UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Sociologia

Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Anouch Neves de Oliveira Kurkdjian

Romance e modernidade no jovem Lukács

São Paulo

2014

Universidade de São Paulo

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Departamento de Sociologia

Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Anouch Neves de Oliveira Kurkdjian

Romance e modernidade no jovem Lukács

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Musse, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

São Paulo, 2014

Nome: Anouch Neves de Oliveira Kurkdjian

Título: Romance e modernidade no jovem Lukács

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, sob a orientação do Prof. Dr. Ricardo Musse, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Aprovada em:

Banca Examinadora:

(suplente)

(suplente)

KURKDJIAN, Anouch Neves de Oliveira. **Romance e modernidade no jovem Lukács**. 2014. Romance e modernidade no jovem Lukács. (157p.) f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Sociologia da Universidade de São Paulo, 2014.

Resumo: Esta dissertação busca apresentar uma leitura do ensaio *A teoria do romance*, de Georg Lukács, atentando para o nexo formulado pelo autor entre a forma romance e a modernidade. Para este objetivo, procurou-se retratar os momentos de diálogo que essa obra estabelece com a teoria do romance de Friedrich Schlegel. Não se trata de uma tentativa de rastrear as influências que por ventura estejam presentes no ensaio de Lukács, mas de mostrar como *A teoria do romance* pode ser reconstituída a partir das críticas à teoria do romance do romantismo. Pretende-se expor como a investigação da forma romance, essa forma que como nenhuma outra expressa o “desabrigo transcendental”, consiste para Lukács em uma via de acesso e crítica à experiência de alienação que vigora no mundo moderno.

Palavras-chave: 1) Georg Lukács; 2) *Teoria do romance*; 3) Romance; 4) Modernidade 5) Teoria estética alemã; 6) Romantismo alemão.

Abstract: This dissertation aims to present a reading of the essay *A theory of the novel*, by Georg Lukács, paying special attention to the link between the novel form and modernity formulated by the author. To this end, the moments of dialogue that Lukács' work establishes with the theory of the novel of Friedrich Schlegel were retraced. It is not an attempt to track influences that may be present in the essay, but to show how *The theory of the novel* can be reconstructed from the critiques of the romantic theory of the novel. We intend to point out how the investigation of the novel form, the form that like no other expresses the "transcendental homelessness", consists for Lukács in a gateway to and critique of the experience of alienation that takes place in the modern world.

Keywords: 1) Georg Lukács; 2) *Theory of the novel*; 3) Novel; 4) Modernity; 5) German Aesthetics Theory; 6) German romanticism.

*À memória de minha avó, Quitinha, que me contou
muitas histórias.*

Agradecimentos

Esta dissertação é resultado de três anos de trabalho, durante os quais tive a sorte de contar com o apoio de diversas pessoas. Nada mais justo que relembrar e agradecer àqueles que fizeram parte desse processo e tornaram este trabalho possível:

Ao professor Ricardo Musse, pela atenção e acolhida às minhas ideias desde o início desse trabalho; pelo apoio e interesse manifestados ao longo de todo o processo e, por fim, pela orientação precisa e dedicada, que me concedeu também a autonomia necessária à difícil tarefa da formação.

À professora Arlenice de Almeida, pelos cursos e palestras a respeito de Lukács que me foram de grande valia; pela leitura atenciosa do meu texto de qualificação e pelas instigantes observações; pela gentileza de me emprestar diversos materiais para esta pesquisa.

Ao professor Marco Aurélio Werle, por dois cursos que se revelaram imprescindíveis para esta dissertação; pelos comentários e sugestões ao meu texto de qualificação; pela generosidade com que concedeu dicas e sanou dúvidas; pela abertura para o diálogo.

Ao professor Fredric Jameson, por ter tornado possível minha visita à Universidade de Duke; pelo interesse em me supervisionar; pelas conversas sobre meu trabalho e pelas sugestões que ajudaram a conformar o primeiro capítulo desta dissertação. Aproveito também para agradecer à Maria Maschauer, funcionária do departamento de literatura de Duke, por toda ajuda prestada durante o período em que lá estive.

Aos colegas do grupo de orientação, que em algum momento discutiram e opinaram sobre meu trabalho e com os quais aprendo constantemente, Caio Vasconcelos, Carlos Pissardo, Fabio Dias, Fabio Pimentel, Maysa Rodrigues, Vladimir Puzone, Bruna Della Torre, Eduardo Altheman, Ugo Rivetti.

Aos companheiros de biblioteca e bandeirão, Alexandre Otsuka, Vivian Costa e Laís Silveira, por tornarem a rotina algo mais agradável.

Aos amigos do peito, Eduardo, Camila, Everaldo, Danilo, Vladimir, Ugo e Fábio, por compartilharmos as agruras e as alegrias do dia-a-dia, sempre com humor. À Bruna e à Ana Flávia, pela amizade sincera e profunda, por todo o apoio e incentivo que sempre me deram. À Bruna agradeço ainda pela disposição incansável para a leitura e comentários sempre instigantes ao meu texto.

Às amigas do time de futsal da FFLCH, de ontem e hoje, em especial às queridas Michelli Almeida e Taís Cristina Carvalho-Frota, minhas comadres.

Aos amigos da vida toda, Aline Marsicano, Camila Paglione, Carolina Jordão, Rafael Lapinha, Cauê Carrilho e Marília Rosa.

Aos novos amigos imeanos, pela acolhida calorosa e pela descontração que me proporcionaram na tensa reta final de escrita. Um agradecimento especial à Ariadne, única matemática-revisora que eu conheço, e ao Gilberto pelas conversas animadas.

À minha família, especialmente à Tia Zeca e ao tio Zaven e à tia Ida, por todo o carinho.

À vó Quitinha, que não está mais aqui, mas que com certeza ficaria feliz em saber que a dissertação finalmente chegou ao fim.

Aos meus pais, sem os quais nada disso seria possível. Obrigada pelo amor e apoio incondicionais, pela enorme paciência, por acreditarem em mim mais do que eu mesma e por oferecerem diariamente o exemplo para que eu continue seguindo meus caminhos.

Por fim, ao Bruno, que nos momentos mais difíceis sempre soube encontrar as palavras certas para me acalmar. Agradeço pelo amor e companheirismo sem tamanho, e por me ensinar, diariamente, que é possível levar a vida com mais leveza.

Esta pesquisa contou com o importante apoio de uma bolsa de estudos da CAPES – PROEX no período de 01/02/2012 a 31/09/2012 e de uma bolsa de estudos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) no período de 01/10/2012 a 31/01/2014.

Sumário

Introdução	11
Capítulo 1 – A teoria do romance como ensaio	18
Capítulo 2 – Do mito helênico à era da perfeita pecaminosidade ou os dois mundos da épica	40
“Havia algo de doentio na coisa toda”	50
A dialética histórico-filosófica das formas	62
Capítulo 3 – O romance é o mundo moderno	76
A segunda natureza	84
A totalidade problemática do romance	88
A ironia como índice de objetividade do romance	98
Capítulo 4 – Tipologia do romance	113
O idealismo abstrato: <i>Dom Quixote</i> e <i>Michael Kohlhaas</i>	113
O romantismo da desilusão: <i>Educação sentimental</i>	119
<i>Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister</i> como tentativa de síntese	125
Tolstói, Dostoiévski e a crise do romance	140
Bibliografia.....	149

Introdução

Tentar compreender uma obra como *A teoria do romance* revela-se uma tarefa difícil, não apenas em virtude da complexidade da própria obra, mas também pelas variadas interpretações em disputa pelo seu sentido. De fato, poucos livros estão tão obviamente recobertos por sucessivas camadas de interpretações quanto este e, embora isso não seja um privilégio exclusivo nem dessa obra, nem de seu autor, parece haver nesse caso algumas peculiaridades.

Em primeiro lugar, muitas das leituras sobre esse ensaio são marcadas pela disputa em torno da periodização e do sentido da trajetória intelectual e biográfica de Lukács, cujo ponto nodal é sua adesão repentina ao marxismo, ocorrida em 1917. De fato, a vida intelectual de Lukács foi marcada por inflexões bruscas e diversas recusas de posições teóricas precedentes, o que torna difícil estabelecer uma periodização inequívoca e conclusiva de sua obra, conforme atesta o intenso debate em torno do tema¹. Mesmo as obras de sua fase pré-marxista variam bastante entre si, seja em sua configuração formal, seja em sua orientação metodológica e teórica².

No entanto, o que singulariza ainda mais a recepção dessa obra é que o próprio Lukács desempenhou um papel central em sua conformação. A reedição de suas obras de juventude, na década de 60, se dá em um contexto peculiar, marcado pela profusão de entrevistas e relatos do autor acerca de sua trajetória intelectual³. Essas reconstruções autobiográficas adquirem centralidade também nos prefácios que, por exigência do autor, acompanham suas obras reeditadas. Nesses textos, Lukács repisa a apresentação

¹ Jose Paulo Netto, *Georg Lukacs* (São Paulo (SP): Atica, 1992); Andrew Arato e Paul Breines, *The young Lukács and the origins of Western Marxism* (New York: Seabury Press, 1979); Michael Löwy, *A Evolução Política de Lukacs : 1909-1929* (São Paulo: Cortez, 1998).

² Tal fase da produção de Lukács compreende desde livros de grande fôlego como *Evolução histórica do drama moderno* (escrito em 1906-1907 e publicado em 1911), passando pelos escritos para uma teoria estética sistemática, que foram organizados posteriormente na *Estética de Heidelberg* e na *Filosofia da arte de Heidelberg*, passando pelo conjunto de ensaios escritos entre 1908 e 1910, reunidos em *A alma e as formas* (publicado em 1911), até *A teoria do romance*, escrita entre 1914 e 1915. Para uma visão panorâmica desse período, conferir Ricardo Musse, “Antes de História e consciência de classe”, *Estudos Avançados* 27, nº 78 (janeiro de 2013): 291–300, doi:10.1590/S0103-40142013000200019.

³ Georg Lukács, *Pensamento vivido autobiografia em diálogo de Georg Lukács: entrevista a Insrván Eörsi e Erzsébet Vezér* (São Paulo; Viçosa, MG: Estudos e Edições Ad Hominem Ed. da UFV, 1999); Georg Lukács, “Meu caminho para Marx”, in *Socialismo e democratização* (Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008), 37–54.

de sua trajetória intelectual, delineada em um texto de 1933⁴ como um percurso evolutivo – ainda que contraditório e não linear – em direção ao marxismo, ponto final antecedido por um período no idealismo subjetivo (Kant) e a subsequente passagem ao idealismo objetivo (Hegel). Nesses prefácios, Lukács afirma que em termos metodológicos suas obras de juventude filiam-se às ciências do espírito e tem como inspiração os trabalhos de Dilthey, Simmel e Weber. As diferenças entre elas dizem respeito, principalmente, às mudanças em sua orientação filosófica. Assim, *Evolução histórica do drama moderno* e *A alma e as formas* alinham-se a teoria neokantiana da imanência da consciência, ao passo que *A teoria do romance* expressaria a transição para o idealismo objetivo, evidenciado pela tentativa de aplicação dos conceitos hegelianos às questões estéticas e pelo esforço de construção de uma dialética universal dos gêneros literários fundada historicamente⁵.

Quanto à *Teoria do romance*, Lukács atribui o sucesso inicial do livro justamente à conjugação dessas duas vertentes: “é a primeira obra das ciências do espírito em que os resultados da filosofia hegeliana foram aplicados concretamente a problemas estéticos⁶”. Se os pressupostos hegelianos informam a primeira parte do livro, mais teórica, a metodologia das ciências do espírito faz-se presente na segunda parte do ensaio, na qual Lukács apresenta um esboço da tipologia da forma romance. Em seu comentário, Lukács aponta ainda a presença de elementos de outras concepções estéticas que complementariam o fundamento geral hegeliano, como as de Goethe, de Schiller, de Friedrich Schlegel e de Solger.

No prefácio Lukács procura apresentar ainda, em linhas gerais, as condições de produção dessa obra, destacando especificamente o papel da eclosão da Grande Guerra, que de acordo com o autor, o deixara em estado de desespero frente à situação mundial. Tal reação se expressaria por um tom, diluído ao longo do ensaio, de recusa à sociedade burguesa do período, que não só consentia entusiasmadamente à guerra, como se mostrava indiferente à suposta deterioração espiritual e cultural advinda do aprofundamento do individualismo burguês e do capitalismo industrial⁷.

⁴ Lukács, “Meu caminho para Marx”.

⁵ Georg Lukács, “Prefácio do autor”, in *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*, 2º ed (São Paulo: Editora 34, 2000), 13.

⁶ Ibidem, 11.

⁷ Na Europa como um todo, mas principalmente no contexto alemão, ao qual Lukács não era de modo algum alheio, o processo de modernização era alvo de debates intensos nos quais se opunham aqueles que

Salta aos olhos, entretanto, a intensidade das críticas do autor às limitações teóricas e políticas da obra - dentre elas, os problemas da metodologia das ciências do espírito com base na qual ele erige sua “tipologia da forma romanesca”; o utopismo ingênuo de sua crítica ao capitalismo; a conjugação problemática de uma ética de esquerda, orientada pela revolução, a uma epistemologia de direita, convencional. A partir dessas observações, Lukács conclui que, apesar de algumas contribuições pontuais, tal como a descoberta da função do tempo no romance, baseada na *durée* bergsoniana, em última instância o único valor do livro é ser um registro da pré-história das ideologias dos anos vinte e trinta – nomeadamente, o anticapitalismo romântico que na Alemanha ganhou feições conservadoras ao conjugar-se com a apologia do atraso político-social do império Guilhermino.

Ora, tendo em vista se tratar de um prefácio escrito quase meio século após a publicação do livro – período ao longo do qual o pensamento de Lukács sofreu transformações teóricas e políticas decisivas - talvez não seja prudente tomá-lo como indicação única e precisa acerca das concepções teórico-metodológicas que orientam a obra ou como o singular depositário das chaves para sua compreensão e, sobretudo, sua interpretação. O prefácio parece, antes, nos revelar mais sobre as posições de Lukács na década de 60 do que propriamente esgotar as possibilidades interpretativas da obra em questão, muito embora algumas de suas críticas sejam consistentes e toquem fundo nos problemas de uma posição anticapitalista não mediada pelo marxismo. De todo modo, parece restar um potencial teórico e crítico na *Teoria do romance*, que, apesar do rechaço veemente, mesmo Lukács há de reconhecer, quando afirma que “A *teoria do romance* não é de caráter conservador, mas subversivo”, diferenciando, assim, seu utopismo, expresso na esperança de que uma mudança social poderia ocorrer sem uma profunda alteração econômica, daquele que a partir dos anos vinte ganharia contornos explicitamente reacionários. Além do mais, se é verdade que nenhum autor detém o

viam o fenômeno como um progresso incontestável e aqueles que o encaravam com certo mal-estar. Em seu trabalho sobre os acadêmicos alemães da virada do século XIX para o XX, Ringer mostra como era disseminada a percepção de que o país atravessava uma “crise da cultura”, tema que aparece em diversos trabalhos do período. De modo geral, a discussão se organizava em torno do paradoxo que caracterizava os novos tempos: o desenvolvimento técnico assombroso, que possibilitava realizações materiais nunca antes vistas, caminhava lado a lado com o declínio da atividade cultural autêntica, com a perda de um sentido profundo para a vida. Preocupado em realizar uma sociologia dos intelectuais, Ringer aborda de maneira superficial a produção teórica dos autores que estuda, fato que o leva a uma leitura generalista. Ao mesmo tempo, associa todo o debate sobre a crise da cultura aos interesses materiais do grupo dos mandarins, descontentes com sua perda de liderança espiritual e política. Essa explicação parece não contemplar o caso de Lukács, que estava longe de ser um “mandarim”. Fritz Ringer, *O declínio dos mandarins alemães: A comunidade acadêmica alemã, 1890-1933* (Edusp, 2000).

título de propriedade sobre seus pensamentos, talvez seja produtivo adotar uma postura de insubordinação perante as conclusões que Lukács apresenta no referido prefácio: essa dissertação nasce desse impulso de, por assim dizer, ler *A teoria do romance* a contragosto de seu próprio autor.

Nesse sentido, o esforço que pautou este trabalho foi o de realizar uma leitura orientada para o esclarecimento dos nexos estabelecidos por Lukács entre a forma romance e a modernidade. Em vista desse objetivo, nos pareceu fundamental estudar uma das fontes da discussão presente no livro: o debate acerca dos gêneros literários em sua relação com a filosofia da história, presente em autores do pensamento estético alemão do século XVIII, dentre eles Schiller, Goethe, Friedrich Schlegel e Hegel, citados por Lukács em seu prefácio como referências para sua teorização.

Aos poucos, contudo, foi se revelando que a importância de Friedrich Schlegel para *A teoria do romance* era maior do que Lukács faz supor nessa sua visada retrospectiva. De um lado, a ambivalência com que Friedrich Schlegel e outros membros do círculo romântico encaravam a modernidade, valorizada pela liberdade subjetiva que proporcionava, mas, ao mesmo tempo, temida por dissolver a unidade que sustentava vida em épocas passadas, encontra ressonância no jovem Lukács, que, se reconhece a ampliação da autonomia individual proporcionada pela época moderna, também percebe que essa franquia concedida aos indivíduos vem acompanhada de um terrível senso de alienação e de desabrigo, de modo que aquela aparente liberdade parecia paulatinamente se converter em um cárcere para as verdadeiras aspirações dos indivíduos. De outro lado, a centralidade das reflexões de Schlegel ficava patente no próprio percurso do ensaio de Lukács: o contraste entre mundo clássico e mundo moderno, a mescla dos gêneros literários na modernidade, a comparação entre epopeia e romance, a ironia como elemento estrutural do romance, todos esses temas que estiveram no cerne das preocupações românticas reaparecem na obra de Lukács. Além disso, o próprio vínculo entre romance e modernidade foi estabelecido de maneira categórica e decisiva pelos românticos e isso não apenas no sentido de afirmar que o romance era *uma* forma moderna, mas sim *a* forma moderna por excelência, o gênero mais significativo dessa época, elevando-o a um patamar de reconhecimento até então restrito às formas clássicas, como a epopeia e a tragédia grega.

A teoria do romance, no entanto, não guarda apenas uma relação unilateral com o romantismo alemão, como se este fosse mera influência presente na obra de Lukács. Trata-se, antes, de um diálogo, mas um diálogo profundamente crítico que Lukács entabula com o romantismo. Em uma carta de 1910 a seu amigo Leo Popper, Lukács assevera: “Bem, minha vida em grande parte é uma crítica aos românticos”. E em seguida ele explica que não se pode criticar os românticos sem criticar a forma romance: “Oh, não, não é por acidente que a palavra *Roman* [romance] e ‘romântico’ são etimologicamente relacionadas”⁸.

Em certo sentido, portanto, nos pareceu ser possível pensar *A teoria do romance* como uma espécie de resposta à teoria do romance de Schlegel, uma resposta que se constrói a partir da crítica à perspectiva romântica, segundo a qual o romance seria capaz de reconciliar a cisão que caracteriza a modernidade. Lukács, ao contrário, apreende o elemento de negatividade do romance, insistindo que ele é a afirmação da dissonância que caracteriza a vida moderna, uma forma tem na alienação entre indivíduo e mundo seu meio estético e que apenas formalmente consegue reconciliar esses dois polos.

Esta dissertação de mestrado, portanto, procura investigar os meandros da relação entre o romance e a modernidade a partir de uma leitura atenta a esse diálogo crítico. Por um lado, então, nosso propósito não foi o de realizar uma busca que esgotasse todas as influências presentes na obra de Lukács. Por outro, também não foi nem poderia ser nosso objetivo reconstruir todo o pensamento estético dos autores romantismo alemão, mas apenas retomar os momentos mais fundamentais para a compreensão da discussão presente na *Teoria do romance*. Aliás, cabe explicar que por romantismo alemão nos referimos especificamente ao primeiro romantismo enquanto um fenômeno histórico, isto é, o conjunto de ideias geradas pelo grupo de estudiosos que se reuniu em Jena, principalmente a partir de 1796, em torno dos irmãos August e Friedrich Schlegel e das revistas *Lyceum* e *Athenäum*.

O primeiro capítulo busca evidenciar a importância do ensaio enquanto forma de configuração das questões tratadas na *Teoria do romance*. Para tanto, é feita uma breve retomada do contexto imediato que envolveu a produção do livro, marcado pelo

⁸ Judith Marcus e Zoltán Tar, *Georg Lukács: selected correspondence, 1902-1920: dialogues with Weber, Simmel, Buber, Mannheim, and others* (New York: Columbia University Press, 1986), 104.

interesse de Lukács em se estabelecer como professor na Universidade de Heidelberg. A partir da correspondência do período, são expostas as divergências entre Lukács e seu mentor intelectual à época, Max Weber, a respeito da opção do jovem autor húngaro pela escrita ensaística. Nesse sentido, procura-se mostrar como a preocupação com a questão formal foi uma tônica desse período da produção de Lukács e já havia sido inclusive objeto de detida reflexão por parte do autor em “Sobre a essência e a forma do ensaio”, texto escrito em 1910. Desse modo, o fato da *Teoria do romance* vir à tona sob a forma de um ensaio parece ter menos a ver com fatores circunstanciais, do que com uma necessidade imposta por seu próprio material. A forma de exposição não sistemática, por sua vez, aproxima Lukács da concepção romântica do fragmento, uma forma aberta, infinita, processual.

O segundo capítulo orienta-se pelo esforço de esmiuçar a contraposição entre mundo antigo e mundo moderno, substrato para a análise de Lukács do romance enquanto forma épica da modernidade. Para esse objetivo, parte-se de uma recuperação de certo debate estético alemão no século XVIII, momento no qual a busca pelos fundamentos da arte moderna leva à formulação desse contraste entre uma cultura orgânica e plena de sentido, localizada em uma Grécia mítica, e um mundo cindido e fragmentado, que corresponde à época moderna. As reflexões de Friedrich Schlegel ganham atenção especial, na medida em que tratam essa contraposição de maneira radicalmente histórica. Em seguida, são apontadas a especificidade da abordagem de Lukács, que giram em torno de uma apreensão mais atenta aos fundamentos histórico-sociais que envolvem a perda de um sentido unitário para a vida na modernidade. Feita essa caracterização de ordem mais geral, é introduzida a discussão a respeito das transformações sofridas pelas formas literárias ao longo da história e, novamente, procura-se examinar o diálogo crítico que Lukács empreende com a teoria da literatura de Schlegel.

O terceiro capítulo centra-se na exposição do nexos estabelecido por Lukács entre a forma romance e a modernidade. Tendo em vista essa questão, busca-se reconstituir a teoria do romance do romantismo, na qual se configura pela primeira vez de maneira aprofundada o vínculo indissolúvel entre o romance e a modernidade, patente na própria nomenclatura adotada: o romance [*der Roman*] dá nome à época moderna, denominada por Schlegel de romântica [*das Romantische*]. Procura-se então apontar como, partindo desse e de outros temas colocados por Schlegel, Lukács erige sua teoria como uma

crítica à teoria do romance romântica. Nesse sentido, destaca-se a ênfase de Lukács no fundamento abstrato do romance, isto é, na oposição entre indivíduo e mundo que são, por assim dizer, o meio estético para a configuração romanesca. Desse modo, enquanto para o romantismo o romance poderia alcançar o estatuto de poesia universal romântica e reinstaurar o sentido na vida, o romance é para Lukács a afirmação mais profunda da cisão que caracteriza a vida moderna.

O quarto e último capítulo apresenta a tipologia do romance construída por Lukács na segunda parte de seu ensaio, procurando explicá-la a partir da teoria mais geral exposta na primeira parte do livro. Nesse sentido, a tipologia se sustenta nas diferentes possibilidades de inadequação entre indivíduo e mundo que, como discutido no terceiro capítulo, é a problemática que o romance trata de configurar. Optou-se por abordar principalmente os casos mais representativos de cada um dos tipos, na tentativa de expor minimamente, de maneira concreta, as observações de ordem mais geral levantadas por Lukács. No caso do romance de formação, cuja realização mais exemplar é para Lukács *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, procurou-se enfatizar que a leitura de nosso autor é construída em debate com a leitura de Schlegel e de Novalis e, nesse sentido, é reveladora das divergências mais gerais entre Lukács e o romantismo. Por fim, intentou-se, a partir das observações de Lukács sobre Dostoiévski e, em menor medida, Tolstói, fazer algumas considerações sobre a chamada crise do romance.

Capítulo 1 – A teoria do romance como ensaio

A teoria do romance impõe ao leitor a sensação de se estar diante de ideias incompreensíveis. A preocupação com a expressividade das frases pontua a escrita do livro, bastante poética para os padrões acadêmicos atuais. Os conceitos não são definidos nem explicados, mas lançados de maneira quase telegráfica. Tais traços se interpõem a qualquer tentativa de assimilação imediata do conteúdo, que antes exige e testa a paciência do leitor – mesmo um intelectual do quilate de Max Weber reclamou que o ensaio de Lukács lhe era ininteligível. Aos que se dispõem a enfrentar a obra, contudo, logo se revela que essa obscuridade inicial não resulta de uma preferência subjetiva pela escrita enigmática, mas é um modo de tratamento exigido pelo próprio objeto enfocado por Lukács. Se, como afirmou Benjamin, a transformação das formas épicas ocorreu “segundo ritmos comparáveis aos que presidiram a transformação da crosta terrestre no decorrer dos milênios”⁹, perscrutar seus caminhos impõe percorrer um trajeto de longuíssima duração, o que, sem a condensação e profundidade possibilitadas pelo ensaio, correria o risco de perder-se em uma acumulação enciclopédica de informações.

É conhecida a anedota segundo a qual o filósofo neo-kantiano Emil Lask costumava brincar a respeito de seus jovens amigos Georg Lukács e Ernst Bloch: “Quem são os quatro apóstolos? Mateus, Marcos, Lukács e Bloch”. Apesar do tom amigável e inofensivo, o chiste é interessante, pois revela a maneira pela qual Lukács era visto pelos círculos dos professores universitários de Heidelberg. Mesmo que admirado por sua inteligência, o húngaro Lukács como que personificava certa idealização da cultura da Europa oriental, supostamente menos conformada pela

⁹ Walter Benjamin, “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, in *Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura* (São Paulo: Editora Brasiliense, 1994), 202.

racionalidade ocidental moderna e mais aberta ao misticismo e à escatologia¹⁰. Tal perfil se expressaria no estilo opaco de seus escritos e na preferência pela forma do ensaio, gênero que se coadunava cada vez menos às tendências acadêmicas da época, ao menos dentro das instituições universitárias.

Após haver passado uma temporada de estudos em Berlim antes da conclusão de seu doutorado pela Universidade de Budapeste em 1906, Lukács retorna à Alemanha em 1912 e desta vez fixa residência em Heidelberg, que na época era uma espécie de capital intelectual do país. Desde sua chegada, Lukács esteve próximo de Max Weber e sua esposa, Marianne, em cuja residência aconteciam reuniões semanais que contavam com os mais ilustres intelectuais da região, aos quais o inteligente jovem húngaro foi prontamente convidado a se juntar.

Seu propósito à época era claro: estabelecer-se como acadêmico na universidade local, tarefa na qual contaria com o importante apoio de Weber, uma das figuras mais ilustres da instituição. No tradicional e rígido esquema alemão, tornar-se docente significava obter a *Habilitation*, licença que permitia ao aprovado assumir uma cátedra na universidade mediante a apresentação de uma tese submetida a um rigoroso exame junto à banca de professores catedráticos.

À essa altura, Lukács já era um intelectual reconhecido na Hungria, mas suas publicações em alemão resumiam-se aos ensaios de *A alma e as formas* (1911), que embora tivessem impressionado acadêmicos e artistas alemães – dentre eles Thomas Mann, Ernst Troeltsch, Martin Buber, além do próprio Max Weber – foram recebidos com frieza pelos professores mais tradicionais, a quem Lukács teria que conquistar se quisesse ter sucesso em sua empreitada. Para isso, contou com a ajuda de Georg Simmel e Emil Lask, que o introduziram e o recomendaram aos professores mais importantes em Heidelberg e, sobretudo, teve grande auxílio de Weber, que se pôs em ação para que o nome de Lukács se tornasse conhecido e respeitado na Universidade.

¹⁰ Tal visão coincide com a de Marianne Weber, que relata: “Do polo oposto da *Weltanschauung* os Weber também conheceram alguns filósofos da Europa oriental que estavam se tornando conhecidos à época, particularmente o húngaro Georg Von Lukács, com quem os Weber formaram uma forte amizade...Esses jovens filósofos eram movidos por esperanças escatológicas acerca de um novo emissário de um Deus transcendente e eles viam a base da salvação em uma ordem social socialista, criada por uma irmandade” *apud* Marcus e Tar, *Selected correspondence: 1902-1920*, 16.

Em carta de 22 de Julho de 1912, Weber relata à Lukács uma de suas primeiras intervenções a seu favor, após ouvir de Wilhelm Windelband críticas ao caráter assistemático dos textos de seu protegido e, em seguida, aconselha o jovem pensador a trabalhar detidamente em uma obra:

Eu fiz alguns comentários cuidadosos, tão poucos quanto possível, acima de tudo, principalmente concernindo a você pessoalmente: que você era essencialmente um *pensador sistemático* que deixou para trás sua fase ensaística, etc. [...] Só posso *reiterar* minha visão sobre o assunto: se você estiver em condições de submeter uma obra *acabada*, não apenas um capítulo, mas algo que seja em si “completo”, suas chances de um resultado positivo aumentariam em muito¹¹.

Seguindo as recomendações de Weber, portanto, Lukács planeja apresentar como *Habilitationsschrift* sua *Estética*, cujos esboços iniciais tinham sido feitos enquanto estava em Florença (1911-12). A boa consecução de uma estética sistemática seria fundamental para provar tanto a Weber, quanto a seus colegas menos receptivos aos juízos de Lukács, que ele havia “superado” sua fase ensaística e que era capaz de realizar um trabalho sistemático, digno de ser conduzido dentro de uma instituição universitária.

Durante os primeiros meses de 1913, Weber recebe positivamente os capítulos iniciais da tese de habilitação de Lukács. Quanto à forma, Weber ressalta a clareza da exposição e aprecia a concisão e a lógica que predomina na escrita, e no que diz respeito ao conteúdo, se mostra bastante impressionado com a arguta formulação da problemática estética feita por Lukács. Mesmo assim, não deixa de reforçar a delicadeza das circunstâncias: “Uma coisa é certa: quanto mais material você tiver à mão, melhores serão suas chances de sucesso numa situação crivada de dificuldades”¹².

Por volta de março de 1915, no entanto, Lukács relata em carta a seu amigo Paul Ernst que havia posto de lado sua estética e passado a trabalhar no que ele chama de seu “livro sobre Dostoiévski (...) O livro contudo irá além de Dostoiévski; conterà minha ética metafísica e uma parte significativa de minha filosofia da história”¹³. Mas logo em agosto do mesmo ano, pressionado por uma possível convocação para a guerra no mês

¹¹ Ibidem, 204. Na mesma carta, Weber menciona a dificuldade em saber se existem “condições objetivas” que tornariam a candidatura de Lukács praticamente nula, a saber, a atmosfera pouco receptiva aos judeus no círculos acadêmicos alemães na época. Quando as citações permitirem, cotejaremos a tradução de José Marcos Mariani de Macedo, “Posfácio do tradutor”, in *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica* (São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000).

¹² Carta de 22 de março de 1913, in Marcus e Tar, *Selected correspondence: 1902-1920*, 223.

¹³ Carta de Março de 1915 Ibidem, 243.

seguinte, seus planos de trabalho têm de ser revistos. Quanto ao livro sobre Dostoiévski, a extensão do projeto somada à tal conjuntura, não deixam à Lukács alternativa senão abandoná-lo, como revela em nova carta a Ernst: “Eu já desisti de meu livro sobre Dostoiévski, que se tornou um projeto demasiado grande. Dele resultou um longo ensaio: *A estética do romance*¹⁴”. É sob a forma desse longo ensaio dividido em duas partes que vem à luz *A teoria do romance*, correspondente em linhas gerais ao capítulo introdutório do que seria o livro sobre o escritor russo.

