lugar menos seco para enterrar-se” (p. 118). Assim, as personagens procuram resistir à miséria imposta por uma típica modernização conservadora que não desconcentrou renda, não eliminou as oligarquias – até as fortaleceu –, não fez a reforma agrária, enfim, não considerou os milhões de “Fabianos” e “Sinhás Vitórias”, tão vulneráveis aos interesses do monopólio da terra.

⁹⁵ Nesse trecho de *Vidas secas*, o narrador anuncia o anseio das personagens por um futuro melhor. O registro desse esperança é realizado, entretanto, no futuro do pretérito; pois assim o narrador revela que, embora sonhe com a possibilidade de uma nova vida para os “flagelados”, é consciente dos imensos obstáculos que dificultam sua consecução. De qualquer maneira, em *Vidas secas*, a chama da esperança é sustentada pela determinação com que os retirantes perseguem uma possibilidade concreta de participação social” (CASTRO, 2002, p. 87).

Como verificamos ao longo desse estudo, os processos de transformação histórica e social significativos no Brasil expressam sempre a reprodução e a expansão – sob novas formas – da dominação de classes. A modernização conservadora de que fomos vítima não destituiu as modalidades brutais da dominação de classes no país, com suas raízes coloniais, escravistas e latifundiárias.

O processo de constituição da formação social brasileira efetivou-se sempre no quadro de uma “via prussiana”/”revolução passiva”, ou seja, sempre “pelo alto”, por meio da conciliação entre frações das classes dominantes, o que acarretou a ausência de um “grande mundo democrático” e, logo, impediu a participação popular criadora nos diversos âmbitos do nosso ser social. “[...] a conciliação ‘pelo alto’ jamais escondeu a intenção explícita de manter marginalizadas ou reprimidas [...] as classes e camadas sociais ‘de baixo’” (COUTINHO, 2011b, p. 46).

Como pontua Coutinho (1984), essa modalidade de “via prussiana” ou “revolução passiva” encontrou seu cume no regime militar, cenário que se delineia no Brasil entre os anos 1960 e 1970 e cria as condições políticas para a solidificação no país de uma modalidade dependente de capitalismo monopolista de Estado, extremando a velha tendência a excluir as grandes massas da população nacional tanto dos frutos do progresso quanto das decisões políticas. É nesse contexto ainda que tendências de pensamento muito semelhantes às do processo de decadência ideológica da burguesia europeia do século XIX ganham força no Brasil, contribuindo definitivamente para a instauração de um “vazio cultural” penetrado perigosamente pelo anti-humanismo e irracionalismo.

A ditadura militar chega ao fim com o processo de redemocratização do país nos anos de 1980, mas o movimento de reabertura política vem acompanhado de imposições mundiais, caracterizadas pela globalização da economia na perspectiva neoliberal. Desse modo, a transição democrática não significou a descontinuidade da ordem socioeconômica; pois a difusão, na América Latina, do modelo econômico, político e ideológico neoliberal, na década de 1990, ajustou a economia do país aos ditames da economia capitalista global e, assim, atualizou as bases de subordinação estrutural do país aos termos impostos pela “nova ordem mundial”.

Se nos atentarmos às determinações estruturais do projeto de país imposto pelo regime ditatorial, notaremos que sua herança não se dissipou com o fim da ditadura militar-empresarial-imperialista; pois, pelo contrário, “preparou o terreno” para a hegemonia das políticas neoliberais e, logo, para a subordinação da política, da educação

e de grande parte da produção cultural ao que hoje podemos reconhecer como “a ditadura globalizada do capital” (DANTAS, 2014, p. 23).

Desse modo, o que se mantém de um período a outro – da fase da transição das relações pré-capitalistas para a fase do capitalismo contemporâneo –, no Brasil, são as formas impetuosas da dominação de classes, ou seja, mantém-se e até aprofunda-se a extrema concentração de propriedade, de riqueza e de poder, ainda que sob outros formatos.

As políticas neoliberais da década de 1990 ajustaram a economia do país aos ditames da economia capitalista global e, assim, aprofundaram e consolidaram as heranças do nosso processo de formação, atualizando as bases de subordinação estrutural do país aos termos impostos pela “nova ordem mundial”. As sociedades capitalistas enfrentaram, portanto, grandes transformações sistêmicas na última década do século XX, as quais afetaram suas economias, políticas e culturas. Essas mudanças de ordem econômica e política no cenário internacional levaram o Brasil a se adequar e a aderir à nova lógica capitalista, reestruturada conforme o paradigma da ideologia neoliberal, a fim de participar da economia mundial.

Assim, a partir da década de 1990, no Brasil, o cenário político é de ofensiva neoliberal, caracterizada pelo estímulo à política de privatização das estruturas da economia nacional, precarização e intensificação do trabalho, corte dos gastos com políticas sociais, descentralização e redução da intervenção do Estado em âmbitos sociais, priorização do livre mercado e da empresa privada e criação das condições para a internacionalização e financeirização da economia brasileira.

Devido a essa alteração e adequação da economia brasileira à nova ordem mundial, como condição necessária para estimular um novo patamar de acumulação de capital, o país passa a assumir a condição pós-moderna, eufemismo de um novo padrão da barbárie social: manutenção e aprofundamento da perversa lógica da exclusão social e econômica; intensificação das formas de alienação subjetiva – decorrente e, ao mesmo tempo, fortalecedora da alienação objetiva –; precarização da educação escolar; *reificação* e empobrecimento da cultura – fato já evidenciado desde o final da década de 1960 –; e “brutal padronização e esvaziamento do indivíduo” (DUARTE, 2006, p. 9).