A troca de cartas entre Lukács e Weber nesse período dá ideia da recepção negativa do ensaio por parte do sociólogo alemão. Em carta de dezembro de 1915, Lukács tenta remediar a situação e reconhece o caráter inacabado da obra:

Eu esperava por seu dissabor com a minha *Estética do romance*. Mas estou ansioso para saber se a elaboração subsequente conseguiu lhe conciliar a simpatia; em outras palavras, se foi capaz de induzi-lo a fazer as pazes com a introdução¹⁵. [...] Não fosse pelo meu serviço militar ou pelo fato de o término da guerra não se achar absolutamente à vista, aceitaria as consequências, desistiria da ideia de publicar esse fragmento e esperaria até que todo livro sobre Dostoiévski estivesse concluído. Mas nessa situação, na qual não posso dizer quando retomarei um trabalho mais substancial nem se retornaria (talvez daqui a anos) diretamente a esse mesmo projeto, e não à *Estética*, acho difícil mesmo contemplar uma espera mais longa. Quanto a mim, uma revisão completa está fora de cogitação¹⁶.

Mesmo desagradado pelo ensaio – Weber chega a considerar a primeira parte “ininteligível para todos exceto aqueles que *o conhecem* intimamente”¹⁷, seu apoio se mostraria incondicional e sua persuasão imprescindível para que o texto fosse publicado integralmente na prestigiosa *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, de Max Dessoir¹⁸. Para Lukács, publicar o texto havia se tornado uma tarefa inadiável, tendo em vista que sua convocação para o serviço militar tinha se tornado uma realidade e que, em tais condições, era impossível retomar qualquer trabalho intelectual de grande fôlego. Se Lukács havia reconhecido o caráter inacabado da obra, ele, no entanto, não cederia às reprimendas de Weber acerca do estilo de sua escrita, o qual defendeu com firmeza:

Bem entendo que você tenha algumas dúvidas sobre a maneira peculiar de minha escrita, mas, como sabe, sou incapaz de partilhá-las. Inúmeras vezes reprovo-me o

¹⁴ Carta de 2 de Agosto de 1915 Ibidem, 252.

¹⁵ Lukács se refere ao item um da primeira parte, “Culturas fechadas”.

¹⁶ Carta de dezembro de 1915 Marcus e Tar, *Selected correspondence: 1902-1920*, 253–4.

¹⁷ Carte de 23 de dezembro de 1915 Ibidem, 255.

¹⁸ Dessoir resistia à publicação integral, pois apenas a segunda parte do ensaio, “Esboço de uma tipologia da forma romanesca”, lhe agradava.

fato de, dentro da forma que escolhi, estar produzindo uma obra desigual (a *Teoria do romance* tem níveis muito diversos de intensidade e concentração) e de que ela tenha de ser lida duas vezes. A questão de se vale a pena ou não o fazê-lo nada tem a ver com a questão da forma. Tudo que tem algum valor há de ser lido ao menos duas vezes¹⁹.

Também com urgência Lukács tratava os trâmites envolvendo sua habilitação, cuja possibilidade em meio à guerra vinha tornando-se cada vez mais remota, uma vez que sua projetada *Estética* contava então com apenas dois capítulos terminados. Em julho de 1916, já liberado do serviço militar, Lukács retorna à Heidelberg e retoma as conversas com Weber a respeito de sua candidatura. Este lhe apresenta e analisa possíveis estratégias para que Lukács alcançasse seu objetivo e volta a sugerir que o jovem postulante se beneficiaria enormemente se conseguisse completar a escrita da *Estética*. Mais adiante, Weber – valendo-se das palavras de Emil Lask, com as quais ele pelo menos parcialmente concordava – insiste no que ele para ele era a fonte de desconfiança sobre Lukács no círculo dos professores universitários e a principal barreira para sua habilitação:

Terei de ser honesto com você e relatar-lhe o que um amigo *muito* próximo – Lask – disse de você: “ele nasceu um ensaísta e não persistirá no trabalho sistemático (profissional); ele *não deveria*, portanto, candidatar-se à docência”. Não é preciso dizer, o ensaísta não é nem um pouco *menos* do que o acadêmico profissional, sistemático – talvez seja o oposto! Mas ele não tem lugar *algum* em uma universidade e não faria bem à instituição, nem, *o que é mais importante*, a ele próprio. Com base no que você nos leu dos brilhantes capítulos introdutórios de sua *Estética*, discordo veementemente dessa opinião. E como sua repentina inflexão para Dostoiévski pareceu dar respaldo a essa opinião (de Lask), *odiei* e continuo a odiar essa obra. Se você realmente toma como um fardo e uma frustração intoleráveis a necessidade de rematar uma obra sistemática antes de começar outra, é com pesar que o aconselho a desistir de qualquer pretensão à atividade docente. [...] Nesse caso, sua vocação é outra²⁰.

Não é difícil notar que nessa carta ecoam alguns argumentos que Weber repisaria com mais calma e profundidade meses depois na famosa palestra “Ciência como vocação” (1917). Nela, Weber discorre sobre o papel da ciência e procura expor uma visão realista da profissão do cientista, em contraposição às concepções idealizadas partilhadas pelos jovens estudantes da época. Nesse sentido, o sociólogo alemão traça

¹⁹ Carta de 16 de janeiro de 1916 Marcus e Tar, *Selected correspondence: 1902-1920*, 258. Percorrendo as cartas entre Lukács e outros acadêmicos, a observação de que a escrita de *A teoria do romance* era por demais opaca é recorrente. Karl Jaspers sugeria que no futuro Lukács deixasse claras suas pressuposições e, principalmente, apresentasse de antemão para o leitor seus conceitos “de forma puramente lógica, por assim dizer, juridicamente precisa” Ibidem, 267. Ernst Troeltsch aponta para a ausência de exemplos para as formulações abstratas de Lukács na obra: “Você mesmo deve saber que ela é difícil de ser lida porque está cheia de abstrações, e é preciso oferecer as ilustrações para a maioria delas. Consequentemente, fica-se sempre em dúvida se a inferência ou a conclusão está correta” Ibidem, 271.

²⁰ Carta de 14 de agosto de 1916 Marcus e Tar, *Selected correspondence: 1902-1920*, 264.

uma linha que separa rigidamente o cientista do diletante, figura semelhante ao ensaísta congênito que seria Lukács.

Segundo Weber, o homem de ciência, da ciência moderna, está submetido necessariamente a mais rigorosa especialização. Apenas um especialista poderia alcançar a glória máxima no seu campo: a produção de um conhecimento sólido e duradouro, ainda que certamente superável, pois a lógica da pesquisa científica, na perspectiva de Weber, é cumulativa, de modo que o destino de um trabalho científico é ser superado. O requisito para um cientista, portanto, é ser capaz de realizar um trabalho metódico, constante, circunscrito a uma questão bem delimitada e restrita. Justamente estas qualidades faltam ao diletante, que por isso não tem mais lugar na ciência moderna – e nem na instituição que a produz, a universidade – já que permanece na superfície das coisas e não consegue domar seu interesse, por demais inconstante, disperso e variado. Suas descobertas devem-se muito mais à inspiração do que ao trabalho sistemático rigoroso e, nesse aspecto, ele se aproxima do artista, já que ambos operam num campo mais afeito a inspirações subjetivas. Estas, se não estão de todo ausentes na ciência, devem estar sempre submetidas ao rigor lógico e metodológico. Na ciência moderna, racionalizada e profissional, o “especialista sem coração” substitui o ensaísta selvagem:

Só a especialização estrita permitirá que o trabalhador científico experimente por uma vez, e certamente não mais que por uma vez, a satisfação de dizer a si mesmo: desta vez, consegui algo que *permanecerá*. Em nosso tempo, obra verdadeiramente definitiva e importante é sempre obra de especialista. Consequentemente, todo aquele que se julgue incapaz de, por assim dizer, usar antolhos ou de se apegar à ideia de que o destino de sua alma depende de ele formular determinada conjectura e precisamente essa, a tal altura de tal manuscrito, fará melhor em permanecer alheio ao trabalho científico²¹.

Ora, se *A teoria do romance* conseguiu despertar o interesse e entusiasmo de intelectuais como Alfred Weber, Ernst Troeltsch, Ernst Bloch e Karl Mannheim, não é de surpreender que outros leitores, cruciais para a busca de Lukács pela *Habilitation*, não tenham se mostrado tão receptivos à heterodoxia da obra²². Essa circunstância deve

²¹ Max Weber, *Ciência e política duas vocações* (São Paulo: Cultrix, 2004), 24–25. Não se trata, é claro, de transformar Weber em algo semelhante a um positivista vulgar. Basta lembrar, por exemplo, que seu *Ética protestante e o espírito do capitalismo*, acabou por ter a forma de um ensaio.

²² Embora a concepção de ciência na época não fosse unívoca, em particular das ciências humanas, tais quais a filosofia e a sociologia, temos que pensar essa questão historicamente, ou seja, lembrar que na Alemanha a sociologia não era ainda uma ciência legitimada, o que explica, pelo menos em parte, o rigor de cunho sistemático imposto aos trabalhos científicos nas universidades nesse período. Sobre a relação

ter contribuído para que Lukács mudasse de ideia e retornasse a seu plano inicial, a *Estética*, e em carta de março de 1917 ele aparenta estar bastante satisfeito com seus esforços na escrita da tese: otimista, anuncia que pretende terminar as 900 páginas do primeiro volume até o verão²³. Entretanto, alguns meses depois, Lukács revela em nova missiva a seu amigo Paul Ernst que atravessava uma depressão, “de um modo que nunca experimentei antes; estou completamente incapacitado para o trabalho”²⁴.

As razões para esse estado espírito, complexas como em todos os casos desse tipo, dificilmente podem ser estabelecidas com precisão. Certamente entram em jogo aí questões pessoais, profissionais e intelectuais. O fato é que logo em seguida Lukács resolve retornar à Budapeste, não sem antes depositar em cofre de um banco alemão uma mala contendo uma série de manuscritos, seu diário e cerca de 1600 cartas, que só seriam encontrados quase 60 anos depois. Mesmo em Budapeste, Lukács não desiste da habilitação e finalmente submete sua candidatura formal em 25 de maio de 1918. Em 7 de dezembro do mesmo ano, contudo, ele é informado pelo decano da universidade que sua candidatura fora rejeitada, sendo a razão para tal sua origem estrangeira. Caminhando para uma carreira na política, Lukács resolve então retirar sua inscrição e no mesmo mês adere ao Partido Comunista.

As constantes ressalvas feitas à Lukács em virtude de sua suposta incapacidade para o trabalho sistemático acabaram por ser um grande obstáculo à sua entrada no mandarinato alemão²⁵. Podemos, é claro, ponderar que mesmo que a princípio encarasse a interrupção da *Estética* como algo momentâneo, Lukács de fato inicia um novo projeto sem antes rematá-la, dando razão às suspeitas de Lask (e Weber) a respeito de sua “natureza ensaística”. Ora, para o caso de Lukács, parece caber perfeitamente a observação de Adorno, feita décadas depois, de que o ensaio provocava resistência na Alemanha – e, poderíamos acrescentar, não só na Alemanha – porque evoca uma liberdade de espírito que não encontrou terreno para se desenvolver adequadamente.

entre sociologia, arte (para a qual tenderia o ensaio) e ciência na Alemanha cf. a terceira parte de Wolf LEPENIES, *As três culturas*, trad. Maria Clara Cescato (São Paulo: USP, 1996).

²³ Carta de 11 de março de 1917 ao professor Gustav Radbruch in Marcus e Tar, *Selected correspondence: 1902-1920*, 272.

²⁴ Carta de julho de 1917 Ibidem, 275.

²⁵ Vale ressaltar aqui a semelhança com a trajetória de Simmel, de quem Lukács foi aluno, tanto no que diz respeito à opção pela forma ensaística, quanto no que isso implicou para a inserção acadêmica de ambos. Cf. “Ensaio” In: Leopoldo Waizbort, *As aventuras de Georg Simmel* (São Paulo: Editora 34 Universidade de São Paulo, 2006).

A opção pelo ensaio foi, de fato, uma escolha e não o resultado de alguma incapacidade, pois Lukács já provara que era capaz de terminar uma obra sistemática e de grande escopo em *História do desenvolvimento do drama moderno*, seu primeiro livro, cuja redação inicial se deu em sua temporada em Berlim em 1906-07 e que, depois de vencer o concurso oferecido pela Sociedade Kisfaludy de Budapeste, foi amplamente revisado e ampliado em 1908-09, para ser editado em dois volumes em 1911²⁶. Quanto à *Teoria do romance*, Macedo tem razão ao apontar que a forma ensaística do livro não se deve a uma suposta aversão pessoal de Lukács ao estudo metódico, nem a uma simples preferência estilística subjetiva, quer dizer, não se deve a um traço acidental, mas, antes, a “uma verdadeira adaptação formal à natureza da matéria²⁷”. Afinal, como perscrutar os longos caminhos percorridos pelas formas literárias da Grécia homérica à época moderna de maneira profunda, sem recair em um afã enciclopédico de acumulação indiscriminada de informações?

Que a questão formal era uma inquietação de Lukács fica claro na carta enviada a Paul Ernst em abril de 1915, período em que redigia *A teoria do romance*:

Meu trabalho progride muito lentamente. Infelizmente, em consequência de meu trabalho na *Estética*, eu perdi a capacidade de escrever concisamente; e ainda estou em busca de um estilo narrativo-ensaístico apropriado. [...] Se alguém tem que cobrir um vasto terreno e tem a (infeliz) tendência de retrair todos os problemas até suas raízes, então é absolutamente necessário alcançar um fluxo de pensamento propriamente sinfônico, que é bastante diferente de um estilo sistemático-filosófico de escrita, com sua estrutura arquitetônica²⁸.

As primeiras frases deixam entrever certo descontentamento com a dificuldade para reencontrar a antiga aptidão para a escrita ensaística, a qual Lukács decerto já percebia como mais adequada do que o sistema para lidar com suas questões de maneira ao mesmo tempo profunda e multifacetada. Mais do que isso, também já era claro para

²⁶ Inspirado por Simmel, com quem estudara em Berlim, Lukács buscou realizar um novo tipo de história literária que conjugasse e trouxesse à tona as relações entre o plano interno e o plano externo à obra, isto é, questões literárias e questões sociais, sem reduzir umas às outras. George Lukács, “The Sociology of Modern Drama”, trad. Lee Baxandall, *The Tulane Drama Review* 9, nº 4 (1 de julho de 1965): 146–70, doi:10.2307/1125039.

Cf. “The Drama” In: Lee Congdon, *The Young Lukács*, 2ª ed ed (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009). Sobre a relação entre Lukács e Simmel conferir também “Introduction to the translation” IN:

Georg Simmel, David Frisby, e Tom Bottomore, *The philosophy of money* (London: Routledge, 2004).

O apoio de Weber foi fundamental para que Lukács conseguisse, em 1914, publicar sob a forma de ensaio o segundo capítulo de *História do desenvolvimento do drama moderno*, que havia saído na Hungria em 1912.

²⁷ Macedo, “Posfácio do tradutor”, 170.

²⁸ Carta de 14 de abril de 1915 in Marcus e Tar, *Selected correspondence: 1902-1920*, 245.

Lukács que apenas o ensaio o permitiria fazer jus à rica variedade de aspectos de seus objetos, sem submetê-los ao engessamento próprio ao sistema. Como afirmam Arato e Breines sobre a afinidade de Lukács com a forma ensaística:

O ensaio e o fragmento, em sua brevidade e incompletude, são expressões verdadeiras da realidade viva de seus objetos. Incompatíveis com sínteses intelectuais e resoluções de antagonismos concretos, o ensaio e o fragmento são, em um mundo antagonístico, a forma de expressão dialética por excelência. Elas também são formas de expressão particularmente adequadas ao viajante. Elas são, literalmente, tudo o que há tempo para escrever. Mais fundamentalmente, elas anunciam que o pensamento de alguém permanece *en route*, indicando que o destino não pode ser alcançado somente pelo pensamento²⁹.

A resistência de Weber e companhia, no entanto, é reveladora não apenas do *status quo* acadêmico da época, como não deixa de conter alguma verdade sobre o próprio objeto em questão. Afinal, enquanto forma bastarda e problemática, o ensaio encontra-se ameaçado de um lado pelo excesso de ornamento e falsa profundidade, quando é confundido com mera questão de estilo e, de outro, pela proximidade com o trivial e com o fútil, em virtude das afinidades que guarda, em sua manifestação mais contemporânea ao menos, com a moda passageira, o folhetim e as revistas, - em expansão no fim do século XVIII com o crescimento das cidades – e, posteriormente, com a indústria cultural³⁰. Assim como o cientista que, com a pretensão de resguardar uma suposta objetividade científica, ignora a relação entre forma de exposição e conteúdo incorre no erro de acreditar que ordem das ideias é igual à ordem do real, o ensaísta também não se vê livre dos riscos do impressionismo, quando toma o ensaio como mero veículo de expressão subjetiva e ignora a existência do conteúdo que deve interpretar³¹.

Lukács já havia refletido sobre o caráter contraditório do ensaio no texto de abertura de *A alma e as formas*³², fato que deixa ainda mais patente o que procuramos mostrar até aqui, qual seja, que a forma ensaística de *A teoria do romance* não é produto de uma casualidade, mas está em consonância com as questões tratadas no livro. Em

²⁹ Arato e Breines, *The young Lukács and the origins of Western Marxism*, 4. Os autores sublinham também a afinidade da forma ensaística com a vida do viajante Lukács, que em juventude passou longas temporadas não só em Heidelberg e Berlim, mas também em Florença.

³⁰ Como bem nota Adorno em sua reflexão sobre o ensaio: Theodor W. Adorno, “O ensaio como forma”, in *Notas de literatura I* (Duas Cidades/Editora 34, 2003). p.19

³¹ “O que há de problemático na situação se exacerbou até se tornar quase que uma inevitável frivolidade no pensamento e na expressão – e para a maioria dos críticos já se tornou uma disposição vital” Georg Lukács, “Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper”, trad. Mario Luiz Frungillo, *Revista UFG* Ano X, nº N°4 (junho de 2008): 118.

³² Lukács, “Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper”.

“Sobre a essência e a forma do ensaio” – não por acaso concebido como uma carta a um amigo próximo e que, portanto, tem um caráter dialógico, aberto e pessoal – Lukács procura pensar sobre o estatuto do ensaio, situando-o num âmbito distinto tanto da ciência e da filosofia, quanto da arte em sentido estrito. Embora pense o ensaio como um gênero artístico, o esforço de Lukács será precisar, a partir da consideração detalhada da forma ensaística, sua natureza específica, que a distingue “com inapelável rigor de lei de todas as outras formas artísticas”³³.

Informado pela crítica da filosofia vitalista ao positivismo, Lukács afirma que a distância que separa o ensaio da ciência é clara: ensaios genuínos contêm mais do que informações, fatos e relações – os dados com os quais a ciência opera – e por isso não tem seu valor negado quando novas análises, mais completas e atualizadas, vem à tona. O ensaio promove um conhecimento de outra ordem e que está além daquele produzido pela pesquisa científica: ele se endereça às questões últimas da vida, fronteira que a ciência não se propõe a adentrar. É esta a concepção de ciência em Weber, cuja resposta à pergunta sobre o sentido do empreendimento científico em um mundo racionalizado busca desfazer as ilusões de que a ciência poderia oferecer o “caminho para o verdadeiro ser” ou o “caminho para a felicidade autêntica” e, com as palavras de Tolstói, conclui que a ciência carece de sentido, pois não tem resposta alguma para a única questão que nos interessa – “Que devemos fazer? Como devemos viver?”³⁴. A ciência moderna, totalmente afastada da metafísica, pode apenas emitir juízos científicos, alcançados mediante procedimentos lógicos; quanto aos juízos de valor, ela nada teria a nos oferecer. Ora, o ensaio recusa essa separação, e por isso Lukács confere centralidade ao gênero em seu projeto intelectual.

Uma das questões fundamentais para Lukács nesse período e que confere certa unidade aos ensaios que compõem *A alma e as formas* – à primeira vista bastante heterogêneos pelo menos se levarmos em conta seus objetos³⁵ – é a dualidade entre vida empírica e essência que caracterizaria a época moderna, ou para usar os termos de

³³ Ibidem, 105.

³⁴ Weber, *Ciência e política duas vocações*, 36.

³⁵ Os ensaios abordam autores das mais variadas épocas e tendências: Rudolf Kassner, Søren Kierkegaard, Novalis, Theodor Storm, Stefan George, Charles-Louis Phillipe, Richard Beer-Hofmann, Laurence Sterne e Paul Ernst.

Lukács, entre “a *vida*” e “a *vida*”³⁶. Tal cisão se expressa em uma série de dicotomias que permeiam os ensaios do livro: o imediato e o autêntico; o cotidiano e a vida plena; a vida concreta, em sua singularidade empírica, e a vida abstrata, de valores supremos. A mediação entre esses dois polos seria possibilitada pela forma artística, razão pela qual esta adquire o estatuto de objeto privilegiado do ensaio.

Mas o ensaio também é uma *forma* e isto novamente o afasta da ciência moderna, pois nela o que importa é tão somente o *conteúdo*³⁷. O ensaio compartilha com a obra de arte, portanto, a qualidade de ser uma forma e por isso Lukács o define como um gênero literário. Se o ensaio pode ser considerado uma forma artística, o esforço de Lukács, no entanto, será esmiuçar as diferenças entre ensaio e a literatura, de modo que as especificidades do primeiro venham à tona. A primeira dessas peculiaridades é que enquanto o artista ou o poeta lida com a vida empírica, o ensaísta lida com as questões fundamentais da vida, com os universais, com os sentidos últimos. Embora esses objetos pareçam aproximar o ensaio da filosofia, a maneira pela qual o ensaio aborda essas questões o distingue do pensamento filosófico tradicional, pois este se instala no mundo rarefeito das essências e procede por meio de conceitos abstratos, situando-se por isso em uma instância por demais afastada da vida empírica.

Ora, para Lukács, a literatura promove uma configuração da vida empírica, isto é, sua forma delimita uma matéria que, do contrário, se dissolveria em um todo caótico e indistinto, mas ela permanece no nível das coisas, pois “para ela cada coisa é algo de sério e único e incomparável” e por isso ela não “conhece as perguntas”³⁸, ou seja, ela não chega às questões fundamentais, às determinações valorativas, que permitiriam conciliar os dois planos de oposições, o essencial e o empírico. Para cumprir esse anseio, a obra literária deve contar com uma elaboração ulterior, cuja realização cabe ao ensaísta, que por meio da reflexão acerca do material bruto da vida formalizado pela literatura consegue trazer à tona essas perguntas e vislumbrar os elementos que apontem para as respostas, isto é, consegue separar o essencial do não essencial.

³⁶ “Existem, portanto, dois tipos de realidade da alma: a *vida* é uma delas, e a *vida* a outra; ambas são igualmente reais, mas nunca podem ser reais simultaneamente” Lukács, “Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper”, 107.

³⁷ “Na ciência são os conteúdos que agem sobre nós, na arte são as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões, a arte, por sua vez, almas e destinos”. Ibidem, 106.

³⁸ Ibidem, 107.

Ensaio e literatura, portanto, estão em uma relação de necessidade mútua: se a literatura precisa do ensaio para realizar o que nela é ainda potencialidade, o ensaio por si só não pode falar do essencial sem passar pela mediação da forma literária, do contrário se tornaria tão conceitual e abstrato quanto a filosofia que Lukács almejava criticar. Por isso é que o ensaio tem que falar das formas, pois é falando das formas é que o ensaio fala do essencial:

O crítico é aquele que vislumbra a fatalidade nas formas, cuja vivência mais intensa é aquele conteúdo da alma que as formas indireta e inconscientemente escondem em si mesmas. A forma é sua maior vivência, ela é, como realidade imediata, o que há de figurativo, de verdadeiramente vivo em seus escritos. Da força dessa vivência essa forma, originada de uma observação simbólica dos símbolos da vida, recebe uma vida própria. Ela se torna uma visão de mundo, um ponto de vista, uma tomada de posição diante da vida da qual ela se originou; uma possibilidade de transformá-la e recriá-la³⁹.

O ensaísta, assim, libera a literatura dos limites impostos pela expressão do sensível e como que arremata a forma, tornando possível que ela possa exprimir aqueles valores mais profundos da vida; ele cumpre e torna explícito aquilo que estava presente na literatura de forma indireta e inconsciente: por meio do ensaio a forma literária atinge o estatuto de forma propriamente dita, pois concilia o singular ao universal, a vida empírica e a vida essencial. Literatura e ensaio, portanto, colaboram para que a mais profunda singularidade conjugue-se com a maior universalidade.

Nesse ponto, Lukács não deixa de seguir a centralidade conferida pelo primeiro romantismo à ideia da crítica de arte como uma espécie de literatura à segunda potência, para a qual o ensaio, enquanto gênero teórico situado entre literatura e filosofia, seria a forma mais adequada. Um dos indícios dessa influência são as constantes menções às figuras do crítico e do ensaísta, intercambiáveis na economia textual Lukács. O mesmo ocorre nos textos dos primeiros românticos, nos quais, como bem nota Benjamin, “de todas as expressões técnicas, filosóficas e estéticas, os termos ‘crítica’ e ‘crítico’ são provavelmente os mais frequentes⁴⁰”. Mais do que isso, a própria figura do crítico é uma invenção romântica que exprime uma nova relação com as obras de arte. Nela, o crítico não é mais um juiz que emite sentenças a partir de leis fixadas previamente, erigidas a partir de modelos eternos buscados na antiguidade clássica, nem recai na tendência oposta – na qual recaiu o *Sturm und Drang* –, a de subscrever de modo

³⁹ Ibidem, 110–111.

⁴⁰ Walter Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (São Paulo: Iluminuras, 1993), 58.

absoluto aos direitos da genialidade sem nenhum critério de julgamento. Dito de maneira breve, a ideia de crítica anuncia que as obras de arte devem contar com uma interpretação para tornarem-se completas e, nesse sentido, a noção de crítica aproxima-se da ideia de reflexão, isto é, de um voltar-se sobre si mesmo do pensamento, do ato de pensar sobre o pensar. Como nota Benjamin, “a crítica é, então, como que um experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma⁴¹”.

Assim fica claro porque, para Lukács, o ponto de chegada da literatura, a forma, é o ponto de partida do crítico: ela “é a realidade nos escritos do crítico, ela é a voz com a qual ele faz suas perguntas à vida⁴²” e por isso a literatura e a arte são os típicos objetos do ensaísta. Elas são um ponto de partida ao mesmo tempo casual e necessário: casual, pois o verdadeiro assunto do crítico está além dos livros e das obras de arte sobre as quais fala, mas necessário porque apenas por intermédio dessas formas artísticas é que o ensaio pode abordar suas verdadeiras questões. Há, no ensaio, um jogo entre o que ele exprime sobre seu objeto e o sentido mais amplo do que ele exprime; uma tensão entre seu objeto de discussão e o verdadeiro sentido dessa discussão, sentido este que por seu turno só se deixa formular pela mediação do objeto. É para esse jogo que Lukács busca apontar quando sublinha o teor irônico do ensaio:

Refiro-me aqui à ironia que há no fato de que o crítico sempre fala das questões últimas da vida, porém sempre no tom de quem falasse apenas de quadros e livros, apenas dos ornamentos belos e não-essenciais da grande vida, e mesmo aqui não do mais íntimo do íntimo, e sim tão-somente de uma bela e inútil superfície⁴³.

O caráter contraditório do ensaio vem mais uma vez à tona: ele é uma forma menor, que trata *apenas* de quadros e livros, isto é, “de algo já formado, ou ao menos de algo que já existiu”, já que é “próprio de sua essência não retirar coisas novas de um nada vazio, e sim apenas reordenar aquelas que já foram vivas alguma vez⁴⁴”. Mas ao mesmo tempo e justamente por isso ele é “o mais profundo trabalho mental a respeito da vida⁴⁵”: “(...) porque ele apenas as reordena, em vez de formar algo novo do informe,

⁴¹ Ibidem, 74.

⁴² Lukács, “Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper”, 111.

⁴³ Ibidem, 112.

⁴⁴ Ibidem, 113.

⁴⁵ Ibidem, 112.

ele está também comprometido com elas, tem sempre de dizer ‘a verdade’ sobre elas, encontrar expressões para sua essência⁴⁶”.

Mas como Lukács concebe esse critério de verdade? A analogia estabelecida pelo autor com o gênero do retrato no âmbito da pintura é esclarecedora – ao mesmo tempo em que exemplifica um modo de pensar próprio do ensaio, que permite comparar dois particulares sem submetê-los a uma premissa ou conclusão geral, como ocorre na dedução ou na indução. Enquanto “a literatura retira da vida (e da arte) os seus motivos, para o ensaio a arte (e a vida) serve como modelo⁴⁷”. Assim como o retrato, o ensaio tem que se haver com seu referencial externo, seu objeto, diante do qual se impõe invariavelmente a questão a respeito do grau de semelhança entre retrato e retratado. Mas essa é uma falsa questão, pois a impressão de fidelidade de um retrato não tem a ver com a comparação concreta com o retratado, que na maior parte das vezes sequer é conhecido pelo apreciador da obra. Na verdade, um bom retratista consegue evocar em seus retratos uma sugestão da vida de alguém que realmente existiu; ele impõe ao observador o sentimento de que a vida dessa pessoa foi tal como o retrato mostra. Esse sentimento, no entanto, tem pouco a ver com a vida de fato do modelo, já que o retrato é tão somente um momento pontual e arbitrário de uma vida incomensuravelmente grande e multifacetada, que não pode ser apreendida em sua totalidade. Por isso, Lukács defende que o que importa na relação entre obra e realidade não é exatamente o grau de semelhança naturalista, mas o poder que o retrato tem de sugerir, por meio das cores e dos traços, o mais fundamental de uma vida.

Ora, diz Lukács,

é mais ou menos assim que eu imagino “a verdade” dos ensaios. Também aqui se trata de uma luta pela verdade, pela encarnação da vida, que alguém deduziu de uma pessoa, uma época, uma forma, mas depende apenas da intensidade do trabalho e da visão se receberemos do que está escrito uma sugestão desta vida em particular⁴⁸.

A concepção de verdade em jogo não é, portanto, uma verdade dos fatos, nem uma verdade absoluta, mas tem a ver com a capacidade de um ensaio nos transmitir essa

⁴⁶ Ibidem, 113. Essa percepção de Lukács será compartilhada por Adorno que, décadas depois, em seu “Ensaio como forma” enfatiza como o aspecto não criativo do ensaio, isto é, o fato de que ele fala de assuntos pré-formados culturalmente, torna-o especialmente apto a reparar a volatilidade do pensamento abstrato e conferir primazia aos objetos.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Ibidem, 114.

sugestão de vida daquilo que ele aborda. A verdade do ensaio não diz respeito a uma representação mais fiel, a um naturalismo bruto que procura na trivialidade da vida empírica seu critério de veracidade, mas tem a ver com a capacidade de insuflar vida na representação. Nesse ponto, o ensaio se distingue outra vez da literatura, pois esta “nos dá a ilusão de vida daquele que ela representa⁴⁹”, mas para ela não se coloca a questão de se há alguém por quem o representado possa ser medido. A literatura *cria* de maneira integral uma vida e um mundo autossuficientes, ao passo que o ensaio fala de épocas, coisas e pessoas que já existiram, que não foram criados por ele e dos quais ele não pode dispor livremente, mas deve respeitar.

No entanto, se o ensaio não cria seus objetos tal como a literatura ele, ainda assim, cria um mundo fechado em si mesmo, que funda seus próprios critérios de validade e no qual seu objeto está inserido:

O herói do ensaio já viveu em alguma época, sua vida tem de ser representada assim, mas essa vida está justamente tão dentro da obra como tudo na poesia. Todos esses pressupostos da eficácia e da validade daquilo que ele observa, o ensaio os cria por si mesmo. Assim, não é possível que dois ensaios se contradigam um ao outro: pois cada um deles cria um outro mundo e mesmo quando, a fim de alcançar uma maior generalidade, ultrapassa-lhe os limites, ele permanece em tom, cor, ênfase, sempre no mundo criado, e portanto o abandona apenas em um sentido impróprio da palavra. Também não é verdade que haja aqui uma medida objetiva, externa da vivacidade e da verdade, que possamos medir como o Goethe “verdadeiro” a verdade dos Goethes de Grimm, Dilthey ou Schlegel. Não é verdade, pois muitos Goethes – diferentes um do outro, e profundamente diferentes do nosso – já despertaram em nós a crença segura da vida, e, decepcionados, reconhecemos nosso próprio rosto em outros, cujo débil alento não lhes puderam insuflar uma força vital autônoma⁵⁰.

É essa formulação de Lukács que está no cerne do debate que Adorno trava com o autor em seu “Ensaio como forma”. Nele, Adorno retoma e desenvolve algumas das ideias do jovem Lukács a tal ponto que o andamento do texto assemelha-se mesmo a um diálogo com o prefácio de *A alma e as formas*. Embora seja claramente tributário das observações de Lukács, é possível também notar que em certos momentos Adorno tensiona ao limite algumas das proposições lukácsianas, chegando mesmo a invertê-las, como ocorre com a aproximação entre o ensaio e a obra de arte. Para Adorno, Lukács teria cometido um engano ao definir o ensaio como forma artística. Embora reconheça que o ensaio possui em comum com a arte a preocupação constante com o modo de exposição e sublinhe que ele se afasta da ciência tradicional, na medida em que depende

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Ibidem.

da fantasia e da espontaneidade do ensaísta, Adorno não classifica o ensaio como uma forma artística, mas o aproxima da filosofia, como é possível depreender do trecho a seguir:

No entanto, a pletora de significados encapsulada em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para se desvelar, justamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que é condenada em nome da disciplina objetiva. Nada se deixa extrair que já não tenha sido, ao mesmo tempo, introduzido pela interpretação. Os critérios desse procedimento são a compatibilidade com o texto e com a própria interpretação, e também sua capacidade de dar voz ao conjunto de elementos do objeto. Com esses critérios, o ensaio se aproxima de uma autonomia estética que pode facilmente ser acusada de ter sido apenas tomada de empréstimo à arte, embora o ensaio se diferencie da arte tanto por seu meio específico, os conceitos, quanto por sua pretensão de verdade desprovida de aparência estética. É isso o que Lukács não percebeu quando, na carta a Leo Popper que serve de introdução ao livro *A alma e as formas*, definiu o ensaio como forma artística⁵¹.

O ensaio oferece uma interpretação cujo critério de verdade não é o da comprovação factual, mas depende da lealdade ao objeto de interpretação e à coerência interna da interpretação. Mas se Lukács enfatiza a capacidade do ensaio em produzir uma representação de uma vida, o que Adorno ressalta como sendo o traço fundamental do ensaio é justamente o fato de seu lastro ser um objeto já criado, de modo que sua interpretação não adquire validade por meio de algo que se aproxime à ilusão estética, mas pela capacidade de apreender conceitualmente seu objeto. Dito de outro modo, o ensaio para Adorno não constitui um mundo criado, autossuficiente, com uma autonomia semelhante ao da obra de arte, mas é sempre referência a algo já criado, que fornece um parâmetro objetivo de verdade.

De fato, o ensaio adquire uma posição ambígua no texto de Lukács dependendo do polo com o qual é contrastado. Diante da ciência o ensaio manifesta-se com maior grau de criação, ao passo que diante da literatura, seu grau de liberdade criativa é menor, na medida em que fala de algo que já existe, ao passo que a literatura é pura

⁵¹ Adorno, “O ensaio como forma”, 18. Não ignoro aqui que a discussão que Adorno faz da forma ensaio se dê em um contexto próprio, qual seja, o das consequências político-epistemológicas da crítica da razão instrumental empreendida na *Dialética do esclarecimento*, enfrentadas na *Dialética negativa*. No entanto, tomo a liberdade de recorrer ao texto sem adentrar nessa discussão, pois o mobilizo como um comentário ao texto de Lukács. Além disso, esse contraste entre as ideias de Lukács e de Adorno sobre o ensaio não visa estabelecer a correção de uma ou outra perspectiva, até porque as concordâncias entre os autores superam em muito suas discordâncias. Mesmo quando Adorno desloca algumas das proposições de Lukács, como quando ele aproxima o ensaio da filosofia, mais do que arte, sua abordagem permanece no mesmo solo da de Lukács. Dito de outra maneira, Adorno persevera na trilha aberta por Lukács, desenvolvendo-a e radicalizando-a, mas o tratamento concedido ao ensaio por ambos os autores parece ser movido pelo mesmo espírito de reconhecer as ambiguidades constitutivas do gênero como fonte de sua riqueza e profundidade.

criação, ainda que inspirada na vida. Ao invés de tentar responder definitivamente essa questão, parece mais produtivo colocar a seguinte pergunta: não será essa uma ambiguidade constitutiva do ensaio? O esforço fundamental no texto de Lukács não parece ser tanto justificar a afirmação de que o ensaio é uma arte e sim desvendar a forma própria do ensaio, sua especificidade diante de todas as outras formas literárias. Nesse sentido, Lukács não identifica ensaio e arte, sem maiores distinções, e sim procura pensar em seu estatuto específico, cuja peculiaridade justamente é a de tangenciar as fronteiras da filosofia e da arte, estabelecendo uma ponte entre elas.

De todo modo, se Lukács aponta a afinidade entre a representação estética e o ensaio, essa aproximação não implica numa anarquia da forma ensaística, como se esta ficasse completamente submetida à livre imaginação do artista, nem está sustentada em um critério de beleza da escrita. A valorização do aspecto criativo envolvido no ensaio tem a ver com a intenção de criticar a ideia de uma verdade exterior e absoluta, ressaltando não só que a verdade está contida na interpretação que um ensaio oferece, e não em fatos, mas também que cada época tem sua própria verdade. É nesse sentido que Lukács assevera:

Fatos sempre há e sempre tudo está contido neles, mas cada época precisa de outros gregos, de uma outra Idade Média e uma outra Renascença. Cada época criará para si aqueles de que necessita e apenas os que a sucedem imediatamente pensam que os sonhos dos pais tenham sido mentiras que precisam ser combatidas com suas novas e próprias “verdades”. [...] Assim, as diferentes “concepções” de Renascença podem conviver pacificamente, do mesmo modo que uma nova Fedra, ou um Siegfried ou um Tristão de um novo poeta sempre deixa intocados os de seus antecessores⁵².

Assim como os heróis míticos e as lendas adquirem novas figurações e sentidos a cada releitura, cada ensaio apresenta uma nova perspectiva sobre seu objeto, na medida em que o reinterpreta a partir das questões suscitadas pelo seu presente. É nesse sentido que uma interpretação não é mais ou menos verdadeira por sua correspondência com o mero factual, mas por guardar uma verdade cuja força advém da capacidade de revelar os desejos de sua própria época.

Embora considere que o ensaio normalmente fala de objetos já criados, Lukács não deixa de acompanhar o desenvolvimento histórico da forma ensaística que, em sua manifestação mais contemporânea, teria afrouxado seus vínculos com os objetos da cultura e especialmente com o pano de fundo fornecido pela vida empírica. De certo

⁵² Lukács, “Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper”, 115.

modo, essa crise do ensaio estaria dada desde seu surgimento, com Platão, pois o ensaio nasce da ruptura da imanência da vida, cujo marco inicial é o surgimento da filosofia e a necessidade de se perguntar sobre um sentido tornado transcendente. Nesse período da história grega, entretanto, as perguntas podiam ser feitas para a própria vida e Platão encontrou na vida de Sócrates o meio para perguntar à vida sobre o destino.

Na modernidade, no entanto, o caráter problemático do ensaio aprofunda-se na medida em que se aprofunda também a distância entre a vida cotidiana e os valores últimos. Ao libertar-se do lastro conferido pelos objetos pré-formados da cultura, o ensaio eleva-se a uma altura demasiada, tenta articular uma infinidade de questões, tornando-se cada vez mais intelectualizado e menos atento aos seus objetos, tomando-os não mais como um ponto de partida necessário, mas como meros trampolins para as grandes questões.

Essa intensificação de sua natureza problemática põe para o ensaio a necessidade de sua salvação que, para Lukács, é composta por dois momentos, um autorreflexivo e outro criativo: “agora o ensaísta tem de refletir sobre si mesmo, encontrar-se e construir algo próprio com o que lhe é próprio⁵³”. No ensaio, caminham lado a lado, portanto, a reflexão sobre a obra de arte e a autorreflexão do sujeito do conhecimento: ensaio é historicamente caracterizado como uma forma mais pessoal e subjetiva de expressão, na qual a personalidade e a fantasia de seu autor são elementos indispensáveis e a própria subjetividade do autor torna-se objeto do conhecimento – basta pensar nas indagações que orientavam um dos fundadores do ensaio moderno, Montaigne: “o que é o homem?” e, em última instância, “o que sou eu, Michel Eyquem de Montaigne?”. Assim, em uma situação histórica na qual um sentido não é mais dado, cabe à subjetividade do ensaísta ser o suporte para criação desse sentido.

A construção autorreflexiva do ensaio também foi notada por Adorno⁵⁴, embora ele sublinhe que a soberania da criatividade do ensaísta deve ser relativizada, na medida em que a própria subjetividade e a experiência individual que a sustenta são socialmente mediadas:

a relação com a experiência é uma relação com toda a história; a experiência meramente individual, que a consciência toma como ponto de partida por sua proximidade, é ela mesma já mediada pela experiência mais abrangente da

⁵³ Ibidem, 118.

⁵⁴ Já que ele precisa “a todo instante refletir sobre si mesmo”. Adorno, “O ensaio como forma”, 44.

humanidade histórica; é um mero auto-engano da sociedade e da ideologia individualistas conceber a experiência da humanidade como sendo mediada, enquanto o imediato, por sua vez, seria a experiência própria a cada um⁵⁵.

Por isso o ensaio, na perspectiva adorniana, resistiria à ideia de “obra-prima”, enquanto algo criado por uma subjetividade. Antes, “a sua forma acompanha o pensamento crítico de que o homem não é nenhum criador, de que nada humano pode ser criação. Sempre referido a algo já criado, o ensaio jamais se apresenta como tal, nem aspira a uma amplitude cuja totalidade fosse comparável a da criação⁵⁶”. Desse modo, apesar de se caracterizar pela preocupação constante com o modo de exposição, o que o aproxima da arte, o ensaio aproxima-se também da teoria, na medida em que opera a partir de conceitos, os quais trazem consigo um rastro de significados sedimentados historicamente, isto é, social e não individualmente⁵⁷.

Sempre equilibrado num fio tênue entre arte e ciência, entre a fantasia do sujeito criador e a conformidade com o objeto, entre intuição e análise, o ensaio desafia as tentativas de definição e explicação e insurge-se contra as limitações impostas pela estrita divisão intelectual do trabalho. Situado em uma região de fronteira que o permite superar a divisão intelectual do trabalho, pois enquanto gênero bastardo, de autonomização tardia, o ensaio tem um pé na ciência, na moral e na arte. E, justamente nesse seu caráter problemático, no fato de não se submeter à presunção que concebe a divisão intelectual do trabalho em disciplinas isoladas como uma propriedade dos objetos e não uma imposição a partir de fora, reside a força do gênero. Por não aceitar a cisão entre conhecimento e forma, e nem o abismo entre sujeito e objeto do conhecimento, mas justamente incorporar a tensão entre esses polos, é que, segundo Lukács, o ensaio pode, “com tranquilidade e orgulho”, fazer frente “às pequenas perfeições da exatidão científica e da frescura impressionista⁵⁸”. O ensaio não admite a separação de forma e conteúdo, que Lukács equivale à separação entre arte e ciência; ele é uma forma ambivalente e, por isso, da perspectiva da ciência e da arte, uma forma problemática. É justamente essa natureza problemática, entretanto, que lhe permite ir

⁵⁵Ibidem, 26.

⁵⁶Ibidem, 37.

⁵⁷ “A consciência da não-identidade entre modo de exposição e a coisa impõe à exposição um esforço sem limites. Apenas nisso o ensaio é semelhante à arte; no resto, ele necessariamente se aproxima da teoria, em razão dos conceitos que nele aparecem, *trazendo de fora* não só seus significados, mas também seus referenciais teóricos”. Ibidem.

⁵⁸ Lukács, “Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper”, 120.

além da arte e da ciência, na medida em que formula questões que a obra de arte por si só não consegue articular e que o cientista não ousa perguntar.

Mas como pensar a parcialidade e a fragmentariedade do ensaio diante da visada totalizante do sistema? Seria o ensaio uma mera peça destacada do todo, à espera de uma sistematização posterior que afinal lhe confira alguma relevância? Embora admita que o ensaio possa ser por vezes apenas um precursor do sistema, diante do qual ele seria uma formulação provisória à espera de sua realização mais bem acabada, Lukács ressalta que o verdadeiro valor desta forma reside em outra qualidade, que independe do sistema: o ensaio testemunha o anseio por uma orientação valorativa. Esse anseio não deve ser simplesmente satisfeito e eliminado pelo sistema, mas deve ser configurado e salvo como expressão de uma tomada de posição, de um julgamento original e profundo diante da vida, da qual ele não se afasta, como o sistema, mas permanece a ela entrelaçado. Nesse sentido, o ensaio valoriza o caminho, mais do que a chegada, o processo do pensamento, mais do que a conclusão: “o ensaio é um julgamento, mas o essencial nele não é (como no sistema) o veredicto e a distinção de valores, e sim o processo de julgar⁵⁹”.

O caráter processual do ensaio afasta-o da completude e da rigidez que caminham juntas com o empenho sistemático. Nesse sentido, é possível aproximá-lo do fragmento, forma de expressão privilegiada pelo romantismo de Jena. É possível então pensar o ensaio, o fragmento e o aforismo como pontos de uma mesma constelação, cujas origens podem ser remontadas, em linhas gerais, ao paradigma do ensaio moderno fornecido por Montaigne. Se buscarmos uma breve caracterização, percebemos que essas formas “menores” guardam alguns traços comuns, dentre eles: sua incompletude relativa, a ausência de um desenvolvimento linear do discurso em cada uma de suas partes, a mistura variada de objetos que um mesmo conjunto de textos pode tratar, e a unidade peculiar desse conjunto, que se constitui, por assim dizer fora da obra, pelo sujeito que a produz ou pelo julgamento que profere suas conclusões nela⁶⁰. Um modo de exposição bastante distante da exatidão e completude matemáticas propostas pelo modelo cartesiano do tratado filosófico, por exemplo.

⁵⁹ Ibidem, 121.

⁶⁰ Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy, *The literary absolute: the theory of literature in German romanticism*, Intersections (Albany: State University of New York Press, 1988), 40.

Mais especificamente, o caráter descontínuo e processual do ensaio guarda semelhanças com a concepção romântica do fragmento na medida em que este se apresenta como uma forma essencialmente incompleta e por isso mesmo aberta e infinita⁶¹. Em consonância com a ideia romântica do fragmento, o ensaio não é exatamente uma recusa da totalidade em favor da permanência no fragmentário, mas uma maneira de levantar suspeitas quanto ao modo de acessar essa totalidade. Ou seja, tal como a escolha do ensaio, o recurso ao fragmento se dá não exatamente por uma inaptidão para a exposição sistemática, mas principalmente em virtude da impossibilidade de tal tipo de exposição, fundamentada em um único princípio a partir do qual o todo se desenvolve. Essa impossibilidade não significa para os românticos um impedimento completo ao conhecimento, mas aponta para a necessidade de repensar a tarefa do pensamento como uma atividade infinita, que nunca chega a seu termo. A recusa do sistema fechado como modo de exposição resulta, portanto, do reconhecimento de que o pensamento (e a realidade) não se manifesta de maneira linear e livre de contradições, mas de modo sinuoso, oblíquo e contraditório. Quanto a esse respeito, Adorno assinala a proximidade entre o ensaio e o fragmento romântico da seguinte maneira:

A exposição continuada estaria em contradição com o caráter antagônico da coisa, enquanto não determinasse a continuidade como sendo, ao mesmo tempo, uma descontinuidade. No ensaio como forma, o que se anuncia de modo inconsciente e distante da teoria é a necessidade de anular, mesmo no procedimento completo do espírito, as pretensões de completude e continuidade, já teoricamente superadas. Ao se rebelar esteticamente contra o método mesquinho, cuja única preocupação é não deixar escapar nada, o ensaio obedece a um motivo da crítica epistemológica. A concepção romântica do fragmento como uma composição não consumada, mas sim levada através da auto-reflexão até o infinito, defende esse motivo antiidealista no próprio seio do idealismo⁶².

Nesse sentido, o fragmento aproxima-se da ideia de projeto, de uma projeção imediata daquilo que ainda está por vir, o que torna evidente sua orientação para o futuro⁶³.

⁶¹ É preciso ressaltar que não existe uma concepção ou mesmo uma prática homogênea do fragmento dentro do movimento romântico. Novalis e Friedrich Schlegel, por exemplo, partilhavam de ideias distintas a respeito dessa forma. Da mesma maneira, cumpre observar que nem todos os assim chamados fragmentos produzidos pelos autores românticos foram deliberadamente concebidos para serem publicados enquanto tais. Lacoue-Labarthe e Nancy, *The literary absolute*; ibidem, 41.

⁶² Adorno, “O ensaio como forma”, 34.

⁶³ Ver, nesse sentido, o fragmento 22 da *Athenaeum*: “Um projeto é o germe subjetivo de um objeto em devir. [...] O sentido para projetos que poderiam ser chamados de fragmentos do futuro é diferente do sentido para projetos do passado somente pela direção, que é progressiva naquele, mas regressiva neste. O

Esse espírito parece impulsionar também o ensaio, que se esforça por não hipostasiar a totalidade, nem, por outro lado, rejeitá-la, mas acessá-la a partir do parcial. A via de acesso à verdade trilhada pelo ensaio, portanto, calca-se na recusa de esgotar seu objeto, sustentada por sua vez na consciência de que o conhecimento é sempre incompleto, de que a verdade constitui-se como um processo infinito e histórico. Por isso o ensaio não é tanto a recusa da totalidade, mas o reconhecimento de que ela não pode mais ser exposta de maneira sistemática, ou seja, a partir de uma estrutura arquitetônica, construída a partir de um princípio ou um fundamento único. Ao reconhecer-se a si mesmo enquanto forma menor, o ensaio, despretensioso, consegue fazer frente ao sistema e sua pretensão de totalidade. Ao valorizar a formulação das perguntas e os caminhos percorridos para respondê-las, mais do que algum tipo de correção das respostas, o ensaio se revela o meio de expressão mais apto para lidar com as contradições postas pela modernidade. Afinal, a realidade moderna não corresponde mais à ordenação perfeita e transparente do sistema, mas está muito mais próxima da opacidade e da contingência captadas pelo ensaio.

essencial é a capacidade de ao mesmo tempo idealizar e realizar imediatamente os objetos, de os complementar e em parte executar em si”. Friedrich von Schlegel, *O dialeto dos fragmentos* (São Paulo: Iluminuras, 1997), 50.

Capítulo 2 – Do mito helênico à era da perfeita pecaminosidade ou os dois mundos da épica

As pedras nas entranhas da terra e os planetas nas esferas celestes se preocupavam ainda com o destino do homem, ao contrário dos dias de hoje, em que tanto no céu como na terra tudo se tornou indiferente à sorte dos seres humanos, e em que nenhuma voz, venha de onde vier, lhes dirige a palavra ou lhes obedece. Os planetas recém-descobertos não desempenham mais nenhum papel no horóscopo, e existem inúmeras pedras novas, todas medidas e pesadas e com seu peso específico e sua densidade exatamente calculados, mas elas não nos anunciam nada e não tem nenhuma utilidade para nós. O tempo já passou em que elas conversavam com os homens.

Nikolai Leskov, “A alexandrita” (1884)

Esse trecho do conto de Leskov, não por acaso retomado por Benjamin em seu ensaio “O narrador”, descreve uma época na qual o homem ainda podia se sentir em harmonia com a natureza, os céus ainda ofereciam alguma orientação para o percurso do homem e o mundo era, em suma, uma totalidade. Na época moderna, ao contrário, os seres humanos viveriam suas vidas separados da natureza, alheios a quaisquer desígnios superiores ou amparos celestes. O reino natural é agora tão somente um objeto a ser conhecido – medido, pesado, calculado –, mas ele não possui nenhum significado mais elevado, não fornece nenhuma orientação para a vida humana.

É nesse mesmo espírito que se inicia a primeira parte de *A teoria do romance*, na qual Lukács insere o romance na linhagem da grande épica, concebendo-o como o desenvolvimento histórico da epopeia, ou, se quisermos, como “moderna epopeia burguesa”, na clássica formulação de Hegel⁶⁴. A contraposição entre duas espécies de épica distintas sustenta-se na diferença entre os dois estados de mundo, ou aos dois tipos de cultura aos quais aquelas correspondem. De acordo com o argumento de Lukács, a

⁶⁴ A caracterização do romance enquanto epopeia burguesa, embora tenha se celebrizado com Hegel, não é inaugurada por ele, mas aparece já em Friedrich von Blackenburg em seu *Versuch über den Roman* [Ensaio sobre o romance] (1774): “Considero o romance, o bom romance, como aquilo que, nos tempos helênicos a epopeia era para os gregos”. Cf. Georg Lukács, *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*, trad. José Marcos Mariani de Macedo (São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000), 55. (Nota do tradutor). A formulação de Hegel é a seguinte: “de uma maneira inteiramente diferente se passam as coisas com o *romance*, a moderna epopeia *burguesa*. Aqui intervêm novamente, de um lado, de modo pleno, a riqueza e a variedade de interesses, de estados, de caracteres, de relações de vida, o amplo pano de fundo de um mundo total, bem como a exposição épica de eventos. O que falta, contudo, é o estado de mundo originariamente poético, do qual nasce a epopeia propriamente dita. O romance, no moderno sentido, pressupõe uma efetividade já ordenada para a prosa, sobre cujo terreno ele novamente recupera em seu círculo da poesia – tanto no que diz respeito à vitalidade dos acontecimentos quanto no que se refere aos indivíduos e seu destino –, até onde é possível nesta pressuposição, seu direito perdido”. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cursos de estética: Volume IV* (São Paulo: EDUSP, 2004), 137.

epopeia corresponderia ao que ele denomina de “mundo fechado”, ao passo que o romance seria a forma épica característica de uma “cultura problemática”, não unitária. A primeira parte do ensaio, portanto, é em larga medida dedicada à exposição dos traços mais determinantes desses dois universos e da relação que cada um deles mantém com a epopeia e com o romance, respectivamente.

Ecoa no livro, nesse sentido, aquela oposição entre duas épocas: a antiguidade harmoniosa, perfeita em si mesma e unitária, e a modernidade cindida que floresceu no pensamento estético alemão no século XVIII. Quase um século após a *Querelle des anciens et des modernes*⁶⁵, que se desenrolou na França em finais do século XVII, um prolongamento desse debate em território germânico opôs certa ortodoxia estética inspirada no neoclassicismo francês e os partidários de um pensamento que, se em alguns casos ainda defendia valores clássicos para as artes, opunha-se, entretanto, à imitação de modelos importados da França. Assim, de um lado colocavam-se os partidários daquele neoclassicismo de inspiração teórico-prática francesa, para o qual Boileau⁶⁶ e Racine figuravam como as autoridades máximas, os exemplos a serem seguidos pelos artistas alemães que, segundo essa perspectiva, não contavam com uma tradição artística nacional digna de ser considerada canônica⁶⁷. De outro, a tentativa de Baumgarten de fundar uma nova ciência estética (*Aesthetica*, 1750), o tratado de Lessing sobre as diferenças entre as artes visuais e as poéticas (*Laocoon*, 1766) e os programas de refundação do classicismo helênico de Winckelmann, Goethe e Schiller, dão testemunho do processo de superação dessa dependência francesa e da fundação de uma reflexão crítica alemã que, sustentada por conhecimentos históricos, busca em um

⁶⁵ É no âmbito desse debate estético que surge pela primeira vez a consciência do presente como uma época qualitativamente distinta da que o antecedeu, por oposição à ideia de um desenrolar do tempo como continuidade homogênea. À ideia da modernidade como uma “nova época”, associa-se o problema da fundamentação dessa época a partir de si mesma. O despontar dessa consciência histórica conduz ao questionamento, no campo artístico, da antiga relação de dependência da modernidade frente à antiguidade: a validade atemporal da arte clássica - antes tida como modelo a ser imitado pela arte de épocas posteriores - é posta em xeque pela defesa da superioridade da arte moderna feita pelo partido dos modernos, representados na *Querelle* por Charles Perrault. Jürgen Habermas, “A consciência de tempo da modernidade e sua necessidade de autocertificação”, in *O discurso filosófico sobre a modernidade* (São Paulo: Martins Fontes, 2002), 3–18. Sobre a *Querelle* cf. Marc Fumaroli, “Les abeilles et les araignées”, in *La Querelle des Anciens et des Modernes* (Paris: Gallimard, 2001), 7–220; Jean-Robert Armogathe, “Un ancienne querelle”, in *La Querelle des Anciens et des Modernes* (Paris: Gallimard, 2001), 801–49.

⁶⁶ Na *Querelle*, Nicolas Boileau-Despréaux posicionava-se como defensor intransigente da arte clássica, donde seu epíteto “legislador do Parnasso”.

⁶⁷ Vale lembrar que a questão da ausência de uma tradição literária nacional estava conectada a ausência uma unidade nacional alemã. Essa questão da “falta” estará no horizonte dos empreendimentos artísticos alemães e afetará o curso de seu desenvolvimento. Cf. Terence James Reed e Malcolm Pasley, “The Goethezeit and its aftermath”, in *Germany, a companion to german studies*, 2nd ed (New York; London: Methuen, 1982), 499–558.

passado mais longínquo, isto é, na própria Grécia antiga, as bases para a arte alemã da época.

O que importa para nós, contudo, não é tanto esse debate entre os partidários da crítica de extração francesa e a busca pela autonomia dos artistas alemães, mas mais especificamente o fato de ser no contexto dessa disputa que surge o interesse pelo estudo aprofundado e, podemos mesmo dizer, propriamente histórico da arte grega. A figura de Winckelmann aparece como um inaugurador desse processo, uma vez que ele é uma espécie de descobridor da cultura grega. Descobridor porque, em seu *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na pintura e na escultura* (1755), procurou-se pela primeira vez compreender a arte e a cultura gregas a partir da investigação de sua gênese histórica, mobilizando fontes da própria cultura grega e não por intermédio da cultura romana, como era o usual até então. Com Winckelmann, a arte grega passa a ser remetida a seu contexto, sendo concebida como a manifestação cultural de um povo e, nesse sentido, como expressão geográfica e historicamente situada. Mais do que isso, o estudo de Winckelmann acaba por delinear os contornos do que viria a se tornar um mito recorrente e de suma importância para a cultura alemã: o ideal de helenidade e da perfeição artística clássica.

A caracterização do mundo grego feita por Lukács é claramente inspirada nesse ideal erigido por Winckelmann⁶⁸, o que fica patente na bela passagem de abertura da *Teoria do romance*:

Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, aventuroso e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na

⁶⁸ A imagem que Winckelmann constrói da Grécia a partir de seus estudos a respeito da arte antiga é de uma cultura orgânica, coerente, um ideal não apenas estético, mas também moral, político e espiritual. A partir da análise do conjunto estatutário do Laocoonte, Winckelmann formula a peculiaridade da arte grega da seguinte maneira: “Enfim, o traço geral preponderante das obras-primas gregas é uma nobre simplicidade e uma calma grandeza, tanto na postura quanto na expressão. Assim como a profundidade do mar permanece tranquila, por mais tempestuosa que esteja a superfície, a expressão nas figuras dos gregos mostra, em meio a todas as paixões, uma alma grande e comedida”. Johann Joachim Winckelmann, *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*, Collection bilingue des classiques étrangers (Paris: Aubier, 1954), 142. Essa caracterização aponta não apenas para atributos estéticos da arte grega, mas também para um ideal de humanidade nela presente, uma vez que Winckelmann enfatiza as qualidades morais do herói grego Laocoonte – sua compostura espiritual, sua superioridade mesmo em face dos maiores desafios e turbulências. Além disso, há a valorização da simplicidade como um atributo ético, mais do que simplesmente artístico: a arte grega é uma arte do essencial, do universal, e não do ornamento e do rebuscado. Cf., nesse sentido, Hugh Barr Nisbet, “Introduction”, in *German aesthetic and literary criticism* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985); Pedro Süsskind, “A Grécia de Winckelmann”, *Kriterion: Revista de Filosofia* 49, n° 117 (janeiro de 2008): 67–77, doi:10.1590/S0100-512X2008000100004.

alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é a alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo⁶⁹.

A prosperidade dos tempos clássicos reside no fato de que neles eu e mundo formam uma totalidade imediatamente dotada de sentido. Trata-se de um mundo homogêneo, uma estrutura circular cujos contornos são bem definidos e suas partes organicamente relacionadas; aí os homens não são uma parte autônoma da totalidade social, mas compõe-na organicamente. Dentro desse círculo está um mundo perfeito e acabado, pleno de sentido.

Talvez mais importante do que a apresentação positiva do mundo grego no livro seja sua caracterização como contraponto, que já traça os contornos do que viria a ser o mundo moderno: no mundo harmônico grego não há alheamento entre eu e mundo, nem cisão entre interior e exterior. A orientação para a conduta dos homens lhes é dada imediatamente – “toda ação é somente um traje bem-talhado da alma⁷⁰”. Nesse mundo afortunado não poderia nem mesmo existir a interioridade, uma vez que não existe ainda o exterior, o outro da alma. Os deuses controlam esse mundo, mas eles não estão afastados dos homens, ao contrário, convivem com eles e os guiam em suas aventuras, tal como “o pai diante do filho pequeno⁷¹”. Anuncia-se, assim, o mundo moderno como uma antítese da era de Homero: enquanto esta é apresentada como um universo pleno de sentido, aquele se caracteriza pela cisão entre empiria e essência, pela perda de todo e qualquer sentido imediatamente dado.

A percepção de uma ruptura entre época moderna e época clássica constitui também o solo no qual se desenvolve a teoria estética do primeiro romantismo; tanto as temáticas discutidas por seus autores, quanto os conceitos por eles mobilizados são profundamente impactados pela consciência da diferença fundamental entre as duas épocas. Inspirado em Winckelmann, Friedrich Schlegel procura compreender a gênese da literatura grega a partir de suas relações com a estrutura da cultura clássica e, nesse percurso, acaba por elaborar também uma teoria da literatura moderna no ensaio *Sobre o estudo da poesia grega*, escrito em 1795. Em linhas gerais, a obra contrapõe o caráter *natural* da cultura antiga ao caráter *artificial* da cultura moderna e sua poesia,

⁶⁹ Lukács, *A teoria do romance*, 25.

⁷⁰ Ibidem, 26.

⁷¹ Ibidem.

determinadas pela razão. A cultura clássica é apresentada por Schlegel, à maneira de Winckelmann, como um momento no qual a beleza crescia sem cuidado artificial, pois era uma qualidade inata. As artes plásticas, por exemplo, não eram atividades provenientes de uma capacidade aprendida dos gregos, mas simplesmente a manifestação de sua natureza originária:

Na Grécia crescia a beleza sem o cuidado artificial e quase como selvagem. Sob esse céu feliz a arte plástica não era uma capacidade aprendida, mas natureza originária. Sua formação não era senão o desenvolvimento mais livre da índole mais afortunada⁷².