Considerando que a escola se situa predominantemente no campo da difusão do conhecimento, no qual repercutem as contradições acarretadas pela luta de classes tão presente no processo de formação histórica do Brasil, procuramos refletir sobre como a

educação escolar e a produção intelectual vêm sofrendo na atualidade os reflexos tanto da ideologia neoliberal como do seu complemento, o pensamento pós-moderno. Mais do que isso, buscamos refletir sobre formas de combate a alienação e à fetichização da realidade na sociedade capitalista.

A expansão do capital e emergência do pensamento pós-moderno atingiram profundamente a dimensão cultural; pois, no capitalismo tardio, a produção cultural foi totalmente incorporada pela produção de mercadorias em geral e, logo, as representações e as formas culturais foram transformadas em uma esfera de atuação fundamental do mercado capitalista.

Ademais, a mesma sociedade que desenvolveu meios extremamente eficazes para a produção e para a difusão do conhecimento gera uma decadência cultural: “[...] no seu período conservador, as expressões culturais burguesas tendem a fazer coexistir o rebaixamento vulgar da cultura para as massas com a sofisticação esterilizadora da cultura para as elites” (SAVIANI, 1997a, p. 193). Essa decadência cultural, por sua vez, é expressa na chamada crise da educação; pois, como atesta Saviani, o esvaziamento do trabalho pedagógico na escola está intimamente atrelado à crise cultural característica da condição pós-moderna.

Assim, podemos dizer que o controle que a burguesia exerce sobre os meios de produção e de circulação se estende para outros setores, sobretudo para o da produção e difusão do conhecimento, e nesse caso a escola, que se situa predominantemente no campo da difusão do conhecimento, enfrenta na atualidade os reflexos tanto da ideologia neoliberal como do seu complemento, o pensamento pós-moderno. (DUARTE, 2006; DERISSO, 2010).

Na década de 1990, devido à ascensão de governos ditos neoliberais, promovem-se em diversos países reformas educativas caracterizadas pelo neoconservadorismo. No Brasil, cuja abertura democrática se deu segundo a estratégia de conciliação “pelo alto”, não foi diferente; pois as políticas neoliberais aqui implantadas reestabelecem a vinculação entre educação e desenvolvimento econômico, ajustando e ressignificando o lema “aprender a aprender”⁹⁶, o qual já havia sido defendido pelo movimento

⁹⁶Segundo Duarte (2006), o “aprender a aprender”, compreendido como emblema dos ideais pedagógicos escolanovistas, manteve-se presente e forte no ideário pedagógico brasileiro independentemente da existência ou não de menções explícitas ao movimento escolanovista e aos autores que foram as principais referências desse movimento.

escolanovista e passa a adquirir novo vigor na retórica de várias concepções educacionais contemporâneas, especialmente no Construtivismo.

Compreendendo a escola a partir do desenvolvimento histórico da sociedade, Duarte (2012) considera a emergência e ampla difusão da pedagogia escolanovista e todas as suas variantes – entre estas o lema “Aprender a aprender” –, ao longo do século XX e início do século XXI, a expressão, no campo educacional, do fenômeno mais amplo caracterizado por Lukács: a decadência ideológica do pensamento burguês após as revoluções de 1848.

As pedagogias centradas no lema “aprender a aprender” correspondem a pedagogias que retiram da escola a função de transmissão do conhecimento objetivo, a função de proporcionar aos educandos o acesso à verdade. Devemos lembrar aqui que no período durante o qual a burguesia constituía-se como classe revolucionária – no período de luta contra a sociedade feudal – apresentava-se como defensora da verdade; mas a partir do momento em que se consolida no poder e passa a agir como classe reacionária, como classe que reage às forças progressistas, deinteressa-se pela verdade porque esta evidencia a necessidade das transformações e, assim, passa a se interessar pela perpetuação da ordem existente. (DUARTE, 2006; SAVIANI, 1997a).

Desse modo, podemos dizer que a decadência ideológica, iniciada a partir da agudização das contradições do capitalismo, manifesta-se já nas lutas de 1848, percorre dinamicamente o desenvolvimento do sistema capitalista, desenvolve-se em substância apologética cada vez mais ajustada à consolidação e à reprodução das necessidades materiais do sistema e, mudando consideravelmente suas formas de expressão, encontra seu ápice no pensamento pós-moderno, ambiente ideológico do capitalismo contemporâneo. Assim, a ideologia burguesa, travestida pelos atuais instrumentos ideológicos da condição pós-moderna, aperfeiçoa-se como construção teórica produtora e difusora de ilusões sobre uma situação histórica em si mesma, e reproduz a lógica cultural anestesiadora das consciências, levando a cabo sua função ideológica, social e política: agrilhoar cada vez mais os indivíduos à sua fetichizada percepção da realidade.

Como vimos, a formação histórica brasileira se reconstitui constantemente e, assim, faz sangrar continuamente a decrépita ferida que não se cicatriza. A experiência histórica revela que o Brasil contou com vários momentos de emersão das camadas tralhadoras, urbanas e rurais; mas tais mobilizações nunca se caracterizaram como um quadro pré-revolucionário. Se não fossem a reação e o conservadorismo, expressos em

contrarreformas e revoluções passivas, seus desdobramentos poderiam originar um reordenamento político-social capaz de delinear um cenário pré-revolucionário; entretanto tais momentos de conflito foram sempre resolvidos “pelo alto”, dentro do quadro da ordem e com a vitória da aliança explícita entre setores das classes dirigentes, cujos instrumentos fundamentais de poder, sejam eles políticos-coercitivos ou ideológicos, aprofundam a extrema concentração de propriedade, riqueza e poder, reforçam um senso comum de caráter conservador e solidificam a ideologia burguesa.

Sendo assim, podemos dizer que jamais experimentamos uma verdadeira irrupção revolucionária em escala nacional; pois, como afirmam Duarte e Saviani, no prefácio à obra *Pedagogia histórico-crítica e luta de classes na educação escolar*, o insurgimento de movimentos populares não balizam condições suficientes para a constituição de um movimento revolucionário socialista, para a transformação consciente da realidade, tendo em vista o desenvolvimento múltiplo dos indivíduos. Para tanto, “[...] é imprescindível a ação coletiva consciente e organizada, com estratégias objetivamente fundamentadas, em direção a uma reestruturação radical que promova a socialização da propriedade dos meios de produção” (DUARTE, SAVIANI, 2012a, p. 1).

Segundo Duarte e Saviani (2012a), a concretização dessa perspectiva não resultará da ação de forças espontâneas e, nesse sentido, a educação escolar se revela uma esfera estratégica fundamental; uma vez que a escola, indo além do cotidiano das pessoas e diferenciando-se de formas espontâneas de educação, se constitui o lugar por excelência da luta pela socialização do conhecimento e este, por sua vez, é parte constitutiva dos meios de produção – que, na sociedade capitalista, são propriedade privada de uma minoria. Eis aí uma contradição inerente à educação escolar na sociedade capitalista, eis aí, portanto, a contradição entre a especificidade do trabalho educativo na escola e o fato de o conhecimento ser parte integrante dos meios de produção.

Sabemos que a luta pela socialização do conhecimento pela escola, na sociedade burguesa, não revolucionará a sociedade porque a escola não tem o poder de mudar a sociedade, mas a revolução é uma ação humana e, como tal, depende da consciência. Desse modo, para se transformar conscientemente a realidade social, é preciso compreendê-la para além das aparências, para além do imediato, ou seja, é preciso o domínio consciente das suas condições e contradições. (DUARTE; SAVIANI, 2012a).

O papel da educação escolar na luta pela transformação social radical – a partir de ações coletivas intencionalmente voltadas para a superação do capitalismo – fundamenta-

se na importância do conhecimento, no ensino dos conteúdos científicos, artísticos e filosóficos, imprescindível para o desenvolvimento de uma concepção de mundo que possa contribuir para o processo de transformação das relações sociais alienadas.

Desse modo, como expressa Duarte, é extremamente válida a defesa de uma pedagogia crítica e historicizadora, uma pedagogia marxista, ligada a uma luta política socialista, “[...] pedagogia essa que contenha indicações claras sobre as possibilidades concretas de ações educacionais que façam avançar a formação dos indivíduos na direção da agudização das contradições da sociedade capitalista contemporânea” (DUARTE, 2006, p. 282).

O poder da ideologia dominante é imenso, ainda mais aliado ao arsenal político-cultural à disposição da classe dominante e, diante desse contexto, refletimos acerca da relação entre a socialização das formas mais desenvolvidas de conhecimento e a difusão do materialismo histórico-dialético como concepção de mundo, debatemos sobre a relação entre o trabalho educativo e o enriquecimento da concepção de mundo do aluno – a passagem da esfera do saber cotidiano, em que o sujeito está imerso e submetido às determinações fenomênicas, para a apropriação das produções humanas universais, o que pressupõe um processo catártico de negação da condição anterior.

Partindo do pressuposto de que a escola não pode ser entendida deslocada da sua relação com a sociedade, reconhecemos que o conhecimento escolar é atravessado pela luta de classes, pela lógica cultural do capitalismo contemporâneo. Dessa forma, em termos educativos, identificamos quais conhecimentos podem contribuir para o processo de formação humana, para o desenvolvimento integral do indivíduo; pois a definição dos conteúdos filosóficos, científicos e artísticos que deverão constituir a educação escolar contém um posicionamento em relação à necessária superação das contradições engendradas pela sociedade de classe.

A escola, instituição cuja especificidade deve residir, conforme afirma Saviani (2008b), na socialização do saber, reserva na atualidade um espaço mínimo para o acesso à riqueza científica, artística e filosófica da humanidade. Como vimos, a arte literária, em especial, sofre efeitos nefastos oriundos de sua subordinação aos interesses do capitalismo, fato que repercute na literatura que é oferecida aos alunos na educação escolar.

Assim, sobre a literatura que é ofertada aos alunos na esmagadora maioria das escolas no Brasil, podemos realizar a seguinte pergunta: trata-se de uma arte que contribui para o enriquecimento da concepção de mundo dos alunos ou de instrumentos ideológicos

que promovem a fuga irracional e alienada perante os problemas cruciais de nosso tempo? Todo o percurso histórico realizado ao longo desse trabalho se justificou diante dessa questão, pois a compreensão que ele nos oferece acerca das posições pedagógicas e ideológicas que prevalecem no atual cenário educacional brasileiro responde-a. Todo o percurso histórico traçado ao longo dessa pesquisa, mais do que responder a uma pergunta para a qual já sabemos a resposta, fez-nos refletir sobre a necessidade urgente de se lutar, entre tantas outras formas de emancipação humana, pela socialização de um conhecimento, de uma cultura, enfim, de uma arte que possa contribuir decisivamente uma visão desfetichizadora da realidade.

Considerando que a fetichização da realidade que se dá na sociedade capitalista faz com que, na consciência humana, o mundo seja visto de modo deturpado e que o grande romance possa exercer um papel desfetichizador na formação humana e contribuir para o processo de transformação das relações sociais alienadas, ressaltamos a escola como o espaço privilegiado para a socialização de obras literárias cujo mundo refigurado possa servir de orientação para a vivência receptiva do aluno e, assim, contribuir para o enriquecimento da sua concepção de mundo.