A simplicidade da cultura grega, contudo, não é vista sob a ótica da insuficiência, mas precisamente como um trunfo, pois atestaria o caráter incorrupto dessa cultura, na qual nenhum princípio externo se impõe frente ao livre desenvolvimento de sua natureza. Enquanto a formação grega é entendida como uma natureza orgânica, a cultura moderna é um ser artificial, criado. A unidade da cultura grega é, portanto, diferente da moderna: enquanto lá a unidade é orgânica e natural, a cultura moderna é uma unidade criada, artificialmente composta. Na antiguidade, a cultura desenvolvia-se naturalmente, ao passo que na modernidade ela é regida pelo *entendimento*⁷³.

O entendimento dissociador começa separando e individualizando o todo da natureza. Sob sua direção avança a exclusiva orientação da arte no sentido da fiel imitação do individual. Assim, pois, em uma cultura intelectual superior, a individualidade original e interessante se converteu na meta da literatura moderna⁷⁴.

⁷² Friedrich von Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega* (Torrejón de Ardoz: Akal, 1996), 97. Todas as traduções são minhas, exceto quando indicado o contrário.

⁷³ Pouco depois da redação do ensaio de Schlegel, Friedrich Schiller publica seu escrito *Sobre a poesia ingênua e sentimental*, no qual a relação entre a naturalidade e a artificialidade na literatura também é um tema central. De maneira bastante breve, poderíamos conceitualizar o “ingênuo” como a relação imediata com a natureza, ao passo que o “sentimental” é a busca por retornar a essa condição após a entrada na artificialidade; a atitude sentimental, portanto, também em Schiller, está pautada pela reflexão e pelo intelecto. Embora nesse sentido as proposições de Schlegel e Schiller se aproximem, alguns comentadores afirmam que enquanto a abordagem de Schlegel sustenta-se em um pensamento radicalmente histórico, o mesmo não ocorreria em Schiller, cuja perspectiva se manteria em um terreno ahistórico, pois seus conceitos de ingênuo e sentimental não diriam exatamente respeito a duas épocas históricas, antiguidade e modernidade, mas a duas atitudes criativas. Prova disso seria o fato de que Schiller classifica alguns poetas modernos como ingênuos; esse é o caso de Goethe, por exemplo. Paolo D’Angelo, *A estética do romantismo* (Lisboa: Estampa, 1998), 45. Uma interpretação alternativa e mais matizada pode ser encontrada em Peter Szondi, “Le naïf est le sentimental”, in *Poésie et poétique de l’idéalisme allemand* (Paris: Editions de Minuit, 1975).

⁷⁴ Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*, 77. Sobre o conceito de interessante na obra de Schlegel ver Arlenice Almeida da Silva, “O interessante em Friedrich Schlegel”, *Trans/Form/Ação* 34 (2011): 75–94.

Historicamente, a artificialidade da época moderna tem em Dante seu primeiro representante. Numa análise da *Divina comédia* – amplamente retomada por Lukács na *Teoria do romance*, vale ressaltar – Schlegel compara sua forma com a totalidade da epopeia homérica. Mas o espírito moderno encontraria sua expressão mais cristalina na obra de Shakespeare, especialmente em *Hamlet*. Nessa obra, não é o belo que determina o todo: este antes serve ao interesse característico ou filosófico. Além disso, sua representação não é objetiva, mas completamente maneirista. Mais importante ainda para a caracterização do caráter cindido da cultura moderna é a figura do protagonista, na medida em que este é o maior representante das qualidades próprias ao novo homem da época:

Devido a uma situação maravilhosa, toda a força de sua nobre natureza é comprimida em seu entendimento, mas sua força ativa é totalmente aniquilada. Seu espírito se separa em direções contrárias, despedaçado como num banco de tortura; se decompõe e sucumbe ao excesso de um entendimento inativo que o oprime mais dolorosamente que todos os que dele se aproximam. Não há talvez representação mais perfeita da desarmonia insolúvel, que é o verdadeiro objeto da tragédia filosófica, que uma desproporção tão sem limites entre a força pensante e a ativa como no caráter de Hamlet.

A cisão entre pensamento e ação, o predomínio do entendimento sobre o ser, enfim, o isolamento do sujeito, separado do mundo, tudo se encontra tematizado em *Hamlet*, obra que não representa mais a harmonia suprema entre homem e destino, como nas tragédias clássicas, mas tem como problema central justamente a desarmonia entre ser e destino própria à modernidade.

No plano artístico, a diferença entre a coesão estruturante da época clássica e o fundamento fragmentário da época moderna, determina que os valores pelos quais a poesia moderna se orienta sejam distintos daqueles perseguidos pela poesia clássica. Enquanto esta tem o belo como valor último, a ser atingido por meio da objetividade, a literatura moderna se orienta pelo interessante, uma força estética subjetiva, voltada ao interesse particular, ao assunto individual. Embora Schlegel reconheça que a poesia moderna oferece um grande número de obras capazes de suscitar emoções poderosas, o prazer por elas proporcionado não é completo, pois falta-lhes a plenitude que garante a satisfação e oferecem uma quantidade de belezas isoladas, mas não a harmonia e a perfeição.

Quase em toda parte, tacitamente pressuposto ou expressamente estabelecido, encontrareis antes qualquer outro princípio como a mais alta meta e a

primeira lei da arte, como última norma do valor de suas obras; mas não o belo. O belo é tão pouco dominante na poesia moderna, que muitas das melhores obras desta são evidentemente representações do feio; e ao fim, haverá de confessar, mesmo que com desgosto, que há uma representação da confusão em seu mais alto grau, do desespero em toda sua abundância, que exige a mesma – se não uma mais alta – força criadora e sabedoria artística que a representação da plenitude e da força em perfeita harmonia⁷⁵.

É interessante observar como Schlegel, apesar de examinar o moderno a partir do confronto deste com o antigo e apesar de qualificar a arte grega como a mais nobre da história, já não atribui a ela a função de *modelo* para a arte moderna, como ocorria em Winckelmann. Embora valorize o caráter natural da cultura grega, Schlegel reconhece que a artificialidade moderna implica, por outro lado, em uma maior liberdade frente à natureza. A história natural da antiguidade é substituída por uma história da subjetividade, pela história da cultura moderna. A consideração detalhada da literatura moderna e de suas peculiaridades impede que ela seja julgada pelos mesmos critérios a partir dos quais se avaliava a literatura clássica.

Antiguidade e modernidade, portanto, não são mais concebidas como etapas de uma mesma linha de evolução, mas como culturas de naturezas distintas. Em Schlegel, a cultura clássica converte-se na contraimagem que, embora sirva de medida para a avaliação da modernidade, não mais funciona como um modelo que ainda possa ser imitado⁷⁶. A imagem mítica dos gregos cumpre a função de ser um contraponto de sua época, servindo-lhe menos como um modelo e mais como apoio para uma crítica de seu presente. Desse modo, é possível notar que, inspirado pelas caracterizações de Winckelmann, Schlegel dá um passo além de seus precursores ao avançar para uma interpretação inaugural de sua própria época: a partir do traço já evocado por outros antes dele – o da naturalidade da cultura grega –, Schlegel confere um novo estatuto à artificialidade da cultura moderna, radicalizando o afastamento entre modernidade e antiguidade clássica.

Voltemos à *Teoria do romance* para vermos mais de perto como Lukács mobiliza essa contraposição entre antigos e modernos. Aprofundando sua caracterização da cultura grega, ele afirma:

⁷⁵ Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*, 60–61.

⁷⁶ É o que sustentam Peter Szondi, *Poética y filosofía de la historia* (Madrid: Visor, 1992), 76., e D'Angelo, *A estética do romantismo*, 43.

Se quisermos, assim podemos abordar aqui o segredo do helenismo, sua perfeição que nos parece impensável e a sua estranheza intransponível para nós: o grego conhece somente respostas, mas nenhuma pergunta, somente soluções (mesmo ⁷⁷que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos ⁷⁷.

Em “A metafísica da tragédia”, ensaio sobre Paul Ernst que compõe o livro *A alma e as formas*, encontramos uma das formulações mais claras a respeito do par conceitual “forma” e “vida”. Nesse texto, Lukács descreve a vida como

uma anarquia de luz e escuro: nada jamais é completamente realizado na vida, nada jamais acaba inteiramente; novas vozes confusas sempre se misturam ao coro daqueles que foram ouvidos antes. Tudo flui, tudo se funde em outra coisa, e a mistura é descontrolada e impura; tudo é destruído, tudo é esmagado, nada jamais floresce em vida verdadeira ⁷⁸.

Assim, põe-se a questão de como uma estrutura de sentido, uma vida verdadeira, pode emergir desse caos que é a vida empírica. A resposta para Lukács está na forma: “a forma é o maior juiz da vida. A formalização é uma força julgadora, uma ética; existe um julgamento de valor em tudo a que foi dado forma. Todo tipo de formalização, toda forma literária, é um degrau na hierarquia de possibilidades de vida ⁷⁹”.

Ora, a forma, portanto, funciona como uma espécie de filtro que permite configurar a vivência – que em si é um fluxo caótico de eventos – e conferir um sentido a ela. Por meio da ordenação de um todo antes indistinto, o que por sua vez pressupõe um julgamento ético do que é significativo e do que não é, a forma atribui um sentido à desordem da vida. Mas, se o mundo da epopeia caracteriza-se pela harmonia orgânica entre suas partes e pela presença de um sentido imanente à vida, a forma possui aí um sentido particular: em uma situação de mundo na qual a experiência não é um todo desordenado, a epopeia apenas traz à tona o sentido já presente no mundo; ela é somente a expressão de um mundo já configurado previamente. No mundo homérico, portanto, não existe uma dualidade entre vida e forma. Não por outro motivo, segundo Lukács, nesse universo “saber é apenas alçar véus opacos; criar, apenas copiar essencialidades visíveis e eternas; virtude, um conhecimento perfeito dos caminhos ⁸⁰”. Em mundo fechado, claramente ordenado, as formas apenas incorporam o sentido que lhes é oferecido imediatamente, de maneira que elas mesmas possuem uma existência que

⁷⁷ Lukács, *A teoria do romance*, 27.

⁷⁸ Georg Lukács, “The metaphysics of tragedy”, in *Soul and form*, Columbia themes in philosophy, social criticism, and the arts (New York: Columbia University Press, 2010), 176.

⁷⁹ Ibidem, 197.

⁸⁰ Lukács, *A teoria do romance*, 29.

poderíamos chamar de natural ou ao menos óbvia, sendo perfeitas e bem acabadas tal como seu mundo.

Isso é abordado a partir da ideia de “topografia transcendental do espírito grego”, que indica a relação entre vida e substância em cada etapa da história grega. Lukács distingue no processo de evasão do sentido no mundo três fases que se expressam nas três “grandes formas intemporalmente paradigmáticas da configuração do mundo”, epopeia, tragédia e filosofia⁸¹. No mundo da epopeia a substância ainda é absolutamente imanente à vida, enquanto no estágio da tragédia a vida empírica perde a imanência da essência, mas o momento trágico ainda consegue engendrar a essência na vida empírica. Já com a filosofia a essência se torna a única realidade transcendente, e a vida empírica é finalmente preterida. A peculiaridade desse processo é que somente a configuração da etapa seguinte traz à consciência a pergunta da etapa anterior: assim, somente com a tragédia respondendo à questão de “como a essência pode tornar-se viva” é que vem à tona a perda da imanência da essência à vida empírica; e, do mesmo modo, apenas com a ação configuradora da filosofia é que se revela que a figura do destino na tragédia nada mais é do que uma solução arbitrária para o afastamento da essência com relação à vida.

O herói da tragédia sucede ao homem vivo de Homero, e o explica e o transfigura justamente pelo fato de tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-la com brilho renovado. E o novo homem de Platão, o sábio, com seu conhecimento ativo e sua visão criadora de essências, não só desmascara o herói, mas ilumina o perigo sombrio por ele vencido e o transfigura na medida em que o suplanta⁸².

O caráter fechado do mundo homérico, portanto, sofre uma progressiva dissolução até romper-se de vez na época moderna. Trata-se aqui, no fundo, de apontar a passagem de uma situação na qual as diferentes esferas da vida compunham uma unidade – “quando saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo⁸³” – para uma nova situação, de relativa autonomia dessas esferas de valor.

⁸¹ Mas, como afirma o tradutor da *Teoria do romance*: “Há de ficar claro que, no mundo grego, a substância está sempre presente, não importa em qual de seus estágios, seja épica, tragédia ou filosofia; o que se altera é a *relação* com essa substância – da imanência à vida até a transcendência – de Homero à Platão” Ibidem, 33. (Nota do tradutor).

⁸² Ibidem.

⁸³ Ibidem, 31.

É impossível não pensar, nesse ponto, na tese weberiana da modernização cultural como progressiva diferenciação, autonomização e institucionalização das ordens de vida [*Lebensordnungen*], que passam a obedecer a uma racionalidade interna. Esse processo é exposto com bastante clareza no famoso texto “Consideração intermediária”, a respeito do qual Pierucci comenta:

O desencantamento do mundo pelo monoteísmo *ético* atravessa como um vetor o Ocidente no bojo da milenar dominância cultural de uma imagem de mundo metafísico-religiosa crescentemente unificada e internamente sistematizada, que terminou por se impor como fundamento legítimo da ordem social como um todo. Com o advento da modernidade e a ruptura dos laços tradicionais por uma série de fatores, inclusive no plano cultural e no da personalidade, Weber diagnostica uma importante inflexão no processo de racionalização ocidental: agora é possível conceber a esfera doméstica e a economia, a política e o direito, a vida intelectual e a ciência, a arte e a erótica, independentemente das fundamentações axiológicas religiosas⁸⁴.

Nesse novo contexto, a arte não é a mais a exposição sensível de um sentido previamente existente, mas passa a ser ela mesma a criação de um sentido. É como se, da Grécia homérica ao mundo contemporâneo, a relação entre ética e estética tivesse se invertido. Lá, a ética está dada e a estética apenas a reproduz: “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”⁸⁵. Mas com a perda da imanência do sentido à vida e com a derrocada da ética como parâmetro universal para a conduta, a estética passa a anteceder a ética e deve, ela mesma, assumir a tarefa de configurar um sentido. Trata-se, sem dúvida, de uma tarefa mais árdua do que antigamente, pois aqui as formas “tem de produzir tudo o que até então era um dado simplesmente aceito”⁸⁶. Nas palavras de José Marcos Mariani de Macedo,

numa totalidade ética fechada, na qual a aspiração interna anda de braços dados com a lei externa, o papel da estética resume-se a dar em espetáculo (*representar*) o universo ético; com a perda da imanência do sentido à vida, com o colapso da ética como parâmetro de conduta unívoca, invertem-se os papéis: a estética assume o encargo da ética e a antecede, logicamente, no horizonte artístico. Agora cumpre a ela fundar cada um de seus conteúdos e, *pelo manejo de sua estrutura interna*, pagar em moeda estética a unidade de sentido cujos fragmentos éticos ela foi recolher no mundo degradado⁸⁷.

⁸⁴ Antônio Flávio Pierucci, *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber* (São Paulo: Ed. 34, 2003), 138.

⁸⁵ Lukács, *A teoria do romance*, 31.

⁸⁶ *Ibidem*, 36.

⁸⁷ Macedo, “Posfácio do tradutor”, 183. Grifo do autor.

Assim, na modernidade, as formas clássicas, perfeitas e acabadas, perdem seu apelo inevitável e a adesão imediata a elas dá lugar à criação de novas formas pela subjetividade do artista. A arte torna-se, assim, “independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre⁸⁸”. Isso não significa que a arte esteja, a partir de então, completamente desvinculada da realidade, mas que ela constitui-se como uma esfera particular da atividade humana, como uma maneira específica de conhecer e configurar o mundo, não mais submetida a fins religiosos. A autonomia da arte, sua constituição enquanto uma área autônoma frente à moralidade comunitária ou à verdade religiosa, é concebida, portanto, como o resultado de um processo histórico-social que dissolveu o antigo sentido unitário do mundo.

Esse reconhecimento de que a arte torna-se, na modernidade, uma esfera autônoma, que obedece às suas próprias leis e não está mais vinculada a um sentido prévio oferecido pela religião ou por valores comunitários – ou seja, um reconhecimento que passa por uma teoria da modernização, entendida como um processo social objetivo – parece ser um traço que distingue a abordagem de Lukács tanto dos diagnósticos quanto, principalmente, das soluções aventadas por Friedrich Schlegel e pelo romantismo alemão de maneira geral para a cultura moderna.

“Havia algo de doentio na coisa toda”

Para compreendermos melhor essa diferença, faz-se necessário nos voltarmos a um outro aspecto da teoria romântica, sua filosofia da história⁸⁹. Peter Szondi chama a atenção para o fato de que a peculiaridade da filosofia da história do romantismo, que lhe permite inclusive ser entendida como uma filosofia moderna da história é que o

⁸⁸ Lukács, *A teoria do romance*, 34.

⁸⁹ Lacoue-Labarthe e Nancy, em seu estudo fundamental sobre o romantismo, consideram necessário estabelecer limites históricos claros para o movimento romântico. Não se trata, por um lado, de pensar o romantismo enquanto um tipo de sensibilidade ou um estado de ânimo, aos quais o movimento acabou por ser associado retrospectivamente, nem, por outro de tomá-lo como um bloco indistinto, haja visto que sua orientação teórica e política sofreria mudanças consideráveis ao longo de seu desenvolvimento. Grande parte das interpretações sobre o romantismo teria padecido de certa negligência em localizar o movimento de modo preciso, tornando impossível diferenciar suas primeiras formulações daquelas de tons claramente mais conservadores que acompanham a conversão de Schlegel ao catolicismo e sua associação com Metternich. Como já foi dito, nos referimos ao movimento que se reuniu em Jena em torno das revistas *Lyceum* e *Athenäum*. Lacoue-Labarthe e Nancy, *The literary absolute*, 7.

presente é sempre caracterizado como um tempo intermediário, provisório, um “não mais” e um “ainda não”. Nesse sentido, o presente é uma espécie de antítese que se estabelece em relação a uma tese, localizada no passado, e a expectativa de uma síntese no futuro⁹⁰. A filosofia da história de Schlegel se estruturaria, de acordo com essa visão, em três momentos: o passado harmônico da antiguidade, o presente cindido da modernidade e a esperança de uma reconciliação no futuro⁹¹.

Tanto em *Sobre o estudo da poesia grega*, quanto nos fragmentos das revistas *Lyceum* (estes também chamados de *Fragmentos críticos*) e *Athenäum* (1798-1800), é possível perceber que Schlegel procura estabelecer não somente a gênese da poesia moderna, como se preocupa em desvendar o futuro de sua evolução, sua meta última. Em *Sobre o estudo da poesia grega* a tendência da história é exposta da seguinte maneira:

Quantas mais vezes foi decepcionado o desejo, fundado na natureza humana, de satisfação completa mediante o individual e o cambiante (para cuja descrição havia estado a arte orientada exclusivamente até agora), tanto mais veemente e incansável se fez. Só o geral, constante e necessário: o objetivo, pode preencher esse grande vazio; só o belo pode acalmar esse ardente anseio. [...] O excesso do individual conduz, pois, por si mesmo ao objetivo; o interessante é a preparação do belo, e o fim último da literatura moderna não pode ser outro que o sumo do belo, um máximo de perfeição estética objetiva. [...] O domínio do interessante é só uma crise passageira do gosto, pois ao final tem que destruir-se a si mesmo⁹².

A situação da arte moderna não significa, portanto, um ponto final na história do desenvolvimento da cultura, trata-se antes de um período de crise passageira, cuja superação num futuro próximo se dá por uma inversão dialética: a exacerbação do individual conduz por si mesma ao objetivo; o predomínio do interessante reverte-se na sua própria destruição; em suma, a literatura moderna tem como fim último o belo, a perfeição estética objetiva. Para Schlegel, “a poesia de Goethe é a aurora da arte autêntica e da beleza pura⁹³”, pois, em sua fase weimariana, o poeta alemão estaria

⁹⁰ Peter Szondi, “Friedrich Schlegel et l’ironie romantique”, in *Poésie et poétique de l’idéalisme allemand* (Paris: Les éditions de Minuit, 1974), 96.

⁹¹ É possível, no entanto, acompanhando a literatura sobre o tema, discutir se essa síntese vislumbrada pelo romantismo é uma expectativa concreta ou, antes, consiste em uma ideia regulativa, como algo que não pode de fato ser completamente realizado, mas apenas infinitamente aproximado. Quando passarmos à análise da teoria do romance do romantismo propriamente dita, esperamos levantar alguns elementos que possam iluminar essa questão.

⁹² Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*, 81.

⁹³ Ibidem, 85.

“entre o interessante e o belo, entre o amaneirado e o objetivo⁹⁴”. Goethe inauguraria, assim, uma nova etapa da cultura estética moderna, ao sintetizar elementos modernos e objetividade clássica. A formação moderna, portanto, tenderia em seu desenvolvimento à recuperação da objetividade própria à arte grega – que não é atingida pela imitação dos modernos, como em Winckelmann, mas pela mescla entre a objetividade e as características modernas. Mais especificamente, o que Schlegel afirma é que Goethe consegue conferir uma espécie de objetividade mesmo aos traços subjetivos, como a maneira. No entanto, é preciso atentar para o fato de que o Goethe de Weimar não simplesmente reedita a arte antiga, mas sua obra dá mostras do surgimento de uma *nova* objetividade, entendida como a síntese do moderno e do clássico, isto é, uma objetividade mediada pelos elementos subjetivos próprios à arte moderna.

Essa tendência do pensamento romântico pode ser observada também em textos posteriores de Schlegel, nos fragmentos da revista *Lyceum e Athenäum*. A antiguidade continua sendo caracterizada como uma cultura orgânica e sua poesia como “um indivíduo no sentido mais rigoroso e literal da palavra⁹⁵”, pois as obras da antiguidade compõem uma massa homogênea, indivisível, e por isso Winckelmann podia ler todos os autores gregos como um só autor⁹⁶. Além disso, a época antiga era, paradoxalmente, mais genial: “Tudo o que é antigo é genial. A antiguidade inteira é um gênio, único que se pode chamar sem exagero de absolutamente grande, único e inatingível⁹⁷”. Por constituir uma unidade indivisa, uma totalidade espiritual orgânica, a cultura grega adquire esse *status* de inatingibilidade do ponto de vista da época moderna.

Isso porque a época moderna, para Schlegel, não é orgânica, mas química. Começamos pelo fragmento 216 da *Athenäum*, no qual Schlegel marca a importância histórica de três eventos para a época moderna: “A Revolução Francesa, a doutrina-da-ciência de Fichte e o Meister de Goethe são as maiores tendências da época⁹⁸”. A Revolução Francesa significa para Schlegel o momento no qual a época moderna se desvincula do passado e inicia uma nova era. De fato, o ímpeto para a revolução e reinvenção constantes será a marca da modernidade em sua perspectiva: “O desejo revolucionário de realizar o reino de Deus é o ponto elástico da formação progressiva e

⁹⁴ Ibidem, 86.

⁹⁵ Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, 89. Fr.242

⁹⁶ Ibidem, 71. Fr. 149.

⁹⁷ Ibidem, 91. Fr. 248.

⁹⁸ Ibidem, 83. Fr.216

o início da história moderna. Nela, o que não tem referência alguma ao reino de Deus é apenas acessório⁹⁹”. Em um mundo no qual a ordenação divina desapareceu, permanece ainda o desejo de tal ordem, mas esta deve ser instituída pela agência humana. Em outro fragmento do *Athenäum*, Schlegel associa a Revolução Francesa ao caráter nacional francês e a época moderna, que ele caracteriza como sendo uma época “química”; químicos também seriam fenômenos modernos como o comércio, a crítica, a sociabilidade, a história atual e o romance:

É natural que os franceses exerçam algum domínio nesta época. São uma nação química, entre eles o sentido químico é ativado da maneira mais universal e, mesmo na química moral, sempre fazem suas experiências em larga escala. Esta época é, igualmente, uma época química. Revoluções não são movimentos universais orgânicos, mas químicos. O grande comércio é a química da grande economia; também há, certamente, uma alquimia do gênero. A natureza química do romance, da crítica, do chiste [Witz], da sociabilidade, da retórica mais recente e da história até hoje é por si mesma evidente¹⁰⁰.

O químico, portanto, opõe-se ao orgânico, mas, como ressalta Beda Allemann, ele não deve ser confundido com a noção científica moderna de química, baseada em critérios de repetibilidade em uma situação controlada, designando antes uma capacidade para a improvisação e inventividade¹⁰¹. Nesse sentido, as revoluções seriam a marca da saída do reino das leis naturais, imutáveis, a quebra de uma linearidade que se realiza por meio da intervenção criativa dos homens.

Mais adiante, no mesmo fragmento, Schlegel adverte que o químico é tão somente uma noção associada ao tom fundamental da época moderna, mas que não é possível determinar com precisão a característica fundamental da época, uma vez que isso depende de se estabelecer claramente seus limites temporais, isto é, seu início e seu fim. Ou seja, na medida em que para pontuar a fronteira final da época moderna é preciso saber que tipo de cultura lhe sucede, nota-se mais uma vez o olhar para o futuro característico da filosofia da história de Schlegel. E sua suposição é que, uma época orgânica sucederia a química, de modo que a época moderna afigurar-se-ia tão somente como uma etapa preparatória da humanidade:

Enquanto não se chegar a uma característica do universo e a uma divisão da humanidade, será preciso se contentar com noções acerca do tom

⁹⁹ Ibidem, 85. Fr.222

¹⁰⁰ Ibidem, 135. Fr.426

¹⁰¹ Beda Allemann *Ironie und Dichtung* apud Rachel Lynn Schmidt, “Arabesques and the Modern Novel: Friedrich Schlegel’s Interpretation of Don Quixote”, in *Forms of modernity: Dom Quixote and modern theories of the novel* (Toronto ; Buffalo: University of Toronto Press, 2011), 53.

fundamental e de maneiras isoladas da época, sem poder fazer sequer a silhueta do gigante. Pois como querer determinar, sem conhecimentos prévios, se a época é efetivamente um indivíduo ou talvez apenas um ponto de colisão de outras épocas: onde é que definitivamente começa e termina? Como seria possível entender e pontuar corretamente o período atual do mundo se não se pode ao menos antecipar o caráter geral do imediatamente seguinte? Em analogia com esse pensamento, uma época orgânica se seguiria à química, e então os habitantes da terra no próximo ciclo solar dificilmente poderiam pensar tão bem de nós quanto nós mesmos, e considerariam muito daquilo que agora é espantoso somente como exercícios úteis da juventude da humanidade¹⁰².

A época moderna seria, assim, uma etapa preparatória para uma época orgânica futura, a qual em retrospecto evidenciaria os traços negativos do presente. Mas, ao mesmo tempo, a época moderna é apreendida de maneira positiva, na medida em que ela traz em si o germe para sua superação no futuro. Nesse sentido, o fragmento 139 da *Athenäum* afirma que “do ponto de vista romântico, também as degenerações excêntricas e monstruosas da poesia tem seu valor como materiais e exercícios preparatórios da universalidade, desde que nelas haja alguma coisa, desde que sejam originais¹⁰³”. E a tarefa da ciência da arte seria justamente desvendar “o ponto de vista e as condições da identidade absoluta que existiu, existe ou existirá entre antigo e moderno¹⁰⁴”.

No conjunto de textos reunidos no *Conversa sobre a poesia*¹⁰⁵, o caráter unitário da cultura e literatura gregas e sua relação com a cultura moderna também são objetos de discussão. No discurso “Épocas da arte poética”, apresentado por Andrea, a literatura clássica é vista como a literatura mais original, a fonte de toda cultura europeia e “assim como os sábios procuram na água o começo da natureza, a poesia mais antiga também

¹⁰² Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, 135. Fr.426

¹⁰³ Ibidem, 69. Fr.139.

¹⁰⁴ Ibidem, 71. Fr.149

¹⁰⁵ *Conversa sobre a poesia* aparece pela primeira vez nos dois últimos cadernos da revista *Athenäum*, em 1800. Segundo Victor-Pierre Stirnimann, o texto tem importância estratégica no que diz respeito ao pensamento do primeiro romantismo. Em primeiro lugar, por sua forma inspirada no diálogo platônico, modelo que para Schlegel alcançava uma síntese entre o poético e o filosófico, sendo portanto uma semente da ideia do romance. Além disso, porque por meio da paródia o texto apresenta um retrato do grupo romântico de Jena, já que os personagens dos ensaios correspondem à membros do grupo: assim, “Ludoviko” é Schelling, “Lothario” é Novalis “Marcus” é Tieck, “Andrea” é August Schlegel, “Amalia” é Caroline, “Camilla” é Dorothea Veit e “Antonio” é Friedrich Schlegel. Lacoue-Labarthe e Nancy apontam as mesmas correlações expostas por Stirnimann, ao passo que Ernst Behler sugere que Lothario seria na verdade Schelling, mas em todo caso defende que todos os textos devem, em última instância, ser atribuídos à F. Schlegel, considerado uma espécie de condutor desse filosofar coletivo dos românticos. Por essa razão, o conjunto de textos demonstra de maneira precisa a ideia da “sinfilosofia” ou a filosofia em conjunto, em simpósio. Cf. Lacoue-Labarthe e Nancy, *The literary absolute*, 89. E Ernst Behler, *Irony and the discourse of modernity*, apud Rachel Lynn Schmidt, *Forms of modernity: Don Quixote and modern theories of the novel*, University of Toronto romance series (TorontoBuffalo: University of Toronto Press, 2011), 316.

se mostra em fluidas feições¹⁰⁶”. A epopeia, a poesia e o drama helênicos constituem a própria poesia, ao passo que “tudo o que a isto se segue, até nossos dias, é sobra, ressonância, uma única provação, aproximação e retorno para aquele mais alto olimpo da poesia¹⁰⁷”.

No “Discurso sobre a mitologia”, o personagem Ludoviko lamenta a ausência de um centro para a poesia moderna, como a mitologia foi para os antigos. Segundo ele, a mitologia forneceu um repertório compartilhado por todos, uma unidade cultural que garantiria um lastro aos poetas antigos, que apenas expunham o conteúdo oferecido pela mitologia, ao passo que na modernidade cada poeta tem de buscar sozinho e dentro de si mesmo a fonte para suas obras. Por essa razão a poesia moderna seria uma dispersão caótica, ao passo que a poesia antiga “é um único, completo e indivisível poema” já que os “poemas da Antiguidade unem-se todos uns com os outros até se constituírem em partes e membros sempre maiores do todo; um se engrena no outro e, por todas as partes, é sempre um e o mesmo espírito diversamente expresso¹⁰⁸”. No entanto, em consonância com a tendência geral da filosofia história romântica, o presente é visto dialeticamente tanto como antítese do passado orgânico, quanto como prenúncio de uma reunificação futura.

Tal reunificação – a nova mitologia antecipada por Ludoviko – contudo, não se realiza exatamente como um simples retorno à organicidade dos antigos, mas seria mediada por elementos modernos. Ela ocorreria

através do caminho inverso da de outrora, que por toda parte surgiu como a primeira floração da fantasia juvenil, diretamente unida e formada com o mais vivo e mais próximo do mundo dos sentidos. A nova mitologia deverá, ao contrário, ser elaborada a partir do mais profundo do espírito; terá de ser a mais artificial de todas as obras de arte, pois deve abarcar todo o resto, um novo leito e recipiente para a velha e eterna fonte primordial da poesia; ao mesmo tempo, o poema infinito, que em si oculta o embrião de todos os outros poemas. [...] Por que não deveria acontecer de novo o que antes já aconteceu? De uma outra maneira, bem entendido. E por que não maior, mais bela?¹⁰⁹.

A nova mitologia, portanto, almeja a harmonia e a beleza da cultura antiga, mas ela não seria uma mitologia natural, imediata, e sim artificial, já que formada a partir do

¹⁰⁶ Friedrich von Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos* (São Paulo: Iluminuras, 1994), 34.

¹⁰⁷ Ibidem, 37.

¹⁰⁸ Ibidem, 51.