Perante o exposto, podemos dizer que as artes em geral e a literatura em particular, ao refletirem a realidade humana, refletem também a desumanização. Mas há uma diferença entre refletir a desumanização assumindo-a como insuperável e refleti-la a partir da perspectiva humanista:

Sem um tal amor pela vida e pelos homens, amor que implica necessariamente o mais profundo ódio pela sociedade, pelas classes e pelos homens que os humilham e ofendem, não pode surgir hoje no mundo capitalista um realismo verdadeiramente grandioso. Este amor, bem como o ódio que lhe é complementar, levam o escritor a descobrir a riqueza das relações da vida humana e a representar o mundo do capitalismo como uma incessante luta contra as forças que destroem e matam essas relações humanas. Mesmo quando, ao representar os homens que vivem hoje, o escritor mostra que são miseráveis fragmentos e caricaturas do verdadeiro *homem*, deve ter experimentado em si mesmo, contudo, quais são as possibilidades de expansão e de riqueza deste homem verdadeiro; só assim poderá ver e representar as caricaturas como caricaturas, extraindo da mutilação do homem em fragmentos uma atitude de luta contra o mundo que, dia a dia, hora a hora, reproduz essa mutilação. (LUKÁCS, 2010, p. 85).

Concordando com Lukács que a representação artística da desumanização requer a compreensão das possibilidades históricas e sociais de luta contra essa desumanização, estendemos o raciocínio de Lukács ao papel do grande romance na educação escolar.

Entendemos que a literatura na formação das novas gerações precisa ser trabalhada na perspectiva oposta à da adaptação à sociabilidade fetichista da cotidianidade capitalista contemporânea. É preciso fazer da socialização do grande romance a produção da percepção das relações entre a vida individual e o processo histórico de luta pela emancipação humana, tanto no sentido da crítica à mutilação do ser humano, como no sentido da captação das possibilidades de superação desse completo esvaziamento.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.
- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Práxis artística e utopia concreta em Graciliano Ramos. *Revista Novos Rumos*, n. 29, Marília, dez/fev, 1999. p. 74-87.
- _____. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.
- _____. *Literatura: história e política*. São Paulo: Ática, s/d.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- ALMEIDA, Jorge de. Dialética humanista em tempos sombrios. In: MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ALVES, Fabio César. *Armas de papel: Graciliano Ramos, as Memórias do cárcere e o Partido Comunista Brasileiro*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- ANTUNES, Ricardo; RIDENTI, Marcelo. 1968 no Brasil. *Margem Esquerda: ensaios marxistas*. n. 11. maio de 2008. São Paulo. Boitempo Editorial.
- ARAPIRACA, José Oliveira. *A USAID e a educação brasileira*. São Paulo: Cortez; Campinas: Autores Associados, 1982.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Klick, 1997.
- ASSUMPÇÃO, Mariana de Cássia. **Educação escolar e individualidade: fundamentos estéticos da pedagogia histórico-crítica**. 2018. 154 f. Tese (Doutorado em Educação Escolar) – Programa de Pós-Graduação em Educação Escolar, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2018.
- BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Tradução: Rosa Freire D'aguiar. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2015.
- _____. Eugênia Grandet. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida parisiense*. 3 ed. Tradução de Gomes da Silveira. Porto Alegre: Globo, 2013. Volume V.
- _____. *Ilusões perdidas*. Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

_____. Os camponeses. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida parisiense*. Tradução de Carlos Drummond de Andrade. Porto Alegre: Globo, 1954. Volume XIII.

_____. *História da grandeza e da decadência de César Birotteau*. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida parisiense*. Tradução de Ernesto Pelanda, Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1952. Volume VIII.

BIANCHI, Álvaro. Revolução passiva: o pretérito do futuro. In: _____ (Org.). *Arqueomarxismo: comentários sobre o pensamento socialista*. São Paulo: Alameda Editorial, 2012.

BORDINI, M. da G. Forma e materialidade histórica. In: _____. (org.). *Lukács e a Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

BOTTOMORE, Tom. *Dicionário do pensamento marxista*. Tradução: Waltensir Dutra. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BRAYNER, Sônia. (org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BRITO, Antonio Carlos. *Cultura brasileira: botando os pingos nos jotas – ou ainda: questão de antídoto*. Rio de Janeiro: Ibrades, 1972.

BUTLER, Judith. Introdução. In: LUKÁCS, György. *A alma e as formas: ensaios*. Tradução: Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Coleção Filô).

CALLADO, Antônio. *Bar Don Juan*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2012.

CASES, Cesare. Teoria del drama moderno. In: _____. *Saggi e note di letteratura tedesca*. Turim: Einaudi, 1963.

CASTRO, Dácio Antônio de. *Roteiro de leitura: Vidas secas de Graciliano Ramos*. 2. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

CASTRO, Manuel Antônio de Castro. In.: SAMUEL, Rogel. *Manual de Teoria Literária*. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: 34, 2006.

_____. *Brigada Ligeira*. 3 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. Os bichos do subterrâneo. In: _____. *Tese e antítese: ensaios*. 4. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. A literatura brasileira em 1972. *Arte em Revista*. São Paulo, Kairós, nº 1. Janeiro e marco de 1979. p. 20-26

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Remate de Males*, Campinas, SP, dez. 2012. p. 81-90.

CERVANTES DE SAAVEDRA, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Tradução de Viscondes de Castillo e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

CHAUÍ, Marilena. *Vocação Política e Vocação Científica da Universidade*. Educação Brasileira, Brasília: MEC/CRUB, 15(31), 1993.

COSTA, Marta Morais da. *Teoria da literatura II*. Curitiba: IESDE Brasil S.A., 2008.

COTRIM, Ana. *Literatura e realismo em György Lukács*. Porto Alegre: Zouk, 2016.

_____. Reflexos da guinada marxista de Georg Lukács na sua teoria do romance. *Projeto História*, n. 43, São Paulo, jul./dez., 2011. p. 569-593.

COTRIM, Livia. A arma da crítica: política e emancipação humana na Nova Gazeta Renana. In: MARX, Karl. **Nova Gazeta Renana**: artigos de Karl Marx. Apresentação e tradução: Livia Cotrim. São Paulo: EDUC, 2010.

COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*: ensaios sobre ideias e formas. 4. ed. Expressão Popular: São Paulo, 2011a.

_____. Cultura e sociedade no Brasil. In: _____. *Cultura e sociedade no Brasil*: ensaios sobre ideias e formas. 4. ed. Expressão Popular: São Paulo, 2011b.

_____. O significado de Lima Barreto em nossa literatura. In: _____. *Cultura e sociedade no Brasil*: ensaios sobre ideias e formas. 4. ed. Expressão Popular: São Paulo, 2011c.

_____. Graciliano Ramos. In: _____. *Cultura e sociedade no Brasil*: ensaios sobre ideias e formas. 4. ed. Expressão Popular: São Paulo, 2011d.

_____. Introdução. In: _____. (org.). *O leitor de Gramsci*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011e.

_____. Os intelectuais e a organização da cultura. In: _____. *Cultura e sociedade no Brasil*: ensaios sobre ideias e formas. 4. ed. Expressão Popular: São Paulo, 2011f.

_____. *O estruturalismo e a miséria da razão*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. Apresentação. In: LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução e organização: Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *Lukács, Proust e Kafka*: literatura e sociedade no século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *A democracia como valor universal e outros ensaios*. 2 ed. Rio de Janeiro: Salamandra, 1984.

_____. Gaciliano Ramos. In: BRAYNER, S. (org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. (org.). *Realismo e anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1974.

_____. *Literatura e humanismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

_____; PAULO NETTO, J. Apresentação. In: LUKÁCS, György. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

COUTINHO, Eduardo Granja. *A comunicação do oprimido e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Mórula, 2014.

DABEZIES, André. Fausto. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DANTAS, Rodrigo de Souza. A herança da ditadura e os impasses estruturais da “modernização” capitalista no Brasil. In: IASI, Mauro Luis; COUTINHO, Eduardo Granja. (org.). *Ecos do golpe: a persistência da ditadura 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Mórula, 2014.

DERISSO, José Luis. Construtivismo, pós-modernidade e decadência ideológica. In: MARTINS, Lígia Márcia; DUARTE, Newton. (org.). *Formação de professores: limites contemporâneos e alternativas necessárias* [recurso eletrônico]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

DUARTE, Newton. *Os conteúdos escolares e a ressurreição dos mortos: contribuição à teoria histórico-crítica do currículo*. Campinas: Autores Associados, 2016a.

_____. A relação dialética entre a vida humana e os conteúdos escolares. In: _____. DUARTE, Newton. *Os conteúdos escolares e a ressurreição dos mortos: contribuição à teoria histórico-crítica do currículo*. Campinas: Autores Associados, 2016b.

_____. Os conhecimentos escolares e a concepção de mundo. In: _____. DUARTE, Newton. *Os conteúdos escolares e a ressurreição dos mortos: contribuição à teoria histórico-crítica do currículo*. Campinas: Autores Associados, 2016c.

_____. *A Individualidade Para-Si: contribuição a uma teoria histórico-social da formação do indivíduo*. Campinas: Autores Associados, 2013a.

DUARTE, Newton. *Questões terminológicas* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <lalaquachio@yahoo.com.br> em 5 nov. 2013b.

_____. *Lukács e Saviani: a ontologia do ser social e a pedagogia histórico-crítica*. In:

_____.; SAVIANI, Dermeval. (orgs.). *Pedagogia histórico-crítica e luta de classes na educação escolar*. Campinas: Autores Associados, 2012a.

DUARTE, Newton. Luta de classes, educação e revolução. In: _____. *Pedagogia histórico-crítica e luta de classes na educação escolar*. Campinas: Autores Associados, 2012b.

_____.; et. al. O ensino da recepção estético-literária e a formação humana. *EccoS – Rev. Cient.*, n. 28, São Paulo, mai./ago., 2012c. p. 31-48.

_____. Arte e formação humana em Vigotski e Lukács. In: DUARTE, N.; DELLA FONTE, S. S. *Arte, conhecimento e paixão na formação humana: sete ensaios de pedagogia histórico-crítica*. Campinas: Autores Associados, 2010.

_____. *Vigotski e o “Aprender a Aprender”*: críticas às apropriações neoliberais e pós-modernas da teoria vigotskiana. Campinas: Autores Associados, 2006.

_____. Educação e moral na sociedade capitalista em crise. In: CANDAU, V. M. (org.). *Ensinar e aprender: sujeitos, saberes e aprendizagem*. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

_____. Elementos para uma ontologia da educação na obra de Dermeval Saviani. In: SILVA Jr., Celestino Alves da. (org.). *Dermeval Saviani e a educação brasileira: o simpósio de Marília*. São Paulo: Cortez, 1994.

FREITAG, Bárbara. *Escola, Estado e Sociedade*. 7 ed. São Paulo: Centauro, 2005.

FREITAS, Marcos Cezar de; BICCAS, Maurilane de Souza. *História social da educação no Brasil (1926-1996)*. São Paulo: Cortez, 2009.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução: Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

ENGELS, Friedrich. *Sobre a questão da moradia*. Tradução de Hélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2015.

_____. F. Engels a Minna Kautsky, 26 de novembro de 1885. In: MARX, K.; _____. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2012a.

_____. F. Engels a Margaret Harkness, inícios de abril de 1888. In: MARX, K.; _____. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2012b.

_____. F. Engels a H. Starckenburg, 25 de janeiro de 1894. In: MARX, K.; _____. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2012c.

_____. Prefácio de Engels para a terceira edição. In: MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Tradução: Leandro Konder. 2 ed. São Paulo: Martin Claret, 2008.

EVANGELISTA, João Emanuel. _____. Revista Pedagógica - UNOCHAPECÓ - Ano 10- n. 20 - jan./jun. 2008 p. 9-32.