¹⁰⁹ Ibidem, 51–2.

espírito moderno, pela interioridade e pela reflexão. Nesse sentido, os antigos não são tanto um modelo quanto uma inspiração, que não pode concretizar-se mediante a imitação pura e simples, mas que será realizada pelo aprofundamento de traços modernos, em um processo que culminaria inclusive no aperfeiçoamento e superação do passado. Segundo Schlegel (que nesse texto parodia as concepções de Schelling), a revolução realizada pelo idealismo de Fichte daria indícios do surgimento dessa nova unidade, porque colocaria no centro de sua filosofia a autodeterminação do espírito, o poder individual de transformar o mundo. Entretanto, a transformação revolucionária operada pelo idealismo, paradoxalmente, não instituiria uma nova ordem, mas reviveria a clássica no futuro: “a Antiguidade encanecida tornar-se-á de novo viva, e o futuro mais distante já se apresenta em presságios¹¹⁰”. A nova mitologia seria, assim, a reencenação do passado no presente, por meio do empenho humano, e o presente seria, portanto, o ponto de contato transitório entre passado e futuro. A síntese futura entre o clássico e o moderno consiste tanto em uma conservação, quanto uma superação. Assim, a nova unidade esperada pelos românticos comportaria elementos clássicos e modernos sob uma nova configuração. O futuro não seria um retorno ao passado clássico, como se a história adotasse um movimento circular, mas a renovação da cultura moderna por meio da subsunção do clássico em uma unidade. E o romance, “o poema infinito, que em si oculta o embrião de todos os outros poemas”, também poderia vir a efetivar essa síntese, como veremos no próximo capítulo.

Se, como vimos, para os românticos a organicidade da cultura grega afigura-se como uma meta a ser alcançada pela modernidade, é preciso compreender o papel que compete à época clássica na *Teoria do romance*. Nela, a construção histórico-filosófica de Lukács demora-se na caracterização da época moderna: sublinha a perda da totalidade, marca a cisão entre mundo e sentido e denuncia a impossibilidade de se superar essa condição e alcançar um ideal de harmonia e organicidade. A caracterização da época grega serve muito mais como um recurso contrastivo para delinear os contornos da modernidade e, inclusive, Lukács empenha-se por mostrar como a própria cultura grega é completamente harmônica apenas num período preciso, o da era homérica, pois a tragédia e a filosofia já testemunham o processo de evasão da substância rumo à transcendência.

¹¹⁰ Ibidem, 52.

Nesse sentido, é possível perceber que aquela oposição entre a naturalidade da cultura grega e a artificialidade da cultura moderna, presentes em Schelgel, reaparece no argumento de Lukács em uma perspectiva mais atenta aos seus fundamentos sociais. Além da alusão à ideia weberiana da racionalização das ordens de vida, é possível deslindar da contraposição entre os “dois mundos da épica”, mundo clássico e mundo moderno, uma referência ao processo econômico e social de passagem de uma organização comunitária da vida para uma estruturação propriamente social, cuja consequência mais interessante para a economia do argumento de nosso autor é o surgimento de uma nova relação entre o indivíduo e seu mundo. No mundo clássico, estruturado por laços orgânicos de pertencimento, não há nenhuma distância entre o homem e os valores de sua comunidade, que se lhes apresentam como algo natural e incontornável, chancelados pela durabilidade e pela tradição. Rompido o sentido de completude e unidade entre os homens e o mundo, antes assegurado pela magia, pela natureza, pela tradição ou pela religião, a relação entre o homem e o mundo passa a ser marcada pelo signo da cisão: a naturalidade anterior é suplantada pela mediação reflexiva que se interpõe não somente entre o sujeito e o mundo, mas também entre o sujeito e seus próprios atos. Se antes estes possuíam um sentido público, e sustentavam-se em uma moralidade comunitária, no mundo moderno eles estão baseados em uma motivação interna, orientam-se por uma ética individual.

Lukács não deixa de reconhecer que, se esse alargamento dos horizontes do mundo moderno implica na perda de um sentido positivo para a vida, ele ao mesmo tempo significa uma existência mais rica, plural e, no limite, abre espaço para o surgimento da subjetividade¹¹¹. Por isso a referência à filosofia de Kant, pois sua virada à subjetividade, o tão famoso “giro copernicano”, seria o índice de tal transformação. Ademais, se entendermos a filosofia kantiana como a primeira autoexposição filosófica da modernidade, quer dizer, como expressão, no âmbito filosófico, das complexas mudanças culturais e sociais que constituem a modernidade, então parece plausível localizar na Revolução Francesa o marco temporal da modernidade na *Teoria do romance*. No mundo pós-revolução, em que o indivíduo encontra-se desprovido de uma relação imediata com o sentido do mundo, e nem pode acessar esse sentido por meio de

¹¹¹“O círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis por que jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida; ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado”. Lukács, *A teoria do romance*, 30.

uma instância tradicional ou divina, cabe à razão humana estabelecer sua própria validade como o terreno da busca pela verdade. Por isso, se de um lado a liberdade frente à tradição e aos dogmas religiosos conquistada pela Revolução Francesa significou um avanço no sentido de uma maior autonomia individual, de outro, essa mesma liberdade é fonte de inquietação, uma vez que a busca por um sentido do mundo passa a ser uma incumbência individual: ao homem solitário, abandonado pelos deuses, resta apenas orientar-se por sua própria razão, para a qual no entanto é impossível garantir que não permaneça mera projeção subjetiva, sem relação com o mundo¹¹².

O céu estrelado de Kant brilha agora somente na noite escura do puro conhecimento e não ilumina mais os caminhos de nenhum dos peregrinos solitários – e no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário. E a luz interna não fornece mais do que ao passo seguinte e evidência – ou a aparência – de segurança. De dentro já não irradia mais nenhuma luz sobre o mundo dos acontecimentos e sobre o seu emaranhado alheio à alma. E quem poderá saber se a adequação do ato à essência do sujeito, o único ponto de referência que restou, atinge realmente a substância, uma vez que o sujeito se tornou uma aparência, um objeto para si mesmo [...]¹¹³.

Trata-se, no fundo, de apontar para o processo de individuação e de surgimento da subjetividade o que, por sua vez, desautoriza qualquer pretensão de retorno a uma civilização fundada em um sentido unitário para a vida, como Lukács deixa evidente ao apontar que a ruptura da unidade das esferas da vida é um processo inexorável. Apenas por um breve período, diz ele, na baixa idade média, foi possível sonhar com uma nova unidade, já que o cristianismo procurou fazer do mundo novamente uma totalidade fechada, a partir de um sentido manifesto não na existência terrena, mas no mundo do pós-vida. A referência nesse momento é a *Divina comédia* de Dante, que no esquema de Lukács corresponde à transição literária da epopeia para o romance.

Após o rompimento da unidade das esferas, contudo,

qualquer ressurreição do helenismo é uma hipóstase mais ou menos consciente da estética em pura metafísica: um violar e um desejo de aniquilar a essência de tudo que é exterior à arte, uma tentativa de esquecer que a arte é

¹¹² Como nota Andrew Bowie, o foco da filosofia kantiana na subjetividade está relacionado às mudanças complexas e contraditórias trazidas pela modernidade: “a rápida expansão do capitalismo, a emergência do individualismo moderno, o crescente sucesso do método científico em manipular a natureza para fins humanos, o declínio das autoridades tradicional e teologicamente legitimadas, e a aparição, conjuntamente com a estética enquanto um ramo da filosofia, da ‘autonomia estética’, a ideia de que obras de arte envolvem regras produzidas livremente, que não se aplicam a nenhum outro objeto natural ou produto humano”. Andrew Bowie, “Introduction”, in *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche* (Manchester, UK ; New York: Manchester University Press, 2003), 2.

¹¹³ Lukács, *A teoria do romance*, 34.

somente uma esfera entre muitas, que ela tem, como pressupostos de sua existência e conscientização, o esfacelamento e a insuficiência do mundo¹¹⁴.

Embora a abordagem de Lukács pareça à primeira vista um tanto idealista –seja por seu arcabouço conceitual, seja pela preferência por formulações um tanto abstratas – parece possível afirmar, como já o fizemos, que seu argumento sustenta-se em uma explicação essencialmente social no que diz respeito à ruptura entre a arte grega e a arte moderna, qual seja, a passagem de uma cultura fechada a uma cultura problemática, da comunidade à sociedade, do homem enquanto ser organicamente integrado ao mundo, ao indivíduo mecanicamente relacionado à sociedade. Há uma mudança social – nos termos de Lukács, uma transformação na estrutura dos *loci* transcendentais, isto é, na relação entre vida e substância – irreparável que ocasiona uma ruptura entre a arte dos antigos e arte dos modernos, a ponto desta não poder mais recorrer às formas clássicas na tentativa de solucionar seus problemas.

Quando se fala dos gregos, mistura-se sempre filosofia da história e estética, filosofia e metafísica, e trama-se uma relação entre as suas formas e a nossa era. Belas almas buscam os seus próprios instantes sublimes, instantes fugazmente efêmeros, nunca apreensíveis, de uma sonhada tranquilidade por trás dessas máscaras taciturnas, caladas para sempre, esquecendo que o valor desses instantes é sua fugacidade, que aquilo de que fogem para buscar abrigo junto aos gregos é a sua própria profundidade e grandeza. Espíritos mais profundos, empenhados em coagular em aço purpúreo o sangue que lhes brota e forjá-lo em couraça, para que suas feridas permaneçam eternamente ocultas e seus gestos de heroísmo tornem-se o paradigma do verdadeiro e futuro heroísmo, a fim de que o novo heroísmo seja por ele desperto, comparam a fragmentariedade de sua figuração [*Formung*] com a harmonia grega, e os próprios sofrimentos, de que brotaram suas formas, com os sonhados martírios que precisaram da pureza grega para ser pacificados¹¹⁵.

Ao criticar as tentativas de salvar a arte moderna seja por meio de um retorno à arte grega, como no caso do classicismo, seja por meio da superação da cisão da cultura moderna em uma síntese futura entre antiguidade e modernidade, como gostaria o romantismo, Lukács atenta para o fato incontornável de que a modernidade é uma época cindida e, como tal, oposta à organicidade que caracteriza a cultura grega, que não é posta por ele nem como ideal a ser recuperado, nem como meta a ser alcançada. Lukács insiste na essência problemática da modernidade já que a toma como algo objetivo, o resultado de um processo histórico que, apesar da abordagem mais conceitual e abstrata

¹¹⁴ Ibidem, 36.

¹¹⁵ Ibidem, 28. Grifo meu.

do ensaio, sabemos ser no fundo o processo de consolidação da ordem burguesa e do capitalismo.

Isso não significa que a perspectiva de Lukács seja trágica, no sentido de conceber a fragmentação moderna como um conflito insuperável¹¹⁶; antes, essa questão adquire certa ambiguidade ao longo do livro, conforme atesta a segunda parte do ensaio, em especial as análises sobre os romances de Goethe, Tolstoi e Dostoiévski, na qual a possibilidade de algum tipo de nova cultura no futuro é aventada. O importante é que o fato de sua abordagem estar ancorada na percepção de que a falta de um sentido unitário para o mundo moderno decorre de um processo histórico-social tem como corolário a recusa de uma solução exclusivamente estética para esse problema. O teor dessa divergência de Lukács com o romantismo alemão é explicitado em um ensaio de *A alma e as formas* intitulado “A filosofia romântica da vida”. Nesse texto, Lukács aborda o romantismo de Iena e discute seu projeto de criar uma nova cultura, uma comunidade e uma religião cujo centro e elemento motor seria a poesia.

Lukács compreende o romantismo como sendo dotado de um caráter paradoxal. Por um lado, ele parece reconhecer na crítica do romantismo à nascente civilização moderna uma primeira formulação de suas próprias inquietações, relativas à possibilidade de se viver uma vida significativa em um mundo cada vez mais dominado por tendências prosaicas. De fato, vivendo em um momento histórico de choque entre os modos tradicionais de vida e as novas formas de vida burguesa, os pensadores românticos puderam entrever as consequências nefastas que o aprofundamento do modo de vida capitalista traria aos indivíduos, sob a forma de uma sociedade enrijecida, cada

¹¹⁶ Para Löwy, a especificidade do anticapitalismo romântico em sua versão dos anos 1880-1918, frente à ideologia romântica do século XVIII era seu “espírito de resignação”. Os sociólogos alemães, dentre eles Tönnies, Weber e Simmel, que compõem o que Löwy chama de tendência conservadora modernista (em oposição à ortodoxia reacionária), reconheciam o desenvolvimento capitalista como um processo inexorável. Desse modo, a oposição entre a *Kultur*, esfera que abrange valores éticos, estéticos e políticos, um estilo de vida pessoal, um universo espiritual “orgânico”, “natural” e “interior”, tipicamente alemão, e a *Zivilisation*, o progresso material, técnico-econômico, “exterior”, “mecânico”, “artificial”, de origem anglo-saxã, se torna nesses autores um conflito trágico, em que pese a manutenção de certo tom nostálgico quanto ao passado comunitário. O próprio Löwy, entretanto, chama a atenção para a posição peculiar de Lukács quanto a essa problemática, pois sua recusa ao capitalismo seria muito mais extrema do que a desses autores, já que estaria fundamentada menos em uma nostalgia pelo passado e mais em uma crítica cultural do capitalismo. Segundo Márkus, em carta citada por Löwy, “Lukács nunca se reconciliou, mesmo durante esse período (antes de 1918), com a visão trágica de mundo a que havia chegado; a auto-satisfação e o contentamento mais ou menos cínico de Simmel nunca o caracterizaram; ele sempre tentou – em vão – novos caminhos para abandonar esse trágico dualismo...Há uma impossibilidade pessoal (crescente com os anos) em aceitar como definitivo o veredito *non possumus*”. Löwy, *A Evolução Política de Lukacs*, 120–121.

vez mais alheia à vontade dos sujeitos. No entanto, apesar de perseverar em temas caros à crítica cultural romântica, Lukács problematiza as soluções aventadas pelo romantismo para superar a condição moderna. Seria mesmo possível poetizar inteiramente o mundo, retornar a uma situação de harmonia na qual a vida e a essência estariam completamente reconciliadas, sem que para isso fosse necessário algum grau de renúncia, de limitação das expectativas frente à realidade?

Lukács nota como o romantismo se vale da imagem harmônica da cultura grega e da idade média “como símbolos provisórios para esse novo anseio” de superar a fragmentariedade e a cisão do mundo moderno, de modo que não se trata de uma valorização literal de épocas passadas, mas de uma espécie de símbolo de uma unidade ainda não conquistada, localizada no futuro: “É o antigo sonho de uma era dourada. Mas sua era dourada não é um refúgio em um passado perdido para sempre, para ser apenas vislumbrado de tempos em tempos em velhas lendas maravilhosas – é uma meta que é dever de todos alcançar¹¹⁷”. Se existe algum momento de verdade no romantismo, este residiria, para Lukács, em seu caráter utópico contido na exposição da insuficiência do mundo moderno e na promessa de outro mundo no qual os homens pudessem viver uma vida verdadeira – mais do que uma força regressiva, portanto, Lukács vislumbra no romantismo uma energia utópica.

Entretanto, “havia algo de doentio na coisa toda”, para usar citação recorrente que funciona como uma espécie de mote do ensaio de Lukács. O problema é que a ideia de poetizar o mundo, formulada pelos românticos, teria como contrapartida o ato de retirar-se da vida, um refúgio na interioridade que levaria a uma passividade frente ao mundo real. Essa postura, Lukács a reconhece como sendo um problema tipicamente alemão: a via interior, a revolução do espírito, seria a única concebível em um país no qual as condições objetivas não eram as mais favoráveis para que se pensasse seriamente em uma revolução real. Em oposição à postura goetheana de ação no mundo, simbolizada no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, os românticos limitavam-se a esfera do pensamento:

tudo aquilo que neles permanecia método e tendência, tornava-se ato em Goethe; eles não podiam apresentar nada além de meditações problemáticas a respeito da necessidade de superar sua própria problemática, enquanto ele superava a sua; eles procuravam criar um mundo novo onde o grande

¹¹⁷ Georg Lukács, “On the romantic philosophy of life”, in *Soul and form* (New York: Columbia University Press, 2010), 65.

homem, seu poeta, teria encontrado sua pátria, enquanto Goethe encontrava a sua na vida presente¹¹⁸.

Para o romantismo, tudo se passa como se a poesia fosse o centro do mundo, pois só ela pode ultrapassar todas as contradições, realizar a síntese da universalidade e da unidade. A realidade efetiva da vida dá lugar a uma outra realidade, poética e puramente espiritual; eles criaram um mundo orgânico e harmonioso e o identificaram ao mundo real e todo e qualquer acontecimento passou então a ter significado, ser necessário. Com isso, diz Lukács, perdeu-se a tensão que existe entre poesia e vida “que dá a uma e a outra suas forças reais e criadoras de valores¹¹⁹”.

A crítica de Lukács, isso deve ficar claro, não se dirige à centralidade conferida pelo romantismo à arte, mas à falta de clareza quanto a seus limites. É lícito afirmar que a arte continua sendo um lugar de verdade na *Teoria do romance*, uma vez que Lukács elege como objeto de estudo justamente o romance, entendido como a forma mais representativa da época moderna e, a partir dela, procura elaborar inclusive a crítica de seu presente histórico. No próximo capítulo veremos em maior detalhe como essa divergência de Lukács com o romantismo se expressa também em sua análise da forma romance.

A dialética histórico-filosófica das formas

Caracterizados e contrastados os dois tipos de formação social e expostas as formas de configuração do mundo presentes na Grécia, Lukács passa à consideração dos gêneros literários na modernidade. Se o primeiro assunto do ensaio de Lukács consistia em apresentar a oposição entre a cultura grega e a cultura moderna, diferenciação estabelecida no final do século XVIII se não exclusiva ao menos de maneira destacadamente assertiva no ensaio e no prefácio de *Sobre o estudo da poesia grega*, o segundo ponto abordado por Lukács revela uma forte presença das reflexões de Friedrich Schlegel acerca das transformações sofridas pelos gêneros literários na época moderna.

¹¹⁸ Ibidem, 64.

¹¹⁹ Ibidem, 67.

Seguindo os passos de Schlegel, a perspectiva adotada por Lukács na *Teoria do romance* se distingue das abordagens empíricas dos gêneros, que partem da consideração das obras existentes e que, a partir delas extraem determinados traços definidores para então classificá-las. Ela se situa, antes, no plano especulativo e orienta-se pela formulação dos conceitos de cada gênero, isto é, busca os princípios que permitam caracterizá-los e distingui-los uns dos outros. Nesse sentido, se seguirmos o esquema de Szondi, Lukács seria tributário daquela passagem das poéticas normativas às especulativas, ocorrida ao longo do século XVIII. Herdeiras da *Poética* de Aristóteles, da *Ars Poética* de Horácio e do escrito *Sobre o sublime* de Longino, as estéticas do barroco e do Iluminismo alemão pregavam uma obediência estrita a preceitos e regras eternamente válidos, coligados a partir da avaliação de obras particulares consideradas como exemplares e, logo, tomadas como modelos atemporais. Esse tipo de consideração sobre a arte e, em específico, sobre a literatura, parte de questões relativas à *prática* artística; no caso da poesia, tem em vista a produção literária e, nesse sentido, se detém sobre as técnicas e os procedimentos mais adequados a serem adotados pelo autor, tendo em vista as características de cada gênero literário e as sensações que estes devem suscitar.

A abordagem dos gêneros poéticos realizada por Lukács, portanto, pode ser inserida naquela linhagem da poética dos gêneros que surge no bojo de um processo de desenvolvimento, desde seu surgimento com Aristóteles e Platão até os sistemas da identidade do idealismo alemão, em direção a uma filosofia dialética da história, que une os sistemas formais e as transformações históricas. Por muito tempo antes disso, a poética dos gêneros foi dominada por uma tradição que os concebia como formas estanques e imunes à transformação histórica¹²⁰. As mudanças sociais só eram relevantes na medida em que ofereciam novos conteúdos para os gêneros, mas estes não eram afetados em suas formas, que permaneciam fixas¹²¹. À poética cabia resguardar os princípios formais de cada gênero e determinar quais conteúdos seriam adequados a cada um dos gêneros consagrados.

¹²⁰ Desde a Antiguidade tardia – na *Ars grammatica* de Diomedes, da segunda metade do século IV – passando pela idade média e pelo renascimento – com Escalígero – essa vertente da poética foi predominante. Cf. Peter Szondi, *Poética y filosofía de la historia*. 2 (Madrid: Visor, 2005), 30.

¹²¹ Cf. Peter Szondi, “Introdução - Estética histórica e poética dos gêneros”, in *Teoria do drama moderno*, 2ª ed (São Paulo: Cosac Naify, 2011), 17–21.

A tal tradição opõe-se a poética dedutiva e histórica, linhagem consolidada pela *Estética* de Hegel¹²² e na qual se enquadra a poética desenvolvida por Lukács na *Teoria do romance*. Nela, a história, antes fator lateral, é o fundamento constitutivo dos gêneros, colocados em movimento. Com a reorientação rumo ao especulativo operada pelas poéticas da “época de Goethe”, está dada também a possibilidade de reconhecimento da dialética entre forma e conteúdo, antes concebidos dualisticamente, pois a mudança histórica que afeta os conteúdos pode fazer com que estes entrem em contradição com princípios de determinada forma. Assim, uma forma estabelecida é passível de ser posta em questão pelos conteúdos os quais busca assimilar, mas que já são incompatíveis com seus pressupostos.

Colhem-se aqui os frutos da concepção dialética da relação forma-conteúdo de Hegel, pois a forma passa a ser concebida como uma espécie de conteúdo ‘sedimentado’, expressando a metáfora tanto o que a primeira tem de fixo e duradouro como o poder enunciativo que lhe confere o segundo, sua esfera de origem. [...] Com isso, porém, já está dada a possibilidade de ambos entrarem em contradição. Se no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática do último se desenvolve como que no quadro do enunciado formal, como um conjunto de problemas situado no interior de algo não problemático, a contradição surge quando o enunciado fixo e não questionado da forma passa a ser posto em questão pelo conteúdo. É essa antinomia interna que torna historicamente problemática uma forma literária [...]¹²³.

A percepção de que a forma seria o *locus* privilegiado de manifestação das questões sociais, isto é, a ideia de que a verdadeira dimensão social da obra de arte reside não tanto em seus conteúdos, mas em sua forma, entendida como sedimento de matéria histórica é, portanto, fundamental para a análise contida na *Teoria do*

¹²² O ápice dessa tradição é a *Estética* de Hegel, síntese e superação da crise das poéticas kantianas e não históricas, mediada pelos conhecimentos do classicismo e do historicismo. Neles, fica evidente como a história cada vez mais se impõe aos sistemas formais, dinamizando-os até que, em Hegel, sistema e história se mesclam a tal ponto que o sistema passa a ser a exposição do próprio processo histórico.

¹²³ Szondi, “Introdução - Estética histórica e poética dos gêneros”, 20. Para Hegel, a arte deve expressar de maneira sensível os interesses mais íntimos do homem, portanto ela não pode ser completamente arbitrária quanto a seu conteúdo; este não é produto da imaginação desenfreada do artista, mas está determinado pelos interesses do espírito. A mesma determinação vale para a Forma: esta não está entregue ao mero acaso, pois “nem toda configuração é capaz de ser a expressão e a exposição daqueles interesses, de recebê-los e de reproduzi-los, e sim a Forma é determinada por um conteúdo determinado, ao qual ela se adapta”. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Curso de estética: o sistema das artes* (São Paulo (SP): EDUSP, 1999), 37. Ou ainda, sobre a unidade dialética entre forma e conteúdo, Hegel afirma que a obra de arte consiste “num elemento interior, num conteúdo, e num elemento exterior que significa esse conteúdo. O interior aparece no que é exterior e se dá a conhecer através do mesmo, ao passo que o exterior aponta por si próprio para o que é interior”. Ibidem, 43. Nesse ponto, a estética hegeliana opõe-se radicalmente à estética romântica de Friederich Schlegel na qual o papel da imaginação individual do artista é preponderante. Peter Szondi, “La teoria hegeliana de la poesia”, in *Poética y filosofía de la historia I* (Madrid: Visor, 1992), 170.

*romance*¹²⁴. Assim, se por um lado o conceito de forma em Lukács contém uma dimensão talvez antropológica, na medida em que a forma, em sentido forte, responde a uma necessidade de organizar e conferir um sentido a um conjunto caótico de elementos da vida, por outro é evidente que as formas estão sujeitas à transformações históricas, na medida em que estas alterem a relação entre indivíduo e mundo e imponham novas exigências às formas. Isso quer dizer que as formas não somente estão inseridas em um processo histórico, mas também carregam em si mesmas, isto é, em seus elementos internos, uma historicidade¹²⁵.

Vejamos como isso se dá na *Teoria do romance*. Aquelas formas paradigmáticas de configuração do mundo apresentadas por Lukács sofreriam o impacto da história com o fim da era helênica. Embora peremptório para a literatura como um todo, o choque das formas com a história afeta de maneira distinta cada uma delas, a depender do gênero específico ao qual pertencem. É o que Lukács afirma quando diz que a “transmutação dos pontos de orientação transcendentais submete as formas artísticas a uma dialética histórico-filosófica, que terá porém resultados diversos para cada forma, de acordo com a pátria apriorística dos gêneros específicos¹²⁶”.

Szondi, ao analisar a teoria dos gêneros poéticos de Schlegel, chama atenção para uma diferenciação, feita no quinto dos *Fragmentos sobre a literatura e a poesia*, entre “gêneros válidos sem restrição” e gêneros pertencentes exclusivamente à época clássica ou à época moderna. Isso não significa, diz Szondi, que para Schlegel alguns gêneros sejam afetados pela história e outros não, mas sim a percepção de que a história os afeta de maneira distinta: a alguns gêneros a historicidade traz transformações que, contudo, os mantém dentro dos limites de seu gênero, mas a outros ela acarreta mudanças profundas, que tornam necessário o nascimento de um novo gênero, como é o

¹²⁴ Em um fragmento de seu trabalho sobre o drama moderno, Lukács aponta os limites da crítica sociológica tradicional da literatura: “O defeito maior da crítica sociológica da arte consiste na sua busca e análise dos conteúdos das criações artísticas com o objetivo de estabelecer uma relação direta entre eles e determinadas condições econômicas. O verdadeiramente social da literatura é a forma”. Georg Lukács, “Reflexões sobre a sociologia da literatura”, in *Georg Lukács*, org. José Paulo Netto, Sociologia 20 (São Paulo: Ática, 1992), 174.

¹²⁵ A esse respeito Judith Butler afirma: “com isso eu quero dizer apenas que a forma não está na história, embutida lá, como se fossem duas coisas separadas, a última formando um contexto exterior para a primeira. O contexto entra na forma e torna-se parte do próprio processo de dar forma. É isso que significa afirmar, como eu acredito que Lukács nos ensinou a afirmar, que a forma tem uma historicidade”. Judith Butler, “Introduction”, in *Soul and form* (New York: Columbia University Press, 2010), 7.

¹²⁶ Lukács, *A teoria do romance*, 36.

caso da épica, na qual a epopeia dá lugar ao romance¹²⁷. Embora Lukács não tenha tido acesso a esse fragmento em específico (publicado postumamente), tal concepção schlegeliana informa a exposição do desenvolvimento dos gêneros na modernidade apresentada na *Teoria do romance*.

A reviravolta histórica pode, então, segundo Lukács, afetar apenas o objeto que determinado gênero trata de configurar, implicando em alterações formais importantes que, no entanto, deixam intocado o princípio fundamental de configuração. Ou ela pode implicar em uma mudança mais fundamental no princípio estilístico do gênero, isto é, “na relação última da forma com sua legitimação transcendental da existência¹²⁸”. Este é o caso da épica: em virtude da perda da imanência do sentido à vida, a epopeia teve sua continuidade bloqueada, dando lugar a uma forma completamente nova, o romance, ao passo que o drama, que lida com a essência, pode sobreviver sem alterações fundamentais uma vez que “a essência afastada da vida e estranha à vida é capaz de coroar-se com a própria existência¹²⁹”. A diferença entre romance e epopeia, portanto, não reside em uma mudança na mentalidade criadora dos artistas, mas antes, em uma injunção histórico-filosófica que determina que a mesma mentalidade oriente-se por um novo objetivo. Entre as formas gregas e as modernas, portanto, tem lugar uma dialética entre continuidade e ruptura que varia conforme o gênero considerado: a tragédia passa por uma alteração relativa, que não fere os princípios fundamentais de seu gênero, da qual o drama moderno é produto – ou seja, trata-se de um gênero “válido sem restrição”, nos termos de Schlegel – ao passo que o romance é uma forma inteiramente nova – inteiramente *moderna* – que, embora se inscreva na linhagem épica e tenha na epopeia um antepassado, não coincide mais formalmente com seu arquétipo.

Mas no quê exatamente consistem essas mudanças? Quer dizer, quando se fala em transformação dos gêneros literários ao longo da história, o que se pretende dizer? Um aspecto fundamental do desenvolvimento histórico dos gêneros é que na modernidade eles deixam de aparecer como gêneros puros e passam a manifestarem-se como uma mistura. Esse tema da mistura dos gêneros na modernidade esteve no centro das preocupações teóricas de Schlegel e teve um papel importante em suas reflexões sobre o

¹²⁷ Peter Szondi, “La théorie des genres poétiques chez Friedrich Schlegel. Essai d’une reconstruction sur la base des fragments posthumes”, in *Poésie et poétique de l’idéalisme allemand* (Paris: Les éditions de Minuit, 1975), 122.

¹²⁸ Lukács, *A teoria do romance*, 36.

¹²⁹ *Ibidem*, 39.

romance. Se para ele o romance é a forma mais característica da época moderna, isso se deve ao fato de que em Schlegel ele deixa de ser concebido como a manifestação de um gênero dentre outros, mas passa a ser o gênero que abrange os outros em si mesmo – um gênero misto, mas também o gênero dos gêneros, o gênero único da modernidade. Para discutir o romance, portanto, é preciso discutir a própria validade da divisão da poesia moderna em gêneros com limites rigidamente definidos, tal qual a divisão tradicional entre poesia épica, poesia lírica e poesia dramática. Essa mudança exige, para Schlegel, uma nova teoria dos gêneros poéticos, fundamentada no reconhecimento de sua historicidade. Como vimos, em *Sobre o estudo da poesia grega*, Schlegel já distinguia a poesia clássica, *natural*, da poesia moderna, *artificial*, a partir da ausência de um princípio unificador nesta última, que por isso é marcada pela artificialidade própria à reflexão, pela presença da individualidade do artista. Por isso, segundo Schlegel a divisão das obras literárias clássicas em gêneros faz sentido, na medida em que elas compõem, segundo seu gênero, uma massa uniforme, ao passo que as obras modernas apresentam-se, sobretudo, como individualidades¹³⁰.

Isso significa que Schlegel tem que ir além dos debates acerca da delimitação dos gêneros poéticos e colocar em questão as condições de possibilidade do próprio conceito de gênero¹. O fragmento 62 do *Lyceum* expressa de maneira sintética essa reorientação proposta por Schlegel: “já se tem muitas teorias dos gêneros poéticos. Por que não se tem ainda nenhum conceito de gênero poético? Então teríamos talvez de nos contentar com uma única teoria dos gêneros poéticos¹”. Ora, se na modernidade cada obra é uma combinação individual das formas naturais, dos antigos gêneros clássicos, a ponto de não ser mais possível falar nem em um desenvolvimento orgânico dos gêneros, nem em uma periodicidade filosófica claramente delimitada dos mesmos, haveria ainda algum sentido no conceito de “gênero” nesse contexto? Em *Sobre el estudio de la poesia grega*, a “mescla antinatural de gêneros puros¹³¹” ainda era vista como uma monstruosidade estética, mas nos fragmentos essa percepção de Schlegel se transforma e ele passa a exigir uma teoria dos gêneros poéticos que dê conta dessa mudança que

¹³⁰ Cf., entre outras passagens: “A simples homogeneidade de todo o conjunto da poesia grega contrasta muito chamativamente com o multicolor e a mescla heterogênea da poesia moderna. [...] Essa homogeneidade pode ser percebida não só em todo o conjunto, mas também nas classes maiores e menores, coexistentes ou sucessivas, nas quais se divide o todo”. Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*, 115–116. Sobre a mistura dos gêneros e a preponderância do individual na poesia moderna: “Mas ainda mais desafortunados são seus experimentos alquímicos de separar e unir arbitrariamente as artes originárias e os tipos puros de arte”. Ibidem, 75.

¹³¹ Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*, 75.

pauta o desenvolvimento da literatura moderna, pois “em sua rigorosa pureza, todos os gêneros poéticos clássicos são agora ridículos¹³²”. A fluidez dos gêneros, o reconhecimento de sua mistura na modernidade, não significa, no entanto, que eles tenham se dissolvido em um todo indistinto. Isto é, mesmo na época moderna, continuam a existir o gênero épico, lírico e dramático, ainda que eles não coincidam com seus modelos gregos, como postulavam os classicistas.

A teoria dos gêneros poéticos construída por Lukács assenta-se nesse reconhecimento de que na época pós-helênica os gêneros literários perdem a periodicidade filosófica que possuíam na Grécia, quando a substância ainda não havia se evadido definitivamente da vida, e “se cruzam num emaranhado inextricável, como indício da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo que não é mais dado de modo claro e evidente¹³³”. Assim como Schlegel, Lukács insiste na permanência de uma espécie de núcleo que permitiria ainda distinguir os gêneros na modernidade segundo a maneira pela qual cada um constitui-se enquanto forma, isto é, configura uma totalidade.

Sendo assim, o próximo passo de Lukács é expor como para o gênero dramático essa mistura, isto é, a entrada de elementos épicos e líricos ocasiona um deslocamento do problema trágico sem, contudo, afetar seus princípios fundamentais, ao passo que para a épica essa alteração é mais radical e implica no surgimento de uma nova forma, o romance. Note-se que essa distinção fundamental para a compreensão do romance enquanto forma épica moderna retoma aquela estabelecida por Schlegel entre formas válidas atemporalmente e formas que pertencem a um determinado momento histórico.

A permanência relativa do drama e a completa alteração da épica ao longo da história devem-se ao modo segundo o qual cada um desses gêneros opera de modo a cristalizar uma forma, isto é, configurar uma totalidade. Épica e drama, por possuírem princípios opostos, compõem o fundamento da teoria dos gêneros de Lukács e em torno deles se articula todo o espectro de possibilidades da literatura moderna. A respeito da distinção entre os dois gêneros, o autor afirma:

A grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida, o drama à totalidade intensiva da essencialidade. Eis por que, quando a existência perdeu sua totalidade espontaneamente integrada e presente aos sentidos, o drama pôde

¹³² Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, 30. Fr. 60 do *Lyceum*.

¹³³ Lukács, *A teoria do romance*, 38.

não obstante encontrar em seu apriorismo formal um mundo talvez problemático, mas ainda assim capaz de tudo conter e fechado em si mesmo. Para a grande épica isso é impossível. Para ela o dado presente do mundo é um princípio último; ela é empírica em seu fundamento transcendental decisivo e que tudo determina; ela pode às vezes acelerar a vida, pode conduzir algo oculto ou estiolado a um fim utópico que lhe é imanente, mas jamais poderá, a partir da forma, superar a amplitude e a profundidade, a perfeição e a sensibilidade, a riqueza e a ordem da vida historicamente dada¹³⁴.

O conceito de essência, por meio do qual opera o drama, é relativamente independente dos dados concretos da realidade existente, ao passo que o conceito de vida conecta de modo indissolúvel a épica ao mundo empírico, quer dizer, a épica tem por princípio último a realidade historicamente dada. Por isso, o drama aparece como uma forma menos permeável à ação da história, ao passo que a épica é profundamente alterada por ela.

Diferentemente dos poetas épicos de outrora, que podiam ser simples narradores de acontecimentos e expor a transcendência que então era imanente à vida, na modernidade toda épica que buscar um sentido imanente “está fadada ao fracasso, pois terá, subjetiva ou objetivamente, de ir além da empiria, e portanto de transcender-se no lírico ou no dramático. E essa transcendência jamais será frutífera para a épica¹³⁵”. Não que o drama possa afastar-se da vida, pelo contrário, pois enquanto forma de configuração deve necessariamente lidar com o real e a partir dele urdir uma totalidade de sentido. O ponto é que as leis internas de cada gênero funcionam como uma espécie de princípio de seleção que já informam de que maneira a realidade será incorporada e configurada.

Nesse sentido, a forma do drama o conecta à realidade de maneira diferente da forma épica: ele opera pela concentração, pelo aprofundamento, enquanto a épica opera pela distensão, abarcando a vida em sua multiplicidade de elementos e mínimos detalhes¹³⁶. É como se o drama operasse num sentido vertical, já que ele parte de um

¹³⁴ Ibidem, 44.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ Uma passagem da *Evolução histórica do drama moderno* é bastante elucidativa das diferenças formais entre o drama e a épica: “O mundo do drama significa todo o mundo da vida, mas como suas possibilidades de conteúdo não permitem que haja mais do que algumas aventuras da vida de algumas pessoas, sua universalidade não pode ser de conteúdo, como a da épica (epopeia, romance), que representa seu próprio universo universalmente e não possui limites em seus meios de exprimir a incomensurabilidade [...]. Ante a universalidade de conteúdo da épica, o drama é intensivo [...]”. Georg Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas* (Darmstadt/Neuwied: Hermann Luchterhand, 1981), 27. *apud* Macedo, “Posfácio do tradutor”, 199.

ponto e o aprofunda em sua essência, enquanto a épica procedesse num sentido horizontal, pois ela busca configurar a vida em toda sua extensão, busca construir um mosaico a partir da abundância de situações da vida. Por sua concisão, a totalidade urdida pelo drama é *formal* e para que ela seja bem realizada, deve filtrar a riqueza e o excesso de detalhes, extraindo o essencial da realidade, isto é, as correlações que a estruturam, de modo que a realidade se apresente no encadeamento dos eventos. No drama, os elementos básicos da realidade se apresentam de modo bem concatenado: cada situação vincula-se estreitamente à anterior e à seguinte e cada mínima parte relaciona-se intimamente com todas as outras, sendo absolutamente necessária para a configuração do todo.

As manifestações dramáticas não tem outra realidade senão sua vinculação, e nelas não se imagina outro vínculo senão o causal. Não pode subsistir outra correlação senão a longa corrente de causas e efeitos, sendo que cada causa é o efeito da causa anterior, e cada efeito a causa do efeito que lhe segue¹³⁷.

Nota-se nessa comparação entre a forma épica e a dramática uma clara influência das discussões epistolares de Goethe e Schiller. Ao confrontarem as duas formas, os autores puderam perceber que elas operavam segundo princípios opostos: a forma dramática operaria pela concentração da atenção do leitor para um único aspecto, ao passo que a épica caracterizar-se-ia pela dispersão desta atenção por acontecimentos variados. Ora, tal diferença formal se exprime também em dois modos distintos de exposição dos eventos: o drama estaria submetido à causalidade, isto é, nele cada evento se refere ao anterior como uma consequência e ao futuro como uma causa, ao passo que a épica apresentaria somente acontecimentos episódicos, isolados – sendo por isso uma forma na qual vigora a lei da substancialidade, segundo a qual os momentos isolados participam da ação por terem um valor em si mesmos¹³⁸.

Voltando à Lukács, o drama, portanto, deve restringir-se ao mínimo de elementos, operando uma redução da qual reste apenas o mais fundamental, característica evidenciada, de resto, pela exiguidade do tempo e do espaço próprios ao

¹³⁷ Lukács, *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. apud Macedo, “Posfácio do tradutor”, 202.

¹³⁸ De modo geral, todo o empreendimento crítico da correspondência Schiller-Goethe procura elucidar que tipo de tratamento literário, épico ou dramático, determinada matéria exigiria, de modo a garantir a qualidade das futuras empreitadas artísticas dos autores. A comparação formal entre o drama e a épica é debatida principalmente nas cartas trocadas em abril e dezembro de 1797 e dá origem ao ensaio “Sobre a literatura épica e dramática” escrito em conjunto pelos dois autores. Johann Wolfgang von Goethe, *Correspondência (1794-1803) entre Johann Wolfgang Goethe e Friedrich Schiller* (São Paulo: Hedra, 2010).

gênero. Se em seu conteúdo o drama deve ser a apresentação da vida de uma pessoa, ele deve proceder de modo a sintetizá-la e concentrá-la em seu conflito mais central. Esse princípio de estilização do gênero dramático situa-o em uma instância mais rarefeita, na medida em que não precisa se curvar às minúcias nem abarcar a realidade em toda sua extensão, tornando-o menos suscetível à ação da história. Isso não significa que o drama não sofra transformações ao longo da história, afinal de contas quando não tomou o caminho do drama do classicismo, na qual a vida empírica “é banida de cena”, ele se tornou burguês, histórico, individualista. Também do ponto de vista formal o drama se alterou, algo que Lukács menciona ao apontar que a oposição entre vida empírica e essencial, que antes era um *a priori* formativo do drama, passa a se inserir no próprio processo dramático. Assim, por exemplo, o herói torna-se problemático, pois precisa percorrer, dentro da ação dramática, o caminho que lhe permite vislumbrar sua essência, isto é, descobrir-se como herói e elevar-se acima do meramente humano¹³⁹.

Note-se que, assim, a exiguidade temporal própria ao drama vai sendo solapada e ele se aproxima da extensão característica das formas épicas e, ao mesmo tempo, o caráter problemático do herói tem como resultado necessário uma intensificação de sua solidão lírica: trata-se, portanto, da entrada de elementos épicos e líricos no seio do drama. A despeito dessas transformações, reduzindo uma vida ao que ela tem de mais essencial, restringindo os elementos com os quais trabalha, evitando qualquer apego ao ornamental, atendo-se ao seu princípio de estilização originário, a causalidade, a forma dramática encontra-se mais protegida da ação do tempo.

Enquanto no drama a totalidade é uma lei intrínseca à forma, a forma épica, cujo objeto é a vida, não implica necessariamente em uma totalidade:

para o drama, existir significa ser cosmos, a apreensão da essência, a posse de sua totalidade. O conceito de vida, contudo, não implica necessariamente sua totalidade; a vida contém tanto a independência relativa de cada ser vivo autônomo em relação a todo vínculo que aponta para mais além, quanto a inevitabilidade e a imprescindibilidade igualmente relativas de tais vínculos¹⁴⁰.

Por isso algumas formas épicas, como a novela e o idílio, por exemplo, tem por objeto não a totalidade da vida, mas um recorte parcial, um fragmento da existência que possa ter vida própria, isto é, que possa expressar algum sentido. Essa peculiaridade

¹³⁹ Lukács, *A teoria do romance*, 42.

¹⁴⁰ *Ibidem*, 47.

formal explicita nas formas épicas menores a presença de um sujeito configurador, isto é, são formas narrativas, diferentemente do drama, onde tudo se passa como se os acontecimentos estivessem ocorrendo pela primeira vez¹⁴¹. Trata-se de um sujeito configurador muito mais autossuficiente do que o da grande épica, pois nesta a exigência de configurar a vida de maneira extensiva faz com que o narrador tenha que se curvar à multiplicidade de acontecimentos e manifestações da vida, ao passo que o sujeito das formas épicas menores pode selecionar apenas um fragmento que ele considere passível de refletir a vida em sua totalidade. Essas formas épicas modernas, portanto, trazem consigo o traço explícito da subjetividade isolada e são, por isso, marcadamente líricas.

A completude dessas formas épicas, portanto, é subjetiva: um fragmento de vida é transposto pelo escritor num contexto que o põe em relevo, o salienta e o destaca da totalidade da vida; e a seleção e a delimitação trazem estampado, na própria obra, o selo de sua origem na vontade e no conhecimento do sujeito: elas são, em maior ou menor medida, de natureza lírica. [...] O ato pelo qual o sujeito confere forma, configuração e limite, essa soberania na criação dominante do objeto, é a lírica das formas épicas sem totalidade¹⁴².

É preciso ressaltar que, para Lukács, esse elemento lírico não equivale a uma suposta arbitrariedade de um eu absoluto que pode se desvencilhar completamente das amarras de seu objeto ou dissolvê-lo em sensações e estados de ânimo subjetivos, como na pura lírica, mas consiste, antes, no meio para a consecução da forma, sendo, por isso, “a unidade épica última¹⁴³”. Diante da perda da totalidade da vida, a acomodação das formas épicas menores se realiza por meio da exposição de um fragmento que “cristalize a estranha e profunda experiência viva de um homem num destino rigidamente objetivado e formado”, mas é sempre uma seleção subjetiva, que “arranca um pedaço da imensa infinidade dos sucessos do mundo e empresta-lhe uma vida

¹⁴¹ Tal observação se aproxima daquelas feitas por Goethe e Schiller em sua discussão epistolar, principalmente a distinção essencial formulada pelos dois e exposta no ensaio *Sobre literatura épica e dramática*: “o autor épico expõe os acontecimentos como inteiramente passados, e o dramático os apresenta como inteiramente presentes”. A exposição épica manifesta-se pela narração de algo já ocorrido, ao passo que a apresentação dramática contém um esforço de suprimir-se a si mesma enquanto ato expositivo, na medida em que não *conta* algo, mas apresenta um acontecimento como se este estivesse se desenrolando pela primeira vez naquele instante. Há no drama, portanto, a tentativa de superar a mediação estética, expressa no gênero épico pelo recurso à narração. A épica é narrada, ao passo que o drama é, simplesmente, posto. “Sobre literatura épica e dramática” in Goethe, *Correspondência (1794-1803) entre Johann Wolfgang Goethe e Friedrich Schiller*, 214.

¹⁴² Lukács, *A teoria do romance*, 49.

¹⁴³ Ibidem. Na lírica, é como se o universo interior conquistasse o universo exterior, destruindo-o, reordenando-o, em suma, recriando-o a partir de dentro. Já nas formas lírico-épicas os acontecimentos exteriores são assimilados a partir de um foco subjetivo, mas a distância entre sujeito e objeto é mantida. Macedo, “Posfácio do tradutor”, 217.

autônoma”¹⁴⁴ e que, no entanto, permite que o todo do qual esse fragmento foi retirado esteja nele refletido, não extensivamente, mas como sensação e pensamento dos personagens. A soberania do artista para criar, configurar e delimitar seu objeto é “a lírica das formas épicas sem totalidade¹⁴⁵”. Está marcada, assim, a entrada da tendência lírica no seio da épica, mas esta, no entanto, deve equilibrar-se entre “o sujeito que postula e objeto por ele destacado e salientado¹⁴⁶”, pois do contrário a tendência seria a caída completa no lírico e a desintegração da épica.

Esta é, no fundo, a problemática que assola o romance segundo a perspectiva de Lukács: seria possível constituir uma totalidade a partir de um ponto de vista subjetivo? Para responder essa questão, Lukács acerca-se primeiro de outra forma épica moderna: a novela. Dentro do que ele chama de formas épicas menores, Lukács estabelece uma distinção entre a elegia, o idílio e o romance lírico, de um lado, e a novela, de outro. As três primeiras seriam formas em que o foco narrativo é mais explicitamente subjetivo e por essa razão ele as denomina de formas lírico-épicas, ao passo que na novela a lírica se manifesta indiretamente, na seleção e na escolha do acontecimento a ser narrado. A especificidade da novela é que ela confere um contrapeso a essa proeminência da subjetividade criadora ao limitar-se a uma apreensão clara e objetiva dos eventos.

Ora, se o romancista deve se contentar em expor os acontecimentos de maneira objetiva, recusando-se a injetar neles algum sentido – por meio de comentários, observações ou ênfases – a pergunta que se impõe é se a novela seria então uma forma vazia de sentido (o que iria contra a própria definição lukácsiana de forma). Na verdade, e de maneira paradoxal, diz Lukács, na medida em que a ausência de sentido é constatada e expressa como conteúdo da configuração na novela, sem a necessidade de nenhum disfarce, “a falta de sentido, como falta de sentido, torna-se forma: afirmada, superada e redimida pela forma, ela passa a ser eterna¹⁴⁷”. Por isso a novela é, segundo Lukács, a forma mais puramente artística, já que expõe, em seu próprio conteúdo configurado, seja como estado de ânimo ou como desenvolvimento emocional do personagem, o caminho percorrido para elevar a ausência de sentido à plenitude.

¹⁴⁴ Lukács, *A teoria do romance*, 48.

¹⁴⁵ *Ibidem*, 49.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*, 50.

Enquanto a novela opera pela redução de uma vida ao seu conflito mais essencial, selecionando as relações e eventos a serem expostos a partir de sua absoluta necessidade para a configuração, o romance caracteriza-se pela extensão de seu mundo. Nele, a vida aparece em toda sua riqueza e detalhes, pois nada é supérfluo a sua meta. Vem daí, aliás, a capacidade de experimentalismo, a multiplicidade de pontos de vista e de enredos secundários, a grande adaptabilidade, o espraiamento de seus limites, enfim, a capacidade de expor, de maneira simultânea e conjunta, tanto a interioridade quanto o mundo exterior.

A grande épica, portanto, encontra-se frente a um paradoxo na época moderna. Pois o romance deve empenhar-se para configurar uma totalidade extensiva, e não apenas um recorte do mundo como as formas menores, mas na modernidade a totalidade da vida não é mais dada de modo evidente. A pergunta que se impõe, então, é como o romance consegue alcançar uma totalidade de sentido que já não existe? Se ao romance está vedada a possibilidade de simplesmente traduzir em palavras um sentido unívoco presente no mundo e vivenciado coletivamente, tal qual era a condição da epopeia, como pode seu sujeito criador transcender os limites de sua subjetividade e alcançar a totalidade? Como conquistar o equilíbrio entre a configuração subjetiva da totalidade posta pela experiência moderna e a exigência de objetividade épica?

A resposta de Lukács é que o romance deve desvendar e construir, *pela forma*, a totalidade oculta da existência. Tal totalidade, entretanto, só pode ser construída por um sujeito receptivo que renuncie à tentação de produzir um sentido e se contente com a ausência de substancialidade do mundo, à maneira dos narradores na novela. Esse é, segundo Lukács,

o paradoxo da subjetividade da grande épica, o seu 'quem perde ganha': toda subjetividade criadora torna-se lírica, e apenas a meramente assimilativa, que com humildade transforma-se em puro órgão receptivo do mundo, pode ter parte na graça – na revelação do todo¹⁴⁸.

Pois, com a fragmentação do mundo objetivo, também o sujeito se torna um fragmento e a subjetividade que procura impor suas leis ao mundo e recompô-lo

¹⁴⁸ Ibidem, 52.

segundo sua visão particular só pode distanciar-se da totalidade: “essa subjetividade a tudo quer dar forma, e justamente por isso consegue espelhar apenas um recorte¹⁴⁹”.

Lukács distingue, assim, dois tipos de subjetividade artística, a criadora – que predomina nas formas lírico-épicas, como o idílio, e oferece apenas um recorte subjetivo do mundo – e a meramente assimilativa, associada à grande épica. Essa distinção ganha concretude na exemplificação de Lukács, segundo a qual o *Os sofrimentos do jovem Werther* se organizaria em torno de uma subjetividade criadora, evidenciada pela preponderância de elementos autobiográficos e pela manifestação ostensiva da personalidade de Goethe, que imporia sua interpretação subjetiva aos acontecimentos, ao passo que *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* seria composto por uma subjetividade assimilativa, que apresentaria não o mundo limitado a partir de uma visão de mundo individual, mas sua totalidade.

No entanto, o argumento de Lukács deixa claro que a objetividade do romance não pode ser alcançada por meio de expedientes que visem a contornar ou dissimular o elemento de subjetividade que o atravessa, uma vez que essa tendência lírica é inseparável do romance e, tanto quanto ele, um fenômeno moderno, que não pode simplesmente ser proscrito ou dissolvido, sob pena de tornar a obra literária uma carcaça vazia, desvinculada de todo conteúdo histórico. É interessante notar que nesse como em tantos outros pontos ao longo de seu ensaio, Lukács sugere que é justamente a tensão e o caráter problemático do romance que o avalizam enquanto depositário de algum saber sobre seu mundo; o afrouxamento dessa contradição, pelo contrário, deságua naquilo que ele chama de literatura de entretenimento, com a qual o romance foi equiparado desde suas origens.

Em suma, a pergunta colocada por Lukács é em que medida o romance conseguiria cumprir com a exigência épica de objetividade se, por razões históricas e sociais, ele é uma forma atravessada pela subjetividade? É isso que procuraremos entender melhor no próximo capítulo, quando examinarmos os traços formais do romance na perspectiva de Lukács.

¹⁴⁹ Ibidem.

Capítulo 3 – O romance é o mundo moderno

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 rosto¹⁵⁰.

A comparação que Lukács estabelece entre a estrutura do drama e da épica, na qual ao drama é atribuída uma continuidade relativa ao longo da história, ao passo que o romance é compreendido como resultado do progressivo desaparecimento das condições de existência da epopeia e emergência de uma nova situação histórico-filosófica, retoma aquela distinção levantada por Schlegel entre formas válidas atemporalmente e formas que pertencem a uma época específica. No entanto, mais do que simplesmente compreender o romance como uma forma que tem sua gênese na modernidade – o que para nós hoje é algo banal e que pode sem dificuldade ser verificado empiricamente: basta pensarmos que uma forma ficcional longa e escrita em prosa era praticamente inexistente na antiguidade¹⁵¹ – a diferenciação de Schlegel abre um caminho que lhe permite pensar o romance como a forma literária mais representativa da modernidade. Desse modo, o romance é apreendido não somente como *uma* forma moderna, dentre outras, mas como *a* forma moderna por excelência.

O próprio Lukács nota como essa foi uma percepção acertada e uma importante contribuição do romantismo de Jena:

O romantismo alemão, embora nem sempre esclareça em detalhes, estabeleceu uma estreita relação entre o conceito de romance e o de romântico. Com toda a razão, pois a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental¹⁵².

À primeira vista a relação entre “romance” e “romântico” aparenta ser quase óbvia nos escritos de Schlegel, já que muitas vezes a utilização dos dois conceitos é intercambiável. Em outros momentos, as tentativas de definição ganham a forma de tautologias, como a da “Carta sobre o romance”, na qual Schlegel define o romance como “um livro romântico¹⁵³”. Um olhar mais apurado, portanto, não deixa de notar que

¹⁵⁰ Claudio Magris, “O romance é concebível sem o mundo moderno?”, in *A cultura do romance* (São Paulo: Cosac Naify, 2009), 1016.

¹⁵¹ Uma exceção seria o romance bizantino, mas este era normalmente considerado inferior à épica e a lírica em verso da Grécia e da Roma antigas. Schmidt, “Forms of modernity”, 2011, 49.

¹⁵² Lukács, *A teoria do romance*, 37.

¹⁵³ Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, 67.

prevalece certa ambiguidade na utilização desses dois conceitos e também de outros que compõem a mesma constelação, como o de “poesia romântica”, o de “romanesco”, o de “poesia progressiva”, entre outros. De fato, em seus textos, Schlegel utiliza esses termos de maneira variada: se em alguns momentos eles parecem se tratar quase de sinônimos, em outros há uma escolha deliberada por um ou outro conceito, o que parece assinalar com precisão uma diferença – sempre sutil – entre eles. Isso evidencia que o esclarecimento preciso dos significados dos conceitos de “romance” [*Roman*] e de “romântico” [*Romantische*], bem como da relação entre eles, está longe de ser óbvia. Como o próprio Friedrich Schlegel certa vez afirmou em uma carta a seu irmão August, só a ideia de poesia romântica exigiria 125 páginas para ser adequadamente exposta¹⁵⁴.

Esta turbidez dos conceitos, aliás, deu ensejo a uma série de interpretações a respeito das relações e dos significados desses conceitos e pode-se mesmo dizer que a partir dessa questão se constitui um dos debates clássicos da literatura sobre o primeiro romantismo. De maneira simplificada, é possível dizer que o cerne da questão foi estabelecer se por “poesia romântica” procurava-se designar o romance enquanto forma específica, o romance em prosa moderno, portanto, ou se antes, a referência era mais ampla e tinha como base a literatura do início da época moderna, expressa em obras tão díspares entre si no que diz respeito ao gênero literário quanto as de Dante, Cervantes e Shakespeare. O que essa discussão visava estabelecer era se a valorização do romance pelo romantismo tinha como foco o romance moderno – cujo ápice seria *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe – ou se, antes, essa valorização recaía em obras da época medieval e do início da época moderna, que não se limitavam necessariamente à narração em prosa¹⁵⁵.

Pelo menos um dos sentidos do conceito de “romântico” é cronológico, já que nos textos de Schlegel o termo frequentemente aparece associado à época moderna,

¹⁵⁴ Carta de Friedrich a August W. Schlegel, primeiro de dezembro de 1797, KA XXIV, 53 *apud* Frederick Beiser, “The meaning of ‘Romantic Poetry’”, in *The romantic imperative* (Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2006), 7.

¹⁵⁵ De um lado, Rudolf Haym em seu *Die romantische Schule* (1870), defendia que “poesia romântica” era apenas maneira de se referir ao romance e o tipo de literatura que ele inaugura. Para sustentar sua posição, Haym mostra as semelhanças entre o ideal de poesia romântica exposto no fragmento 116 da *Athenäum* e as características atribuídas ao romance de Goethe na resenha que Schlegel faz ao *Meister* de Goethe. De outro lado, Lovejoy, em um famoso artigo de 1916, contrapôs-se veementemente a essa interpretação, já que considerava o termo “romântico” como sendo referido não ao romance moderno, tal como supunha Haym, mas aos autores da transição da época medieval para a época moderna, tais como Dante, Cervantes e Shakespeare, autores que não escreviam romances no sentido moderno do termo. Cf. Hans Eichner, “Friedrich Schlegel’s Theory of Romantic Poetry”, *PMLA* 71, n° 5 (1 de dezembro de 1956): 1018–41, doi:10.2307/460525.

quando é mobilizado para caracterizar a arte da época moderna em contraposição à arte da época clássica. No entanto, embora o romântico esteja largamente associado à modernidade, em alguns momentos sua utilização aponta para o fato de que o romântico e o moderno não são equivalentes¹⁵⁶. Na “Carta sobre o romance”, Schlegel estabelece essa distinção por meio do confronto entre *Emilia Galotti*, drama burguês de Lessing, que seria extremamente moderno, mas nada romântico, e a obra de Shakespeare, esta sim verdadeiramente romântica. Se o simples fato de uma obra ter sido produzida na época moderna não garante que ela seja romântica, “romântico”, portanto, não é apenas uma designação cronológica, mas diz respeito a certo ideal artístico, cujas primeiras manifestações Schlegel localiza, de fato, no início da era moderna:

É aí que procuro e encontro o romântico, nos velhos modernos, em Shakespeare, em Cervantes, na poesia italiana, naquela era do cavaleiro andante, do amor e da fábula, de onde provém as coisas e mesmo a palavra. Até o momento, é só isto que pode fornecer uma oposição às poesias clássicas da Antiguidade; apenas estas inflorescências da fantasia, de eterno frescor, são dignas de ser utilizadas para coroar as antigas imagens da divindade. E decerto tudo o que há de melhor na poesia moderna tende para lá, segundo o espírito e mesmo segundo a modalidade; seria preciso, portanto, que houvesse um retorno aos antigos. Assim como nossa arte poética começa no romance, a dos gregos começou na épica e nela de novo se dissolveu¹⁵⁷.

O verdadeiramente romântico, portanto, é encontrado nos “velhos modernos”: nas obras do Renascimento italiano, na época da cavalaria e nas primeiras manifestações do romance na Itália e na Espanha; resumidamente, naquela tríade composta por Dante, Shakespeare e Cervantes. Schlegel caracteriza as obras desse período como sendo atravessadas por uma tensão entre o fantástico e o sentimental, além de um predomínio da liberdade da fantasia e da imaginação, aliadas à presença de elementos mágicos e maravilhosos¹⁵⁸.

Em outra obra, na verdade em um conjunto de cadernos contendo as ideias e anotações incipientes de Schlegel sobre literatura que ficaram conhecidos como *Fragmentos sobre poesia e literatura*, é possível encontrar uma série de comentários sobre outros autores dessa mesma época: além de Dante, Cervantes e Shakespeare,

¹⁵⁶ “Estabeleci um parâmetro preciso da oposição entre antigos e românticos. Peço a você, entretanto, que não suponha daí que o romântico e o moderno me sejam completamente equivalentes”. Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, 66.

¹⁵⁷ Ibidem, 67.

¹⁵⁸ Ibidem, 65.

figuram também Ariosto, Boccaccio, Boiardo, Guarini, Petrarca, Pulci e Tasso¹⁵⁹, cujas obras Schlegel denomina “poesia romântica”. Por esta ideia, Schlegel procura marcar a combinação entre diferentes elementos presentes nas obras: o elemento fantástico, o elemento mímico e o elemento sentimental. O fantástico diz respeito à fantasia, ao voo livre da imaginação, uma característica que já no *Sobre o estudo da poesia grega*, Schlegel via como predominante na poesia moderna. O mímico associa-se à propriedade de representar o mundo, de ser um “espelho” da vida¹⁶⁰. Já o conceito de sentimental, conforme exposto na *Conversa sobre a poesia* é “o que nos agrada, onde o sentimento domina, mas aquele sentimento espiritual, não o que provém dos sentidos. A fonte e alma de todas as emoções é o amor, e na poesia romântica é preciso que esteja pairando, quase invisível e por toda parte, o espírito do amor¹⁶¹”. Toda a poesia, portanto, deveria representar a realidade, mas também criá-la por meio do uso livre da imaginação, a partir do sentimento.

Voltando à “Carta sobre o romance”, nela Schlegel pondera que após esse feliz período, no qual a literatura do início da época moderna teria se aproximado da beleza da antiga, a literatura teria atravessado uma fase de decadência. Nesse sentido, Schlegel critica uma série de obras do século XVIII em diante, “de Fielding a La Fontaine¹⁶²” que seriam obras puramente sentimentais – sentimental entendido aí de maneira pejorativa e corriqueira como o que comove de maneira trivial, sem profundidade. A crítica de Schlegel aos romances modernos se dirige, ademais, à ausência de fantasia e ao prosaísmo que neles predomina; essa preponderância de um realismo bruto e sem fantasia faz dos romances de Jonathan Swift, Fielding e Richardson obras dominadas pela trivialidade e por um humor tolo, pouco espirituoso, em nada parecido com a sátira de Cervantes, que Schlegel tanto valoriza. Por isso, ele propõe que a literatura moderna torne a beber de sua fonte original, das obras dos “verdadeiramente românticos”, ou seja, dos “velhos modernos”.

¹⁵⁹ Eichner, “Friedrich Schlegel’s Theory of Romantic Poetry”, 1022.

¹⁶⁰ Esse termo, usado pelo próprio Schlegel, não deve ser confundido com o sentido a ele atribuído posteriormente no âmbito da teoria literária, como uma representação fiel e realista do mundo, na medida em que para Schlegel o mímico sempre deve ser combinado ao elemento fantástico, sendo este último um órgão fundamental da poesia. Na “Carta sobre o romance”, Schlegel explica como a poesia romântica está assentada sobre bases históricas e frequentemente toma como seu ponto de partida histórias ou eventos verdadeiros, mas estes são sempre remodelados e reconfigurados pela invenção do autor.

¹⁶¹ Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, 65.

¹⁶² Ibidem, 62.