_____. *Teoria social pós-moderna: introdução crítica*. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. Teoria social e pós-modernismo: a resposta do marxismo aos enigmas teóricos contemporâneos. *Cronos*, v. 7, n. 2, Natal, jul./dez., 2006.

_____. Elementos para uma crítica da cultura pós-moderna. *Revista Novos Rumos*. Ano 16, n. 34, Marília, 2001.

_____. *Crise do marxismo e irracionalismo pós-moderno*. São Paulo: Cortez, 1997.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Contribuição à teoria do romance. Tradução: Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. São Paulo: Globo, 2006.

_____. Poesia e verdade. In: _____. *Que tipo de república?* São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

_____. *Brasil em compasso de espera*. São Paulo: Hucitec, 1980.

FLAUBERT, Gustave. *Educação Sentimental: história de um moço*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1959. v. 2.

FREDERICO, Celso. Lukács e a defesa do realismo. *Cerrados*, v. 24, n. 39, Brasília, 2015. p. 108-117.

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

_____. *Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica*. Natal: editora da UFRN, 2005.

FIGUEIREDO, Rubens. Apresentação de *Guerra e paz*. In: TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*. [recurso eletrônico]. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GARCIA, José Godoy. *O caminho de Trombas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

GABEIRA, Fernando. *O que é isso, companheiro?* Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1979.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. 2. ed. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

GORKI, Maximo. *Mãe*. Tradução de José Celso Martinez Corrêa; Fernando Peixoto; Shura Victoronovna. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere: O Risorgimento*. Notas sobre a história da Itália. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 5.

_____. *Cadernos do cárcere: Literatura. Folclore. Gramática*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 6.

_____. *Cadernos do cárcere: Maquiavel*. Notas sobre o Estado e a política. 3 ed. Tradução de Luiz Sérgio Henriques, Marco Aurélio Nogueira e Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. vol. 3.

GRIB, Vladimir. Balzac: uma análise marxista. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida parisiense*. Tradução: Bernardo Gersen Porto Alegre: Globo, 1952. v. 10.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992. Vol. I.

HELLER, Agnes. *Cotidiano e História*. 8. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. *Sociología de la vida cotidiana*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.

HOBBSBAWN, Eric. *A era do capital*. 21. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2015a.

_____. *A era das revoluções: 1789-1848* [recurso eletrônico]. Tradução: Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel. 33ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015b.

_____. *A era das revoluções: 1789-1848*. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

_____. *Revolucionários: ensaios contemporâneos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

HUGO, Victor. *Os miseráveis*. [recurso eletrônico]. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2017.

INFRANCA, Antonino. Lukács Intérprete de Lenin. In: DEO, Anderson; MAZZEO, Antonio Carlos; ROIO, Marcos Del (org.). *Lenin: teoria e prática revolucionária*. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.

KONDER, Leandro. *Marxismo e alienação: contribuição para um estudo do conceito marxista de alienação*. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

- _____. *As artes da palavra: elementos para uma poética marxista*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- _____. *Intelectuais Brasileiros e Marxismo*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- _____. Depoimento recolhido por Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque; GONÇALVES, Marcos Augusto. (org.). *Cultura e participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____. *A democracia e os comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- _____. Crítica literária e marxismo. In: AZEVEDO FILHO, L. A. *Tendências da literatura contemporânea*. v.1. Rio de Janeiro: Gernasa, 1969. (Coleção Estudos Universitários).
- _____. *Os marxistas e a arte: breve estudo histórico-crítico de algumas tendências da estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- KIRALIFALVI, Bela. *The Aesthetics of György Lukács*. Princeton: Princeton University Press, 1975.
- KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- _____. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia da Letras, 2002.
- KOSIK, Karel. *Dialética do concreto*. Tradução: Célia Neves e Alderico Toríbio. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.
- LENIN, Vladimir Ilyich. *Cadernos sobre a dialética de Hegel*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2011.
- _____. *Cadernos filosóficos*. Lisboa: Edições Avante!, 1989. (Obras escolhidas, Tomo VI).
- _____. *O programa agrário da social-democracia na primeira revolução russa de 1905-1907*. São Paulo: Ciências Humanas, 1980.
- _____. *Materialismo y empiriocriticismo*. Montevideu: Pueblos Unidos, 1959.
- LIFSCHITZ, MIKHAIL. Gueorgui Plejánov. Revista *Literatura soviética*, tradução castelhana, nº 12, Moscou, 1956.
- LIMA, Luiz Costa. A reificação de Paulo Honório. In: _____. *Por que Literatura?* Petrópolis: Vozes, 1966.
- LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LISPECTOR, Clarice. *Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LUKÁCS, György. *A alma e as formas*. Tradução: Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels. In: KARL, Marx; _____. *Cultura, arte e literatura: textos escolhidos*. Tradução: de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. 2ª ed. São Paulo: 2012.

_____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011a.

_____. O romance como epopeia burguesa. In: _____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011b.

_____. Prefácio à edição húngara de Arte e sociedade. In: _____. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011c.

_____. *O romance histórico*. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011d.

_____. Nota à edição alemã. In: _____. *O romance histórico*. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011e.

_____. Sobre a tragédia. *Arte e sociedade: escritos estéticos 1932-1967*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011f.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. Tradução e organização de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010a.

_____. Friedrich Engels, teórico e crítico da literatura. In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. Tradução e organização de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010b.

_____. Marx e o problema da decadência ideológica. In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010c.

_____. Narrar ou descrever? In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010d.

_____. A fisionomia intelectual dos personagens artísticos. In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010e.

_____. O escritor e o crítico. In: _____. *Marxismo e teoria da literatura*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010f.

_____. Prefácio (1967). In: _____. *História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003a.

_____. História e consciência de classe: estudos sobre a dialética marxista. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003b.