Apesar da concordância a respeito do vínculo indissolúvel entre romance e modernidade, parece haver, no entanto, uma diferença sutil, embora plena de consequências entre a abordagem de Lukács e a de Schlegel. Pelo que vimos até aqui é possível afirmar que por “romântico” Schlegel não compreende o romance enquanto forma específica, mas antes considera românticas as obras dramáticas, líricas e épicas do início da era moderna. E, de fato, quando na “Carta sobre o romance” Schlegel oferece um esclarecimento sobre seu conceito de romance, ele afirma de maneira peremptória que ele não deve ser entendido tanto como um gênero, quanto como um elemento de toda poesia, que se faz presente em menor ou maior grau, mas nunca pode faltar completamente a uma obra. Com isso, sua exigência de que toda a poesia deva ser romântica pode ser compatibilizada com o rechaço veemente “ao romance, na medida em que ele se pretenda um gênero específico¹⁶³”. Se associarmos essa distinção à crítica dirigida por Schlegel aos romances modernos, temos que o problema destes é justamente limitarem-se a um gênero específico, restrito à representação realista do mundo, dominado por tendências prosaicas, sem qualquer espaço para a fantasia e para a poesia. Na concepção de Schlegel o verdadeiro romance não se restringe a uma manifestação moderna do gênero épico, mas distingue-se por ser uma mistura entre “narrativa, canção e outras formas¹⁶⁴”, isto é, seu traço característico é que ele deve ser uma mistura, não ficando restrito aos elementos épicos. Se para o autor o romance é a forma privilegiada de expressão da época moderna, isso se deve ao fato de que ele não é apenas uma manifestação de um gênero dentre outros, mas porque ele é um gênero que abrange os outros em si mesmo – um gênero misto, mas também o gênero dos gêneros, o gênero único da modernidade.

Essa capacidade de representar seu mundo, de ser como que o espelho “de todo o mundo circundante, uma imagem da época¹⁶⁵”, é um traço que o romance guarda em comum com a epopeia, forma literária representativa do mundo grego. Mas se ambas as formas tem em comum o fato de serem, cada uma à sua maneira, uma exposição extensiva do mundo que as circunda, há, no entanto, uma diferença crucial entre elas, já que “nada é mais oposto ao estilo épico do que as influências da própria disposição pessoal que se tornam, de algum modo, visíveis; para não falar do abandono ao próprio

¹⁶³ Ibidem, 67.

¹⁶⁴ Ibidem, 68.

¹⁶⁵ Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, 64. Fr. 116.

humor, do jogar com ele, como acontece nos melhores romances¹⁶⁶”. Ao contrário da epopeia, uma exposição objetiva de um mundo que se apresenta imediatamente tal qual ele é, o romance é atravessado pela subjetividade de seu autor, cuja personalidade, experiências e visão de mundo informam a seleção do material a ser exposto e se fazem presentes na composição da obra. Assim, não é possível para o romance ter uma relação imediata com o material a ser exposto, que é sempre alterado e modificado pela subjetividade do autor: “o de melhor nos melhores romances é apenas uma autoconfissão mais ou menos encoberta do autor, o produto de sua experiência, a quintessência de sua singularidade¹⁶⁷”.

Para Schlegel, portanto, o romance se distingue da epopeia por não ser uma exposição objetiva do mundo, baseada na distância entre o narrador e o objeto a ser narrado, mas por ser uma forma na qual a subjetividade se sobressai. Isso não significa que a criação do autor reine absoluta e que o elemento mimético esteja ausente do romance, mas aponta para o fato de que no mundo moderno a realidade não pode ser mimetizada de maneira direta, mas depende da reflexão do sujeito criador sobre seu objeto. O que distingue a atividade artística moderna da antiga é que aquela envolve uma atividade reflexiva, enquanto esta era feita de maneira mais espontânea e intuitiva. Schlegel atribui à arte moderna a marca da atividade reflexionante, na medida em que ela não se faz de modo natural, mas opera a partir do entendimento e da imaginação, instâncias eminentemente subjetivas, que carregam a marca da individualidade de seu portador.

Embora Lukács concorde com Schlegel a respeito da mistura dos gêneros e julgue este um fato incontornável para a compreensão das formas literárias na modernidade, que produz modificações formais importantes para o romance, ainda assim ele considera o romance como uma forma fundamentalmente épica, isto é, como o desenvolvimento moderno da epopeia. Por isso, uma vez estabelecido o lugar da épica frente ao drama, Lukács acerca-se de seu problema central procurando estabelecer um contraste entre as duas grandes objetivações da “grande épica” [*die grosse Epik*], a epopeia [*Epopöe*] e o romance.

¹⁶⁶ Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, 68.

¹⁶⁷ *Ibidem*, 69.

Epopeia e romance não se distinguem em suas intenções configuradoras – pois enquanto formas épicas ambas procuram dar forma à “totalidade extensiva da vida” –; a diferença reside, na verdade, no mundo que cada uma delas tem que configurar, ou para usar os termos de Lukács, nos “dados histórico-filosóficos” com o qual elas se deparam:

O romance é a epopeia 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 totalidade¹⁶⁸.

Vimos que, para Lukács, a forma do romance é expressão do desabrigo transcendental. Com isso ele sublinha o fato de que os próprios elementos formais do romance carregam consigo sua historicidade, ou seja, mais do que afirmar que as formas estão inseridas em um processo histórico, trata-se de apontar que os próprios elementos internos das formas são históricos.

Assim, o autor passa expor as continuidades e descontinuidades formais entre as duas objetivações de grande épica. Se partirmos de uma distinção puramente didática entre os três momentos que conformam um gênero literário, sua forma externa, seu conteúdo e sua forma interna, é possível afirmar que para Lukács a substância do gênero reside em sua forma interna, isto é, no modo de organização e construção da obra, segundo determinado princípio. Por isso, aquela que seria a diferença mais visível quando se compara epopeia e romance, isto é, o fato de que a primeira é constituída por versos, ao passo que o segundo é escrito em prosa, Lukács considera mais um sintoma do que a verdadeira problemática que os distingue. Segundo ele, seria superficial e formalista definir gêneros literários única e decisivamente com base na característica de serem escritos em verso ou prosa, uma vez que existiram romances escritos em verso¹⁶⁹.

Apesar dessa ressalva, Lukács sublinha que a escrita em verso da epopeia desempenha um papel fundamental para a manutenção da harmonia dessa forma. A compreensão pré-literária do mundo cristalizada no mito purificou-o de qualquer carga trivial, carga esta que começa timidamente a se fazer presente no mundo homérico, mas que é aí plenamente contornável pelo verso, na medida em que ele mantém coesos e

¹⁶⁸ Lukács, *A teoria do romance*, 55.

¹⁶⁹ “Fenômeno que alguns qualificam como uma transição da epopeia tardia até a prosificação total a partir do século XVIII”, segundo Kurt Spang, mas também romances modernos que foram escritos em verso, como o exemplo citado por Lukács, *Oniéguin* de Pushkin (1831) e *Dom Juan* de Byron (1818-24). Cf. Kurt Spang, *Gêneros literários*, Teoría de la literatura y literatura comparada, no. 14 (Madrid: Editorial Síntesis, 1993), 122.

dotados de sentido os elementos que poderiam vir a desprender-se do todo e tornarem-se triviais. No mundo vazio de sentido do romance, porém, essa coesão não pode ser conquistada pelo verso, sob o risco de transformar o romance em um idílio ou um jogo lírico. Avesso à matéria moderna, portanto, o verso é banido da grande épica e dá lugar à prosa, um meio mais maleável já que livre das obrigações do ritmo e da rima e, portanto, mais capaz de construir algum sentido oculto contido nas fraturas dessa situação de mundo:

No mundo da distância todo verso épico torna-se lírica – os versos de *Don Juan* e *Oniéguin* pertencem à companhia dos grandes humoristas – pois, no verso, tudo o que está oculto torna-se manifesto, e a distância, que o passo cauteloso da prosa transpõe com arte por meio do sentido que se insinua pouco a pouco, vem a lume em toda sua nudez, escarnecida, espezinhada ou como sonho esquecido na rápida carreira dos versos¹⁷⁰.

Se a diferença essencial entre a epopeia e o romance não reside na construção externa de ambos, o que Lukács assevera como a diferença fundamental entre as duas formas é o fato de que “a epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida¹⁷¹”. Uma vez que nem a totalidade objetiva da vida, nem sua relação com os sujeitos é espontaneamente harmoniosa, o romance não possui mais aquela relação *dada* com a totalidade e o sentido, como a epopeia, mas necessita *descobrir* e *construir* essa totalidade. Há no romance, portanto, a presença de uma intenção configuradora fundamental que Lukács expressa por meio da ideia de “busca”. Essa ideia revela que, diferente do que ocorria no mundo da epopeia, no mundo moderno os caminhos não estão dados, o sentido não emerge de modo imediato e a existência aparece como algo estranho ao indivíduo.

Essa determinação do romance, isto é, a presença de uma intenção que conduz a configuração no lugar de uma harmonia previamente estabelecida, exprime-se objetivamente na psicologia dos heróis do romance: são heróis em busca de algo [*ein Suchender*] e, pode-se mesmo dizer, em busca de si mesmos, na medida em que a narrativa do romance consiste na exposição processo de formação, sempre problemática, desses heróis. No centro do romance, portanto, está um personagem que busca compreender o mundo e sua própria vida, de modo o romance se organiza como

¹⁷⁰ Lukács, *A teoria do romance*, 58.

¹⁷¹ *Ibidem*, 60.

sua trajetória rumo ao autoconhecimento e ao desvelamento do sentido oculto do mundo. Essa ideia da busca revela que diferentemente do que ocorria na epopeia, no romance o sentido e os caminhos não estão dados imediatamente ou, mesmo se forem dados ao herói, isso não significa uma correspondência necessária com o mundo de fato, mas apenas um dado psicológico, individual: daí porque o romance possa tratar de heróis loucos ou criminosos, isto é, indivíduos que agem a partir de valores incompatíveis com as normas sociais ou éticas e que, por isso, entram em conflito com o mundo.

Conflito de uma ordem tal que não tinha lugar na epopeia, uma vez que lá o mundo e suas normas jamais poderiam constituir-se enquanto algo estranho ao indivíduo. É claro que crime e loucura por vezes aparecem nos relatos épicos, mas com um significado totalmente distinto do que no romance. Na epopeia, o crime é imediatamente punido com vingança, isto é, não há lugar para uma vida inteira criminosa, nem para uma desorientação moral profunda como no romance: os homens conhecem as normas e sabem o que configura um crime, e sabem também que o crime acarreta uma vingança seja por parte de outro homem, seja uma vingança divina. No romance, ao contrário, loucura e crime aparecem como objetivações do “desterro transcendental”, isto é, a própria psicologia do herói romanesco dá testemunho da dissociação entre ação individual e mundo social, entre alma e valores sociais, uma vez que não existe um fundamento imanente, um valor central e fundante que forneça sentido e unidade ao caos e à fragmentariedade da vida. E justamente pela ausência de um conjunto de normas imediatamente aceitas e de valores compartilhados por todos, as próprias fronteiras entre a loucura e a sabedoria, entre o crime e o heroísmo são instáveis e, no limite, meramente psicológicas, subjetivas.

A segunda natureza

A atenção dedicada por Lukács ao fundamento sócio-histórico do contraste entre o mundo da epopeia e o mundo do romance, bem como sua preocupação em sublinhar a negatividade de seu presente, ficam patentes em um de seus conceitos mais frutíferos, o conceito de “segunda natureza”. Por meio dele, nosso autor procura caracterizar a sociedade moderna enquanto uma estrutura que se impõe ao indivíduo e suas aspirações

como algo estranho. Se no mundo grego, como procuramos descrever, as aspirações do indivíduo coincidiam com a realidade objetiva do mundo, na modernidade, interioridade e mundo empírico são incongruentes e este se apresenta como um mundo inautêntico e convencional, desprovido de sentido:

Quando objetivo algum é dado de modo imediato, as estruturas com que a alma se defronta no processo de sua humanização como cenário e substrato de sua atividade entre os homens perdem seu enraizamento evidente em necessidades suprapessoais do dever-ser; elas simplesmente existem, talvez poderosas, talvez carcomidas, mas não portam em si a consagração do absoluto nem são os recipientes naturais da interioridade transbordante da alma. Constituem elas o mundo da convenção, um mundo de cuja onipotência esquivava-se apenas o mais recôndito da alma; um mundo presente por toda parte em sua opaca multiplicidade e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser, impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa regularidade não se oferece como sentido para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age. Ele é uma segunda natureza; assim como a primeira, só é definível como a síntese das necessidades conhecidas e alheias aos sentidos, sendo portanto impenetrável e inapreensível em sua verdadeira substância¹⁷².

A oposição entre eu e mundo, enfocada a partir de diversos prismas ao longo de todo o ensaio de Lukács – como perda da unidade dos homens entre si, perda da unidade com a natureza e com os deuses – encontra no conceito de segunda natureza sua formulação mais contundente.

Alguns comentadores – e mesmo o próprio Lukács em seu referido prefácio – enfatizam que esse posicionamento crítico frente às estruturas sociais evidencia um afastamento, pelo menos no que diz respeito às questões de “natureza social” (e não, como defende Lukács, nas de natureza “estético-filosóficas”) entre o autor de *A teoria do romance* e seu “guia metodológico universal”, Hegel. Em seu *Princípios da filosofia do direito*, Hegel associa a ideia de segunda natureza, *grosso modo*, ao mundo do espírito:

§ 4 - O domínio do direito é o espírito em geral; aí, a sua base própria, o seu ponto de partida está na vontade livre, de tal modo que a liberdade constitui a sua substância e o seu destino e que o sistema do direito é o império da liberdade realizada, o mundo do espírito produzido como uma segunda natureza a partir de si mesmo¹⁷³.

Mais adiante, no parágrafo 151, Hegel especifica essa caracterização e descreve a segunda natureza como a cristalização dos costumes e das instituições de um povo, como a eticidade humana:

¹⁷² Ibidem, 62.

¹⁷³ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Princípios da filosofia do direito*, trad. Orlando Vitorino (São Paulo: Martins Fontes, 1997), 12.

Na simples identidade com a realidade dos indivíduos, a moralidade objetiva aparece como o seu comportamento geral, como costume. O hábito que se adquire é como que uma segunda natureza colocada no lugar da vontade primitiva puramente natural, e que é a alma, a significação e a realidade da sua existência. É o espírito dado como um mundo cuja substância assim ascende pela primeira vez ao plano do espírito¹⁷⁴.

A segunda natureza é, portanto, vista positivamente como a saída do reino da necessidade e a entrada no reino da liberdade, onde o homem pode atuar e desenvolver-se livremente. As instituições sociais, tais como o Estado, a família, a sociedade, criadas pela atividade consciente do homem ao transformar seu mundo, são para Hegel vias para a realização plena da liberdade, na medida em que conciliam interesses individuais e coletivos.

Ao expor o percurso do desenvolvimento do espírito e sua objetivação, Hegel distingue uma primeira esfera do direito, a do direito abstrato, na qual o espírito busca dar a si um domínio exterior, dado na propriedade. Mas trata-se de uma liberdade ainda formal, na medida em que esse direito pode ser violado por outra pessoa. A segunda esfera dos direitos seria a moralidade subjetiva, na qual o espírito se concretiza na figura do sujeito que busca ser livre na medida em que busca realizar o Bem. Mas nessa esfera a liberdade ainda não está plenamente realizada, pois o sujeito pode colocar seu bem-estar individual acima do Bem Universal. Por isso, para Hegel é necessário que o conteúdo moral adquira existência nas instituições, pois elas são capazes de mediar os interesses particulares e universais em uma síntese que efetiva a liberdade: essa é a esfera da eticidade, na qual operam as instituições da família, da sociedade civil e do Estado. Em Hegel, portanto, vigora a ideia de que as instituições estão em consonância com a vontade individual, ou ainda, que a própria vontade individual as põe.

Em Lukács, ao contrário, a segunda natureza aparece como índice da cisão entre vida e sentido, entre alma e mundo. As estruturas sociais são vistas sob um prisma negativo, na medida em que se apresentam como algo estranho aos homens, um mundo da convenção impenetrável para a interioridade. Assim como a separação do homem em relação à natureza (a primeira natureza), relação que se caracteriza pela subordinação desta ao puro conhecimento dos homens, isto é, por um distanciamento reflexivo do homem em relação tanto à natureza exterior quanto a sua própria condição natural, o mundo das estruturas sociais só é compreensível sob a forma de leis sobre seu funcionamento, que adquirem um caráter eterno, “imutável e fora do alcance

¹⁷⁴ Ibidem, 147.

humano¹⁷⁵”. O conceito de segunda natureza, portanto, surge para dar conta daquilo que tendo sido historicamente produzido, aparece, no entanto, como natural. Nesse mundo de coisas criadas pelos homens, mas estranhas a eles, o indivíduo se posta como diante de enigmas que não pode decifrar. Tudo se passa como se aquilo que é produzido pelos homens e, portanto, histórico, transformasse-se em natureza imutável, a história se tornasse natureza¹⁷⁶:

Enquanto as estruturas construídas pelo homem para o homem lhe são verdadeiramente adequadas, são elas a sua pátria inata e necessária; nenhuma aspiração pode nele surgir que ponha e experimente a natureza como objeto de busca e descoberta. A primeira natureza, a natureza como conformidade a leis para o puro conhecimento e a natureza como o que traz consolo para o puro sentimento, não é outra coisa senão a objetivação histórico-filosófica da alienação do homem em relação às suas estruturas¹⁷⁷.

Isso foi bem notado por Adorno, em cujas reflexões sobre a sociedade capitalista é possível notar a presença e o desenvolvimento dessa ideia de Lukács segundo a qual se procura designar a intersubjetividade na qual o mundo social, ele mesmo um produto da atividade humana, adquire perante o indivíduo isolado um teor convencional, torna-se um mundo petrificado e estranho, nas palavras de Lukács, não mais um “lar paterno, mas um cárcere¹⁷⁸”.

A cisão entre a interioridade do indivíduo e o mundo circundante é o centro em torno do qual se move a trama romanesca e objetiva-se na problemática do herói do romance, que nasce justamente desse alheamento em face do mundo exterior. E o conflito entre o herói do romance e seu mundo é, por sua vez, o fundamento da tipologia romanesca esboçada por Lukács na segunda parte de seu ensaio¹⁷⁹, que discutiremos mais adiante.

¹⁷⁵ Lukács, *A teoria do romance*, 65.

¹⁷⁶ Cf. Theodor W. Adorno, “La idea de historia natural”, in *Escritos filosóficos tempranos* (Madrid: Ediciones Akal, 2010), 315–34.

¹⁷⁷ Lukács, *A teoria do romance*, 65.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ Uma análise mais substantiva do conceito de segunda natureza de Lukács deve levar em conta a influência das teorias de autores da chamada sociologia clássica alemã no que diz respeito à ênfase dada ao caráter alienante da sociedade moderna e suas consequências para a subjetividade, contribuição suscitada pela leitura e confronto desses autores com a teoria do fetichismo de Marx exposta em *O capital*. Ainda que na *Teoria do romance* esse tema apareça de maneira mais abstrata e menos sociológica, é importante apontar que em sua primeira obra, *Evolução histórica do drama moderno*, o diagnóstico de Lukács para a modernidade é feito a partir da chave da alienação e da objetivação da vida em uma sociedade burguesa, conforme os desenvolvimentos de Simmel na *Filosofia do dinheiro*. Vale lembrar que nessa obra Simmel discute temas presentes n’*O capital*, como por exemplo a teoria do valor-trabalho e as consequências da divisão do trabalho para a subjetividade. Sobre essa relação, Arato e

A totalidade problemática do romance

O caráter orgânico da cultura grega, a ausência de qualquer cisão, seja entre vida e sentido, seja entre homem e mundo, ou entre interior e exterior, e o fato de que ela se constitui enquanto uma totalidade fechada a partir de si mesma e que se apresenta de maneira imediata, se expressa na própria estrutura e no conteúdo da epopeia. Em primeiro lugar, a inexistência de uma separação entre homem e comunidade, implica que não se possa falar de uma individualidade criadora nas narrativas homéricas. Se o sentido está dado no mundo e é imediatamente reconhecível por todos os membros de uma comunidade, a ela organicamente ligados, não existe a possibilidade de uma visão individual e idiossincrática acerca dos acontecimentos narrados¹⁸⁰. Não apenas a questão da autoria em seu sentido moderno não se coloca nas narrativas homéricas, uma vez que se trata de uma coligação de histórias comunitárias, mas, além disso, na épica grega o mundo é narrado tal como ele é, sem a interposição da subjetividade do autor.

Segundo Lukács, essa ausência de uma subjetividade criadora na epopeia exprime-se, analogamente, na figura de seus heróis: “o herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade¹⁸¹”. O caráter orgânico da comunidade e os fortes laços que conectam seus membros a um mesmo sistema de valores que engloba a todos implica que nenhuma de suas partes pode se desconectar tanto do todo social a ponto de distinguir-se enquanto individualidade e nem voltar-se sobre si mesmo, isoladamente, de maneira a constituir uma interioridade. O equilíbrio entre a parte e o todo, isto é, entre o indivíduo e a comunidade, determina que o interesse da aventura narrada não resida propriamente no herói, mas na importância que este tem para sua comunidade. Explica-se assim a necessidade de que o herói da epopeia sempre seja um rei, pois a vida do herói deve cristalizar o destino de sua comunidade. Desse modo, o retorno de Ulisses à Ítaca e a importância do sucesso ou

Breines afirmam: “É evidente que a compreensão inicial de Lukács sobre a reificação e sua visão sobre as tarefas de uma sociologia da cultura foram enfaticamente moldadas por Georg Simmel, especialmente por seu *Filosofia do dinheiro*” Arato e Breines, *The young Lukács and the origins of Western Marxism*, 15.

¹⁸⁰ “Para o mundo grego da era homérica a conexão entre autoria e autoridade ainda não estava colocada, porque não era necessária; não era necessária porque não havia lugar ou necessidade para que uma visão idiossincrática se destacasse do interesse comunitário” J. M. Bernstein, *The philosophy of the novel: Lukács, Marxism, and the dialectics of form* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 51.

¹⁸¹ Lukács, *A teoria do romance*, 67.

insucesso do herói não deriva tanto das possíveis consequências para ele, seu filho Telêmaco ou sua esposa Penélope, mas, sobretudo, para o destino de seu reino, que desprovido de seu líder, corre o risco de ser destruído pelos vorazes pretendentes que cobiçam seu trono e suas riquezas.

Se a vida comunitária apresenta-se como uma totalidade concreta e significativa em si mesma, formalmente o princípio que rege a epopeia também é o da organicidade. A epopeia é uma totalidade orgânica, o que significa que suas partes possuem vida própria, quer dizer, são unidades, mas integram-se imediatamente ao todo a partir de sua própria relevância interna. Além disso, o conjunto das aventuras de uma epopeia, embora seja articulado, não é de maneira alguma fechado, pois pode sempre incluir novos elementos, já que “o mero contato de fatos concretos entre si faz surgir relações concretas¹⁸²”. Chama atenção, portanto, o fato da epopeia não possuir uma estruturação estritamente lógica como a tragédia, que contém um início, um meio e um fim claramente determinados, mas poder começar *in media res*, sem orientar-se para um desfecho.

Uma vez que na modernidade a totalidade não é imanente à vida, tentou-se por meio de expedientes puramente artísticos contornar esse problema. Este seria o caso de Goethe em *Afinidades eletivas* e de Hebbel no *Canto dos nibelungos*, onde o tratamento dramático de materiais em si épicos funcionaria como meio para criar uma unidade em um contexto no qual a totalidade espontânea da vida já se desintegrara. Por situar-se na esfera da essência e não da vida, o drama pode estruturar-se a partir de um problema central, diante do qual cada parte ganha existência na medida em que se fizer necessária para esse centro. Mas, segundo Lukács, tais soluções não seriam bem-sucedidas, uma vez que haveria descompasso entre a matéria épica e a estrutura dramática que desequilibraria a obra – seus personagens não se sustentariam enquanto indivíduos empíricos, a ação não constituiria uma totalidade – e, mesmo que tudo isso ocorresse, a questão fundamental é que o caráter composto da totalidade ficaria evidente demais, por ser determinado por um problema abstrato¹⁸³:

A arte elevada de Goethe nas *Afinidades eletivas*, com razão chamada por Hebbel de “dramática”, é perfeitamente capaz de tudo matizar e

¹⁸² Ibidem, 68.

¹⁸³ No caso do “romance dramático” de Goethe, o problema central são os relacionamentos, abordados a partir da metáfora fornecida pela teoria química a respeito das afinidades entre certos compostos químicos.

ponderar em função do problema central, mas mesmo as almas, guiadas de antemão para os estreitos canais do problema, não podem gozar aqui de uma verdadeira existência; mesmo a ação não se integra numa totalidade; a fim de preencher o casulo graciosamente delgado desse pequeno mundo, o escritor se vê forçado a inserir elementos estranhos, e ainda que isso sempre fosse tão bem-sucedido quanto em momentos esparsos de extremo tato no arranjo, disso jamais resultaria uma totalidade¹⁸⁴.

Lukács estabelece, assim, uma distinção entre dois tipos de configuração, a totalidade extensiva, própria à épica, e uma unidade composta, característica do drama. Como na épica a totalidade não pode ser apenas formal, como no drama, mas deve levar em conta uma multiplicidade de detalhes de modo a organizar a realidade extensiva da vida, isto é, de modo a dar uma ideia concreta do todo e como, na modernidade, essa totalidade não é mais dada de modo evidente, a configuração de uma verdadeira totalidade encontra-se ameaçada. Uma vez que a totalidade se fragmentou e não é mais dada de modo evidente, não é possível buscá-la através de meios artísticos, pois por esse caminho pode-se ascender a uma unidade, “mas nunca uma verdadeira totalidade¹⁸⁵”.

Ou seja, a configuração realizada pela forma não pode se dar de maneira abstrata, desconsiderando os dados fundamentais da realidade em prol de uma solução puramente artística, isto é, por meio da imposição de uma estrutura composicional estabelecida previamente, pois desse modo a obra de arte não se sustentaria enquanto tal, na medida em que a forma permaneceria externa ao conteúdo, ou dito de outra maneira, na medida em que o conteúdo seria mero suporte para uma estrutura composta de modo visivelmente arbitrário. De um mundo fragmentado não pode, portanto, emergir uma verdadeira totalidade e toda tentativa de suplantar essa condição por meios composicionais permanece uma solução artificial, puramente abstrata, e revela o fracasso da obra enquanto forma, na medida em que ignora o traço mais essencial do mundo que deveria configurar.

A condição paradoxal do romance se expressa no fato de que ele surge em um contexto marcado pela perda de imanência do sentido à vida, pela ausência de uma totalidade claramente discernível, mas deve ainda assim configurar uma totalidade, sem, no entanto, recorrer a atalhos puramente composicionais. É aí que Lukács lança mão de uma ideia radical: diante disso, a única alternativa que resta ao romance é justamente

¹⁸⁴ Lukács, *A teoria do romance*, 54.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

incorporar essa ausência de sentido como fio condutor, curvar-se ao contrassenso e, dele, procurar extrair alguma nesga de sentido:

Toda forma é a resolução de uma dissonância fundamental da existência, um mundo onde o contrassenso parece reconduzido a seu lugar correto, como portador, como condição necessária do sentido. Se portanto numa forma o cúmulo do contrassenso, o desaguar no vazio de profundos e autênticos anseios humanos ou a possibilidade de uma nulidade última do homem, tem de ser acolhido como fato condutor, se aquilo que é em si um contrassenso tem de se explicado e analisado, e em decorrência inapelavelmente reconhecido como existente, então é possível que nessa forma certas correntes desemboquem no mar da satisfação [*Erfüllung*], embora o desaparecimento dos objetivos evidentes e a desorientação decisiva de toda a vida tenham de ser postos como fundamento do edifício, como *a priori* constitutivo de todos os personagens e acontecimentos¹⁸⁶.

Na filosofia da história das formas exposta por Lukács, a *Divina Comédia* de Dante ocupa o lugar de transição histórico-filosófica da pura epopeia para o romance e, por isso, aparece como a síntese de elementos de uma e outra forma épica. Tanto do ponto de vista da teoria dos gêneros literários, quanto da história da cultura ocidental a obra escrita por Dante realiza, segundo Lukács, a mediação entre a Idade Média e a modernidade nascente. Desse modo, se poderia dizer que a obra de Dante é *ainda* epopeia, mas também *já* é romance, mas também seria possível dizer que ela *já* não é mais epopeia e *ainda* não é romance.

Súmula suprema de toda cultura medieval cristã, a *Divina Comédia* é o produto mais bem acabado da única época que se aproximou do caráter unitário da cultura grega. O caráter fechado do mundo medieval, entretanto, advinha não de um sentido manifesto da vida empírica, mas de uma imanência localizada no mundo do pós-vida, conferida pelo Juízo Final, conforme os preceitos da teologia cristã. Nas palavras de Lukács, “a imanência do sentido à vida é, para o mundo de Dante, atual e presente, mas no além: ela é a perfeita imanência do transcendente¹⁸⁷”. No mundo terreno, vida e sentido estão separados; este último só pode ser encontrado na vida após a morte, na qual é dado a cada indivíduo reconhecer o lugar que ocupa na hierarquia divina¹⁸⁸. Em

¹⁸⁶ Ibidem, 61–62.

¹⁸⁷ Ibidem, 59.

¹⁸⁸ Erich Auerbach torna isso bem claro quando afirma: “A ordem unitária do mais além que Dante nos apresenta a captamos diretamente no sistema moral, na distribuição das almas entre os três reinos e suas subdivisões: o sistema segue, em conjunto, a ética aristotélica-tomista. Distribui os pecadores no *Inferno*, primeiro, segundo o grau de sua má vontade e, dentro dessa classificação, segundo a gravidade de seus atos; os penitentes do *Purgatório* segundo a malignidade de seus impulsos, dos quais hão de purificar-se; e os bem aventurados do *Paraíso*, segundo o grau de contemplação divina que se lhes atribui”. Erich

Dante, a totalidade não é ainda pura criação estética, como o será no romance, mas é uma figuração artística da teologia cristã, que por sua vez é o que garante o acabamento da forma¹⁸⁹.

Alguns traços, no entanto, distinguem o poema épico de Dante da epopeia clássica. A primeira diferença explícita é o fato da obra de Dante ser narrada em primeira pessoa. Em lugar da narração em terceira pessoa, distanciada e objetiva, característica da epopeia, a *Divina comédia* é narrada na voz do próprio poeta florentino, que se apresenta como um homem em meio a uma crise moral e religiosa em busca dos caminhos que o levem à vida correta. A profunda desorientação de Dante só é superada por meio da jornada milagrosa que o leva a percorrer as três esferas do reino dos mortos – inferno, purgatório e paraíso – até encontrar sua salvação junto a Deus. Nesse percurso, Dante encontra diversas personalidades históricas e personagens da história da literatura, destinadas a uma das três esferas de acordo com o tipo de vida que levaram na Terra. No que diz respeito ao conteúdo, portanto, a *Divina Comédia* é a primeira obra épica a representar individualidades, um traço que a aproxima do romance:

Ele [Dante] possui ainda a completude e a ausência de distância perfeitas e imanentes da verdadeira epopeia, mas seus personagens já são indivíduos que resistem consciente e energicamente a uma realidade que a eles se fecha e, nessa oposição, tornam-se verdadeiras personalidades [...] Tal individualidade, sem dúvida, é encontrada mais nos personagens secundários do que no herói, e a intensidade dessa tendência aumenta à medida que se afasta do centro rumo à periferia; cada unidade parcial conserva sua própria vida lírica, uma categoria que a antiga epopeia não conheceu nem podia conhecer¹⁹⁰.

A parcialidade do destino de cada personagem, no entanto, é progressivamente integrada ao todo à medida que se revela a totalidade do universo criado, delimitado e dominado pela instância divina. Revela-se, assim, a grandiosidade de Dante, que consegue representar a interioridade e a subjetividade de seus personagens ao mesmo

Auerbach, “Farinata y Cavalcante”, in *Mimesis: la representacion de la realidad en la literatura occidental* (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1950), 180.(p.180).