_____. Prefácio (1962). In: _____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000a.

_____. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000b.

_____. Nota sobre o romance. In: PAULO NETTO, José. (org.). *George Lukács: sociologia*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. Autocrítica do marxismo. *Revista Temas de Ciências Humanas*, n. 4. São Paulo: LECH, 1978a.

_____. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978b.

_____. A arte como autoconsciência do desenvolvimento da humanidade. In: _____. *Introdução a uma estética marxista: sobre a categoria da particularidade*. Tradução: Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978c.

_____. As bases ontológicas do pensamento e da atividade do homem. *Revista Temas de Ciências Humanas*, n. 4. São Paulo: LECH, 1978d.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Existencialismo ou marxismo*. São Paulo: Senzala, 1967a.

_____. *Estética: la peculiaridade de lo estético*. Barcelona/México: Grijalbo, 1967b. v.3.

_____. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1966a. v. 1.

_____. *Estética: la peculiaridad de lo estético*. Barcelona: Grijalbo, 1966b. v. 2.

_____. Arte y verdad objetiva. In: _____. *Problemas del realismo*. Traducción: Carlos Gerhard. Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1966c.

_____. Correspondencia entre Anna Seghers e George Lukács. In: _____. *Problemas del realismo*. Fondo de Cultura Económica: México, 1966d.

_____. *El asalto a la Razón: la trayectoria del irracionalismo desde Schelling hasta Hitler*. Fondo de Cultura Económica: México-Buenos Aires, 1959.

- _____. *Contributi alla storia dell'estetica*. Traduzione: Emilio Picco. Feltrinelli Editore: Milano, 1957.
- _____. *Saggi sul Realismo*. Tradução de M. e A. Brelich. Turim: Piccola Biblioteca Einaudi, 1950.
- _____. *A marxista filozófia feledatai az új demokráciában* (As tarefas da filosofia marxista na nova democracia). Budapeste: Székesfővárosi Irodalmr Intézet, 1948.
- MACEDO, José Mariani de. Os gêneros e o romance. In: LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MAGALHÃES, Belmira. *A particularidade estética em Vidas Secas, de Graciliano Ramos*. 2 ed. São Paulo: Instituto Lukács, 2015.
- MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Tradução: Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MANN, Thomas. *Doutor Fausto: a vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- _____. *A Montanha Mágica*. [recurso eletrônico]. Tradução de Herbert Caro. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- MÁRKUS, György. *Marxismo e antropologia: o conceito de essência humana na filosofia de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- MARTINS, Wilson. Graciliano Ramos, o Cristo e o Grande Inquisidor. In: BRAYNER, Sônia. (org.). *Graciliano Ramos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- MARX, Karl. Posfácio da 2ª edição. In: _____. *O capital: crítica da economia política*. Tradução: Reginaldo Sant'Anna. 30ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012a.
- _____. *As lutas de classes na França de 1848 a 1850*. Tradução: Nélio Schneider. São Paulo: 2012b. (Coleção Marx-Engels).
- _____. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Tradução e notas de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011a.
- _____. *Grundrisse: manuscritos econômicos de 1857-1858: esboços da crítica da economia política*. Tradução Mario Duayer e Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011b.
- _____. *As lutas de classes na França de 1848 a 1850*. Tradução: Nélio Schneider. São Paulo: 2012. (Coleção Marx-Engels).

_____. A burguesia e a contrarrevolução, nº 169, 15/12/1848. In: _____. *Nova Gazeta Renana*: artigos de Karl Marx. Apresentação e tradução: Livia Cotrim. São Paulo: EDUC, 2010c.

_____. A contrarrevolução prussiana e a magistratura prussiana, nº 177, 24/12/1848. In: _____. *Nova Gazeta Renana*: artigos de Karl Marx. Apresentação e tradução: Livia Cotrim. São Paulo: EDUC, 2010d.

_____. A revolução de junho, nº 29, 29/6/1848. In: _____. *Nova Gazeta Renana*: artigos de Karl Marx. Apresentação e tradução: Livia Cotrim. São Paulo: EDUC, 2010b.

_____. *Contribuição à crítica da Economia Política*. Tradução: Florestan Fernandes. 2.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008a.

_____. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*. Tradução: Leandro Konder. 2 ed. São Paulo: Martin Claret, 2008b.

_____. *A miséria da filosofia*. Tradução: José Paulo Netto. São Paulo: Global, 1985.

MARX, K.; FRIEDRICH, E. *Cultura, arte e literatura*: textos escolhidos. Tradução de José Paulo Netto e Miguel Makoto Cavalcanti Yoshida. São Paulo: Expressão Popular, 2012.

_____; ENGELS, Friedrich. *Manuscritos econômicos-filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2010.

_____. *A ideologia alemã*: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas (1845-1846). Tradução: Rubens Enderle, Nélcio Schneider, Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Sobre literatura e arte*. São Paulo: Global Editora, 1986.

MASSAUD, Moisés. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Apresentação de Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. 2. ed. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Labirintos da aprendizagem*: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada. São Paulo: Editora 34, 2010.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. A cultura política comunista: alguns apontamentos. In: NAPOLITANOS, Marcos; CZAJKA, Rodrigo; _____. (org.). *Comunistas brasileiros*: cultura política e produção cultural. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do Diabo*: séculos XII-XX. Rio de Janeiro: Editora Bom Texto, 2001.

- NAPOLITANO, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.
- NUNES, Benedito. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.
_____. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.
- OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. Lukács: mimese e implicações de leitura. In: BORDINI, Maria da Glória. et al. (Org.). *Lukács e a Literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PAULO NETTO, José. O *Manifesto Comunista*: limites e grandeza teórico-política. In: _____. (org.). *Curso livre Marx-Engels: a criação destruidora*. São Paulo: Boitempo, Carta Maior, 2015.
- _____. *Pequena história da ditadura brasileira (1964-1985)*. São Paulo: Cortez, 2014.
- _____. Introdução à obra O leitor de Marx. In: _____. (Org.). *O leitor de Marx*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012a.
- _____. *Marxismo e humanismo*. São Paulo: 7 dez. 2012b. Entrevista concedida a Rodrigo Petronio.
- _____.; BRAZ, Marcelo. *Economia Política: uma introdução crítica*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2006.
- _____. *Ditadura e serviço social: uma análise do serviço social no Brasil pós-64*. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2005.
- _____. *Elementos para uma leitura crítica do Manifesto Comunista*. In: MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto Comunista*. São Paulo: Cortez Editora, 1998.
- _____. *George Lukács: o guerreiro sem repouso*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- _____. *Capitalismo e reificação*. São Paulo: Ciências Humanas, 1981.
- _____. Um conceito marxista: decadência. Revista Seara Nova. nº 1580, junho de 1977. p. 14-19. Lisboa.
- _____. Depois do modernismo. In: COUTINHO, Carlos Nelson. *Realismo e anti-realismo na Literatura Brasileira*. Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1974.
- PINASSI, Maria Orlanda. *Da miséria ideológica à crise do capital: uma reconciliação histórica*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- RAMOS, Graciliano. *Conversas*. Organização de Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2014.
- _____. *Angústia*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

_____. *Vidas secas*. 107. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

_____. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

RIBEIRO, João Ubaldo. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RIBEIRO, Renato Janine. Um novo olhar. In: HUGO, Victor. *Os miseráveis*. [recurso eletrônico]. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2017.

ROMANELLI, Otaíza de Oliveira. *História da educação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1987.

RÓNAI, Paulo. Notas introdutivas ao texto balzaquiano. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada*. Introdução, notas e orientação de Paulo Rónai. Porto Alegre: Globo, 1949. p. 7-14. Volume IV.

_____. *Balzac e a Comédia humana*. 4. ed. Globo: São Paulo: 2012.

ROSA, João Guimarães. *Manuelzão e Miguilim*. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

ROSENAU, Pauline Marie. *Post-modernism and the social sciences: insights, inroads and intrusions*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992.

ROSSLER, João Henrique. *Sedução e alienação no discurso construtivista*. Campinas: Autores Associados, 2006.

SÁ, Olga de. *Clarice Lispector: a travessia do oposto*. São Paulo: Annablume, 1993.

SANTOS, Deribaldo. *A particularidade na estética de Lukács*. São Paulo: Instituto Lukács, 2017.

SAVIANI, Dermeval. *História das ideias pedagógicas no Brasil*. 2. ed. rev. e ampl. Campinas: Autores Associados, 2008a.

_____. *Pedagogia Histórico-Crítica: primeiras aproximações*. 10. ed. Campinas: Autores Associados, 2008b.

_____. O Legado Educacional do Regime Militar. *Cad. Cedes*, Campinas, vol. 28, n. 76, p. 291-312, set./dez. 2008c. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>

_____. *Pedagogia Histórico-Crítica: primeiras aproximações*. 7. ed. Campinas: Autores Associados, 2000.

- _____. *Escola e Democracia*. 32. ed. São Paulo: Autores Associados, 1999.
- _____. *A Nova Lei da Educação: Trajetória, Limites e Perspectivas*. Campinas: Autores Associados, 1997a.
- _____. *Pedagogia Histórico Crítica: Primeiras Aproximações*. 6. ed. Campinas: Autores Associados, 1997b.
- _____. *Educação e Questões da Atualidade*. São Paulo: Livros do Tatu! Cortez, 1991.
- _____. *Educação: do senso comum à consciência filosófica*. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1986.
- SAVIANI, Dermeval.; DUARTE, Newton. Prefácio à Pedagogia histórico-crítica e luta de classes na educação escolar. In: _____. *Pedagogia histórico-crítica e luta de classes na educação escolar*. Campinas: Autores Associados, 2012a.
- _____. A formação humana na perspectiva histórico-ontológica. In: _____. *Pedagogia histórico-crítica e luta de classes na educação escolar*. (org.). Campinas: Autores Associados, 2012b.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.
- _____. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SILVA, Arlenice Almeida da. A história e as formas. In: LUKÁCS, György. *O romance histórico*. Tradução: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.
- _____. Da teoria do romance ao romance histórico: a questão dos gêneros em G. Lukács. *Rapsódia: almanaque de filosofia e arte*, n. 1, São Paulo, 2001. p. 29-53.
- SOBOUL, Albert. *História da Revolução Francesa*. Tradução: Hélio Pólvora. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *Fundamentos da estética marxista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- _____. *Ofício de escritor: dialética da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- SOUZA, Ricardo Luiz de. *Balzac e o sono dos patifes*. Porto Alegre : EDIPUCRS; Curitiba: Champagnat, 2012.
- TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. 2. ed. São Paulo: Alfa-Omega, 1977.

TEIXEIRA, Ivan. Policarpo Quaresma como caricatura de uma ideia de Brasil. In: LIMA BARRETO, Afonso Henriques de. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

TEMER, Milton. Apresentação de Pequena História da Ditadura Brasileira (1964-1985). In: PAULO NETTO, José. *Pequena História da Ditadura Brasileira (1964-1985)*. São Paulo: Cortez, 2014.

TOLSTÓI, Liev. *Guerra e paz*. [recurso eletrônico]. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

_____. Modernidade e socialismo. *Revista Novos Rumos*, n. 18/19, Marília, 1990. p. 33-38.

VERISSIMO, Erico. *O arquipélago*. Porto Alegre: Globo, 1978. v. 3.

VIEIRA, Beatriz de Moraes. As ciladas do trauma: considerações sobre história e poesia nos anos 1970. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

WOOD, Ellen Meiksins. O que é agenda pós-moderna? In: WOOD, Ellen Meiksins; FOSTER, John Bellamy (orgs.). *Em defesa da história: marxismo e pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.