¹⁸⁹ Nesse sentido, Auerbach comenta que a unidade do poema de Dante repousa no tema geral da vida após a morte, “o qual, enquanto juízo definitivo de Deus, deve constituir uma unidade perfeitamente ordenada, como sistema teórico, como realidade prática e também como figuração estética”. Ibidem.

¹⁹⁰ Lukács, *A teoria do romance*, 69.

tempo em que os insere em uma ordem universal, pois ele “transforma o individual em parte integrante do todo, as baladas em cantos de uma epopeia¹⁹¹”.

O ponto mais importante para o argumento de Lukács, contudo, é que a obra de Dante antecipa com clareza certas novidades da estrutura formal do romance. E nisso ele não deixa de concordar com Schlegel, que em uma passagem de *Sobre o estudo da poesia grega*, localiza na obra de Dante os primeiros indícios do caráter artificial da literatura moderna. Segundo Schlegel, ainda que a força e a matéria dantescas fossem dadas pela natureza, a cultura moderna em seus primórdios não era mais orientada por um princípio organizador natural, quase instintivo, mas por certos “conceitos dominantes¹⁹²”, provenientes do intelecto. A obra de Dante situa-se na passagem entre cultura natural e cultura artificial e, por isso, realizaria uma síntese entre elementos de ambas:

Em detalhe, ninguém deixará de reconhecer os grandes traços presentes em toda parte que só podem ter brotado daquela força originária que não pode ser ensinada nem aprendida. Mas a caprichosa ordenação do conjunto, a estrutura altamente estranha de toda a gigantesca obra não se deve nem ao divino bardo nem ao sábio artista, mas aos conceitos góticos do bárbaro¹⁹³.

Ao contrário da obra de arte clássica, um organismo produzido naturalmente, a obra de arte moderna é dominada pela organização conceitual de suas partes, de modo que sua coesão formal é ao mesmo tempo menos imediata e mais rígida do que a da obra clássica. Isso quer dizer que a obra de arte romântica é, assim como a clássica, um todo orgânico, no entanto essa organicidade é alcançada por vias distintas em cada uma delas.

Na perspectiva de Schlegel, a unidade da obra de arte moderna é fruto da subjetividade do autor, que se faz presente em cada uma de suas partes e no todo: se a obra de arte clássica se caracterizava pela absoluta coesão formal de suas partes, uma unidade gerada naturalmente, a obra de arte moderna possui uma coesão formal relativa,

¹⁹¹ Ibidem, 59.

¹⁹² Em uma nota Schlegel esclarece esse ponto: “Por muito obscuros e confusos que sejam esses conceitos dominantes, não podem nem devem ser confundidos com o instinto como princípio diretor da cultura. Ambos se diferenciam um do outro não por graus, mas segundo a espécie. É certo que os conceitos dominantes motivam inclinações semelhantes e vice-versa. No entanto, a força diretora é inconfundível porque a direção de ambos [conceitos dominantes e instinto] é oposta. A tendência de todo o instinto orienta-se para uma meta indeterminada; a tendência do intelecto isolador orienta-se para um objetivo determinado. O ponto decisivo é se a ordenação de todo o conjunto, a direção de todas as forças, está determinada pela tendência de toda a capacidade de esforço e de sentimento ainda não dividida, ou se por um único conceito e intenção”. Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*, 163.

¹⁹³ Ibidem, 71. Bárbaro é como Schlegel denomina a época de transição entre cultura antiga e moderna.

na medida em que sua unidade depende de uma relação “da composição toda com uma unidade superior àquela unidade da letra”, através da “sequência das ideias, através de um centro espiritual¹⁹⁴”. Ou seja, a unidade do romance não é um produto natural, como na epopeia, mas depende de uma organização intelectual de suas partes, depende portanto da intenção organizadora de seu autor para se realizar¹⁹⁵.

Lukács aprofunda essas observações de Schlegel demonstrando como a obra de Dante é a transição histórico-filosófica da pura epopeia para o romance, o que se evidencia pela mudança no princípio constitutivo de sua totalidade: a organicidade própria à epopeia é suplantada pela arquitetônica que transforma a antiga “independência épica das unidades orgânicas parciais em verdadeiras partes hierarquicamente ordenadas¹⁹⁶”. A totalidade dantesca é sistemática e, portanto, conceitual, fundamentada em na ética tomista, que informa toda a construção do poema. Assim, cada uma das três esferas está organizada a partir de princípios religiosos: a estrutura do inferno e do purgatório está assentada em diferentes classificações do pecado, ao passo que a arquitetura do paraíso baseia-se nas quatro virtudes cardeais (força, justiça, prudência e temperança) e nas três virtudes teologais (fé, esperança e caridade), as únicas que conduzem a Deus.

No entanto, a fundamentação religiosa do sistema lhe confere a legitimidade de uma realidade dada, tornando-o algo substancial e não meramente conceitual. Isso se evidencia, por exemplo, no fato de que a existência eterna de cada indivíduo é por assim dizer a figuração e a consumação de seu conceito e, ao mesmo tempo, a posição conferida a cada indivíduo na eternidade torna-se o símbolo e a realização total de sua personalidade terrena. Por isso Lukács afirma:

A totalidade do mundo dantesco é a do sistema visível de conceitos. Justamente essa aderência sensível às coisas, essa substancialidade tanto dos próprios conceitos como de sua ordem hierárquica no sistema, é que permite à completude e à totalidade tornarem-se categorias estruturais constitutivas, e não regulativas; que faz com que a marcha através do todo, embora rica em emoções seja, uma viagem bem guiada e sem perigos; que possibilita a epopeia numa situação histórico-filosófica que já impele os problemas às raias do romance¹⁹⁷.

¹⁹⁴ Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, 67.

¹⁹⁵ A subjetividade do autor, contudo, não pode proceder de maneira completamente arbitrária, mas só constitui uma obra de arte na medida em que aja de maneira autoconsciente, por meio da autorreflexão e da ironia, conforme veremos mais adiante.

¹⁹⁶ Lukács, *A teoria do romance*, 69.

¹⁹⁷ *Ibidem*, 70.

Desaparecidas as condições sociais que sustentavam a organicidade própria à epopeia, a forma possível de totalidade fechada pode ser apenas “um sistema de conceitos deduzidos e que, portanto, em seu caráter imediato, não entra em apreço na configuração estética¹⁹⁸”. Ou seja, a criação artística na modernidade tem como fundamento último uma ideia, um sistema de conceitos, o que equivale a dizer que a obra de arte moderna e o romance especificamente possuem um ponto de partida extraestético, da ordem da reflexão.

A primeira determinação formal do romance analisada por Lukács é a de que sua totalidade “só se deixa sistematizar abstratamente¹⁹⁹”. Não se trata mais de uma totalidade orgânica, embora na aparência deva se aproximar o máximo possível disso, mas sim de uma totalidade criada, conceitualmente composta. A relação entre as partes e o todo no romance, “embora tão próxima quanto possível do orgânico, não é uma legítima organicidade, mas uma relação conceitual reiteradamente superada²⁰⁰”, uma pseudo-organicidade, nas palavras de Lukács. A diferença entre a estrutura da epopeia e do romance, portanto, “é aquela entre uma continuidade homogêneo-orgânica e uma descontinuidade heterogêneo-contingente²⁰¹”.

Assim, a organicidade da relação entre as partes da epopeia, a ausência de qualquer subordinação entre os diversos episódios – basta lembrar que complexas descrições de objetos aparentemente desimportantes como os vasos, artefatos guerreiros, vestimentas, possuem o mesmo estatuto narrativo de acontecimentos importantes, introdução de personagens centrais, etc. – são substituídas pela construção arquitetônica do romance, na qual as partes são ordenadas hierarquicamente de acordo com a relação que guardam com o problema central a ser narrado e só adquirem seu significado dentro da estrutura total da obra. O que Lukács procura destacar é que, em última instância, a totalidade do romance é fragmentária. O romance deve buscar o equilíbrio entre a descontinuidade de suas partes e sua amarração conceitual; nem um, nem outro, devem vir à tona de maneira acintosa, pois se assim o fosse ou o romance não alcançaria a totalidade exigida pela forma ou a preocupação excessiva com a composição implicaria em artificialidade.

¹⁹⁸ Ibidem.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Ibidem, 76.

²⁰¹ Ibidem.

Se Lukács e Schlegel partilham do diagnóstico da fragmentação da realidade, da cisão entre sujeito e mundo exterior que caracteriza a época moderna, aos poucos vai ficando evidente que ambos divergem quanto à posição do romance diante dessa cisão. Em primeiro lugar, Lukács insiste no fundamento abstrato do romance, que só aparentemente é superado pela configuração.

Ao contrário do herói da epopeia, cujo caráter firmemente estabelecido era a manifestação de elementos da moralidade comunitária, a subjetividade do herói romanesco é casual, resultado de um desenrolar arbitrário de circunstâncias. Assim como a casualidade e a abstração definem a subjetividade, o mundo exterior também possui as mesmas características. Essa correspondência entre o mundo interior e o mundo exterior não é casual, mas tem a ver com a alienação entre sujeito e objeto que caracteriza a época moderna: por essa razão tanto o subjetivo quanto o objetivo ficam presos à particularidade e ao accidental. Essa dualidade entre o mundo exterior e a interioridade Lukács considera como sendo constitutiva do romance, não podendo ser superada pela configuração:

Sem dúvida, esse fundamento abstrato é justamente o fundamento último sobre o qual tudo se constrói, mas na realidade dada e configurada vê-se apenas sua distância em relação à vida concreta, como convencionalidade do mundo objetivo e como exagerada interioridade do mundo subjetivo. Assim, na acepção hegeliana, os elementos do romance são inteiramente abstratos: abstrata é a aspiração dos homens imbuída da perfeição utópica, que só sente a si mesma e a seus desejos como realidade verdadeira; abstrata é a existência de estruturas que repousam somente na efetividade e na força do que existe; e abstrata é a intenção configuradora que permite subsistir, sem ser superada, a distância entre os dois grupos abstratos de elementos de configuração, que a torna sensível, sem superá-la, como experiência do homem romanesco, que dela se vale para unir ambos os grupos e portanto a transforma no veículo da composição²⁰².

O problema fundamental que envolve o romance, para Lukács, é que, enquanto manifestação do gênero épico, ele tem que dar forma à totalidade extensiva da vida e, no entanto, ele é fruto de uma época em que a imanência do sentido à vida desvaneceu-se. Como então elevar-se a algum sentido? Como constituir-se enquanto forma sem contradizer sua realidade? Ou como aderir fielmente à realidade sem romper com a forma? O romance é premido por duas ameaças: de um lado, há um perigo que a fragmentariedade do mundo venha à luz de modo que não se atinja a imanência do sentido exigida pela forma; de outro, que o anseio pela resolução da dissonância entre

²⁰² Ibidem, 70.

vida e sentido ignore a fragmentariedade do mundo e leve a uma resolução precoce e artificial, transformando-o em uma forma vazia, desprovida daquilo que mais tarde Benjamin (e Adorno) denominariam “teor de verdade” das obras, um conhecimento sobre o mundo.

O único caminho possível para o romance superar essas ameaças é fazer da ausência de sentido o sentido: “a conversão em forma do fundamento abstrato do romance é a consequência do autorreconhecimento da abstração; a imanência do sentido exigida pela forma nasce justamente de ir-se implacavelmente até o fim no desvelamento de sua ausência²⁰³”. Se o mundo no qual nasce o romance já não pode ser apreendido em sua totalidade; se a vida perdeu seu sentido imediato e natural e nada mais nela é evidente, a não ser seu vazio; se o mundo que não é mais a casa de seus habitantes, mas um lugar que lhes é estranho, que impõe uma vida que não é sentida como própria e verdadeira, mas alienada; se ele carece de um fundamento que o organize e lhe dê algum sentido; se, em suma, entre o sujeito e sua vida abre-se uma distância insuperável, a ponto dele inclusive perder-se de si mesmo, resta ao romance fazer dessa distância entre mundo subjetivo e mundo objetivo o fundamento de sua composição. A abstração inerente ao mundo moderno não pode ser superada pela vontade do sujeito criador; este, ao contrário, deve curvar-se a ela, adotando-a como o ponto de partida da configuração. O romance não supera essa distância entre mundo subjetivo e mundo objetivo, mas torna-a sensível, ao expor a experiência do herói romanesco.

Ora, o que distingue então o romance das outras formas literárias é que a existência da dissonância entre vida e sentido era nestas um dado anterior à figuração, ao passo que no romance a afirmação da dissonância é a própria forma. Nas outras formas, a ética era um pressuposto exclusivamente formal que orientava a fatura da obra de acordo com os princípios formais do gênero – o aprofundamento da essência, no drama, a extensão que expõe a totalidade, na epopeia. Já no romance, a intenção configuradora “é visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária²⁰⁴”. Ao contrário do drama e da epopeia, que possuem uma forma consumada e firmemente estabelecida de acordo com pressupostos claros e determinados antes de

²⁰³ Ibidem, 72.

²⁰⁴ Ibidem.

cada configuração, o romance não possui uma forma prévia, já que esta depende de cada escolha a respeito do conteúdo específico a ser configurado, de modo que qualquer lei formal só pode se constituir no próprio *processo* de criação: cada romance deve encontrar sua própria chave de composição, uma solução que será sempre exclusiva e intransferível, posto que atrelada à eleição por parte do autor de cada um dos conteúdos, conflitos e acontecimentos abordados.

Com a dissolução do sentido unívoco que sustentava a existência nas formas comunitárias, com a emergência do sujeito isolado testemunhada pela lírica, a pergunta que se coloca é como pode uma forma épica continuar a existir. Como pode um sujeito isolado, fragmentado, falar mais do que de si mesmo, mas comunicar uma experiência que transmite de fato um conhecimento a respeito do mundo? Isto é, se o princípio que orienta o romance é subjetividade do autor, árbitro da configuração em todos os seus mínimos detalhes, como alcançar a intenção de objetividade exigida pela grande épica?

Tentar contornar esse problema, seja tentando calar a voz da subjetividade, seja buscando apresentá-la como algo objetivo, é inviável segundo Lukács, pois acarretaria um subjetivismo ainda maior. A única maneira de superar a subjetividade é a partir de dentro, solução que Lukács vislumbra no procedimento da ironia teorizado pelos primeiros românticos: “o autorreconhecimento, ou seja, a autossuperação da subjetividade, foi chamado de ironia pelos primeiros teóricos do romance, os estetas do primeiro Romantismo²⁰⁵”.

A ironia como índice de objetividade do romance

Embora a ironia seja um termo de longa data na tradição retórica, é possível afirmar que Schlegel cunhou um novo conceito de ironia, uma vez que ele operou um deslocamento considerável no sentido normalmente atribuído a ela. Essa noção que antes designava uma forma de discurso que poderia ser resumido na ideia de “pretender expressar o oposto daquilo que se diz”, ganha um sentido mais amplo e passa a ser entendida como um elemento que determina toda a arte moderna e, em última instância, uma nova forma de consciência, uma nova relação entre sujeito e mundo.

²⁰⁵ Ibidem, 74.

Fundamentalmente, a ironia esteve associada a uma disjunção proposital entre a intenção do falante e aquilo que ele diz e sua utilização esteve limitada à retórica; ela era uma figura de linguagem e, como tal, podia ser localizada em momentos e frases específicos de um discurso. Autores importantes da tradição da retórica, como Quintiliano e Cícero, entre outros, percebiam que a ironia poderia transpor os limites do discurso, e converter-se em um elemento mais geral, dando o tom a toda existência de uma pessoa. Assim, por exemplo, a vida de Sócrates teria uma tonalidade irônica, uma vez que sua conduta de vida consistia em desempenhar o papel de uma pessoa ignorante, que se maravilhava com a sabedoria dos outros. Platão, então, seria um dos primeiros mestres da ironia, pois apresentava Sócrates como um interlocutor irônico “que, atenuando seus talentos em sua famosa pose de ignorância, envergonhava seu parceiro e simultaneamente o levava a adentrar o terreno do verdadeiro conhecimento²⁰⁶”.

Em Schlegel, a ironia deixa de se limitar à retórica e encontra sua gênese na filosofia, sua “verdadeira pátria”. A matriz da ironia, portanto, seria o procedimento adotado por Platão nos diálogos socráticos, nos quais o pensamento está em constante desenvolvimento, pois a uma consideração sempre se contrapõe outra, sucessivamente. Este movimento deveria ser deslocado para a poesia, de modo que esta pudesse se “elevar à altura da filosofia”, conforme a exigência de que a poesia romântica deva conter em si a filosofia. Assim, a ironia é desvinculada do campo no qual normalmente era situada, ao lado de tropos como a dissimulação e a mentira, e passa a ser uma forma de pensamento que adota a contradição como seu fio condutor.

A desestabilização do sentido é, portanto, um dos fundamentos do procedimento irônico. Por meio dele, o sujeito expõe sua ambiguidade frente às verdades absolutas de seu mundo e relativiza aquilo que é apresentado na obra sem, no entanto, fixar uma nova verdade. Na verdadeira ironia, o sentido permanece sempre em suspensão, uma vez que ela preza pela exposição de uma multiplicidade de perspectivas, sem se prender a uma verdade estabelecida abstratamente. No contexto literário, assim, o método

²⁰⁶ Ernst Behler, *German romantic literary theory* (Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1993), 144. No entanto, mesmo nos diálogos de Platão, nos quais em alguns momentos a ironia começa a se desvincular do teor negativo e burlesco que normalmente lhe era atribuído, e aparece como um traço nobre, uma autodepreciação bem humorada que conduzia à verdade, sua recepção permanecia sendo negativa, como se a ironia fosse um expediente escapista, mobilizado por Sócrates para distração de seu interlocutor.

distingue-se da simples sátira ou das obras moralistas, na qual o narrador vale-se de uma postura aparentemente irônica para ridicularizar e eliminar uma verdade, substituindo-a por outra claramente definida.

A grande diferença do conceito de ironia forjado pelo romantismo é que ele passa a designar algo mais amplo, um espírito que anima toda a obra, podendo estar presente nas estruturas básicas, nas frases, mas principalmente no modo de apresentação que informa toda a narrativa. Assim, Schlegel estende a ideia de ironia para além de seu uso pontual conforme a tradição retórica e a atribui à obras inteiras de autores como Boccaccio, Cervantes, Sterne e Goethe²⁰⁷.

Extraída de seu contexto retórico e ampliada em seu significado, a ironia ganha um sentido mais profundo na obra de Schlegel, quando ela passa a designar o modo de funcionamento da criação artística na modernidade, pela qual se associa a ideia de reflexão poética pela qual Schlegel caracteriza a poesia romântica. O romance – e a poesia romântica em um sentido mais abrangente –, embora atravessado pela subjetividade de seu autor, não são inteiramente subjetivos, mas devem equilibrar-se entre receptividade e criação, mediante a reflexão. Como notou Benjamin, a reflexão, ou “a relação consigo mesmo do pensamento”²⁰⁸, é um elemento fundamental para a teoria da arte do primeiro romantismo. O tema da reflexão evidencia a importância da teoria do conhecimento de Fichte para a teoria da arte do primeiro romantismo. De maneira sintética, o ponto que interessa aos românticos é o Eu do conhecimento fichteano, “dotado de enorme força criativa, a ponto de fazer do mundo exterior um derivado da imaginação produtora do homem”²⁰⁹. Por reflexão, Schlegel procura designar essa tomada de consciência de si próprio, uma relação do eu consigo mesmo, que seria a marca de toda a atividade artística moderna:

Para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que deve se exprimir com lucidez já tem e estar totalmente afastado, já não ocupar propriamente alguém. Enquanto o artista inventa e

²⁰⁷ “Há poemas antigos e modernos que respiram, do início ao fim, no todo e nas partes, o divino sopro da ironia” Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, 26. Fragmento 42 da Lyceum.

²⁰⁸ Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, 29.

²⁰⁹ Gerd Bornheim, “Filosofia do romantismo”, in *O romantismo* (São Paulo: Perspectiva, 2008), 92. Para uma exposição detalhada da influência da teoria do conhecimento de Fichte na teoria da arte primeiro romântica o leitor pode se referir, além do texto bastante didático de Gerd Bornheim, à interpretação de Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Além da relação com Fichte, Szondi também ressalta a atitude crítica da filosofia kantiana frente a ela mesma como uma influência importante para a concepção de reflexão de Schlegel. Szondi, “Friedrich Schlegel et l’ironie romantique”, 101.

está entusiasmado, se acha, ao menos para a comunicação, num estado iliberal. Pretenderá dizer tudo, o que é uma falsa tendência de gênios jovens ou um justo preconceito de escrevinhadores antigos. Com isso, desconhecerá o valor e a dignidade da autolimitação, que é porém, tanto para o artista quanto para o homem, aquilo que há de primeiro e último, o mais necessário e o mais elevado. O mais necessário: pois em toda parte em que alguém não se limita a si mesmo, é o mundo que o limita, tornando-se, com isso, um escravo. O mais elevado: pois só se pode limitar a si próprio nos pontos e lados em que se tem força infinita, autocriação e autoaniquilamento²¹⁰.

Essa atitude crítica que o sujeito adota frente a si mesmo, esse questionar sobre sua própria atividade, Schlegel aplica a toda a poesia moderna, que deve ser ao mesmo tempo poesia e teoria poética da poesia:

Há uma poesia cujo um e tudo é a proporção entre ideal e real e que, portanto, por analogia com a linguagem técnica e filosófica teria de se chamar poesia transcendental. Começa como sátira, com a diferença absoluta entre ideal e real, oscila no meio como elegia e termina como idílio, com a identidade absoluta de ambos. Mas assim como se daria pouco valor a uma filosofia transcendental que não fosse crítica, não expusesse também o produtor com o produto e contivesse ao mesmo tempo, no sistema dos pensamentos transcendentais, uma caracterização do pensamento transcendental: assim também aquela poesia deveria unir, aos materiais transcendentais e aos exercícios preliminares para uma teoria poética da faculdade criadora, uns e outros não raros nos poetas modernos, a reflexão artística e o belo autoespelhamento que se encontram em Píndaro, nos fragmentos líricos dos gregos e na elegia antiga, mas, entre os modernos, em Goethe, e expor também a si mesma em cada uma de suas exposições e em toda parte ser, ao mesmo tempo, poesia e poesia da poesia²¹¹.

Schlegel faz referência expressa à ideia de filosofia transcendental de Kant, como sendo um modo de pensar que se preocupa menos com o conhecimento dos objetos e mais com a maneira pela qual se conhecem os objetos. A essência da poesia moderna é incluir tanto o produtor quanto o produto, isto é, o poeta e seu poema, ou seja, poesia que tenha por objeto tanto seu tema, seu assunto, quanto ela própria, que seja tanto criação, quanto reflexão sobre essa atividade criativa, que se torne, simultaneamente, poesia e poesia da poesia. Com isso, Schlegel dissolve as fronteiras da filosofia e da poesia, pois clama por uma poesia que seja ao mesmo tempo teoria da poesia.

Se a ironia socrática procedia por meio do diálogo entre Sócrates e seu interlocutor, a ironia romântica caracteriza-se por ser um diálogo do artista consigo próprio no interior da obra de arte. A ironia, que em outro fragmento é associada à ideia

²¹⁰ Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, 25. Fragmento 37 da *Lyceum*.

²¹¹ Ibidem, 88. Fragmento 238 da *Athenäum*.

de reflexão sobre si mesmo, é um elevar-se sobre si mesmo do autor – uma “disposição que tudo supervisiona e se eleva infinitamente acima de todo condicionado, inclusive a própria arte, virtude ou genialidade” – e aparece no fragmento citado acima de maneira mais explícita como a limitação de si que deve ser buscada pelo autor. Isso porque, deixadas completamente livres, a invenção e o entusiasmo do artista convertem-se em limites à comunicação. Portanto, embora o romantismo procure desvincular-se do princípio de imitação da natureza e da submissão do artista a modelos e regras preestabelecidas, e confira maior importância ao aspecto criativo da atividade artística, a fantasia e a liberdade do autor são limitadas por meio da introdução de um expediente autocrítico, pelo qual o próprio autor controla sua atividade criativa.

Nesse procedimento de autolimitação, o autor distancia-se de suas ideias de modo a contemplá-las com mais lucidez. Essa atitude reflexiva e autocrítica por parte do sujeito criador, que reflete sobre a obra e sobre seu próprio fazer, deve, no entanto, ser dosada, do contrário acarretaria um autoaniquilamento do sujeito. Ou seja, a autolimitação deve deixar um espaço para a autocriação, a invenção e o entusiasmo, sem os quais a obra de arte deixaria de existir. A ironia, essa autolimitação de si por parte do sujeito criador, é a busca incessante por um equilíbrio instável entre autocriação e autoaniquilamento, que se alternam constantemente²¹². Ou seja, a autocriação se configura como o momento da criação artística espontânea, ao passo que autoaniquilação designa a posição crítica que o artista adota frente a sua obra. A autolimitação, por sua vez, indica o distanciamento que o criador necessita para poder desenvolver artisticamente aquilo que foi capaz de compreender no momento da autolimitação²¹³.

O romantismo atribuiu à poesia romântica como um todo a preponderância do elemento reflexivo, mas em nenhuma outra forma artística ele se faz tão presente quanto no romance. Segundo Benjamin, no romance os românticos encontraram “tanto a autolimitação reflexiva como a auto-expansão, desenvolvidas do modo mais decisivo e, neste cume, penetrando indistinguívelmente uma na outra²¹⁴”. Por não estar submetido às rígidas regras das demais formas – pensemos na limitação bem determinada imposta

²¹² Ibidem, 24. Fragmento 28 da *Lyceum*: “Sentido (para uma arte, ciência, um homem particular, etc.) é espírito dividido; autolimitação, resultado, portanto, de autocriação e autoaniquilamento”.

²¹³ Constantino Luz de MEDEIROS, “A Forma do Paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia Romântica”, *TRANS/FORMAÇÃO* 37, n° 1 (2014): 59, <http://200.145.171.5/ojs-2.2.3/index.php/transformacao/article/view/3624>.

²¹⁴ Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, 104.

pela rima no campo da lírica, ou pelo encadeamento causal da ação do drama, por exemplo – o romance é mais livre e nele a autorreflexão pode se desenvolver infinitamente. Isso se expressa na prevalência da digressão, na atenção aos detalhes, nas idas e vindas da narrativa, enfim, em toda uma série de elementos retardadores que, como bem apontaram Goethe e Schiller, são próprios ao gênero épico²¹⁵.

Embora a ironia contenha um momento de valorização da liberdade do sujeito criador, é importante distinguir a noção romântica de ironia da sátira, procedimento com o qual ela foi muitas vezes confundida. Essa confusão foi objeto de um texto de *A alma e as formas*, no qual Lukács escreve um diálogo entre dois personagens: Vincent, descrito como um jovem belo, cujas opiniões sustentam-se em uma assimilação um tanto superficial de algumas das ideias românticas, e Joachim, um rapaz sóbrio e simples, que não cessa de apontar o caráter caótico e eticamente vazio das proposições de seu interlocutor. Esse texto tem como objeto específico a obra de Lawrence Sterne, diante da qual Vincent se porta de maneira reverencial, admirado com o estilo fragmentário e digressivo do *Tristram Shandy*, ao passo que Joachim acusa a obra de ser fundamentalmente desordenada e inessencial, um mero recorte subjetivo das vicissitudes da vida empírica.

Assim, enquanto Vincent associa o foco subjetivo e a completa liberdade do autor na condução da narrativa à ironia romântica, entendendo-a como a concepção de mundo segundo a qual a subjetividade do artista domina e reflete o mundo, Joachim questiona se, no caso de Sterne, a subjetividade do autor, em vez de comunicar “os conteúdos reais da vida²¹⁶” não se interpõe como um obstáculo entre o eu e o mundo, por julgar-se como um interesse em si mesmo. Escritores como Sterne, ele afirma,

acreditam que, porque há em suas almas alguma coisa de importante e de interessante por sua força mediadora a respeito do mundo, toda exteriorização contingente e desinteressante de seu ser contingente e desinteressante é, igualmente, considerável e digna de interesse²¹⁷.

Nesse sentido, a obra de Sterne se associaria mais exatamente à sátira, uma conduta eminentemente subjetiva (e não autorreflexiva), que contrapõe uma verdade subjetiva ao que considera reprovável no mundo. Essa sobrevalorização da

²¹⁵ Goethe, *Correspondência (1794-1803) entre Johann Wolfgang Goethe e Friedrich Schiller*.

²¹⁶ Georg Lukács, “Richness, chaos, and form”, in *Soul and form* (New York: Columbia University Press, 2010), 164.

²¹⁷ Ibidem.

subjetividade, sua colocação em primeiro plano na obra, acarretaria um problema de ordem formal, já que o romance não se concretizaria enquanto totalidade plena de sentido, sendo apenas um conjunto inorgânico de fragmentos vazios, apresentados sem qualquer preocupação de deslindar o essencial do inessencial.

É assim que outro conceito caro aos românticos, o arabesco, vem à tona na discussão. Se para Vincent os volteios infinitos do arabesco exprimem uma afirmação sentimental da vida em toda sua multiplicidade, Joachim responde defendendo que o próprio Schlegel não valorizava esse recurso, que simplesmente representaria a confusão dos sentimentos e do pensamento. Em suma a posição de Joachim (que pode ser equiparada a posição do próprio Lukács) é que Sterne não compôs suas obras, “pois a condição prévia mais elementar de toda concepção, a escolha – e a capacidade de avaliar – lhe era ausente²¹⁸”.

Saindo dos limites “puramente” estéticos da ironia e adentrando um complexo debate filosófico ao qual é necessário que ao menos se faça menção, cabe apontar que a ironia romântica frequentemente foi apreendida como o *locus* no qual se explicitaria um subjetivismo ilimitado característico do romantismo. Tal é, por exemplo, o conteúdo da crítica ferrenha de Hegel à concepção schlegeliana de ironia. Embora a ironia e a dialética sejam o testemunho do surgimento de uma modernidade disposta a problematizar tudo o que até então era tomada como verdadeiro, e embora ambas sejam animadas por um desenvolvimento constante de contradições, a anarquia e a infinitude do processo reflexivo que sustenta a ironia fazem com que Hegel considere a ironia como uma dialética bloqueada e sem síntese, um mero jogo negativo de aparências, que a aproximaria do niilismo²¹⁹. Mais especificamente, a capacidade de autorreflexão própria ao sujeito moderno para a qual a ironia aponta é apreendida por Hegel como um movimento puramente subjetivo, abstrato, no qual o sujeito assume-se como fonte de todo saber e transcende qualquer contexto determinado, dissolvendo qualquer referência ao mundo objetivo²²⁰.

²¹⁸ Ibidem, 165.

²¹⁹ A ironia, como Schlegel afirma no fragmento 121 da *Athenäum*, é “uma síntese absoluta de antíteses absolutas, alternância de dois pensamentos conflitantes que engendra continuamente a si mesma”. Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, 66. Sobre a relação entre ironia e dialética conferir o primeiro capítulo de: Vladimir Safatle, *Cinismo e falência da crítica* (São Paulo: Boitempo, 2008).

²²⁰ Cf, nesse sentido, o item “Ironia” na Introdução do primeiro volume da *Estética* de Hegel. HEGEL, *Curso de estética*.

No campo artístico, essa tendência se revela, de acordo com Hegel, no fato de que é a “pura subjetividade do artista mesmo que tenciona mostrar-se” na obra de arte, com o que esta deixa de ser a exposição de um conteúdo objetivo e passa a ser apenas um jogo com esses objetos, “um deslocamento e inversão da matéria assim como um vaguear para lá e para cá, um zigzaguear de exteriorizações subjetivas, de visões e de procedimentos, por meio dos quais o autor abandona a si mesmo assim como seus objetos²²¹”.

Por esse caminho, então, a crítica de Hegel apreende a ironia como um procedimento de evasão da realidade, um refúgio no reino da imaginação, ou ainda, uma atitude puramente resignada e contemplativa por parte do sujeito diante do mundo. Se esse não parece ser exatamente o sentido conferido à ironia nos textos de Schlegel, a posição de Hegel não deixa de conter um fundamento de verdade, uma vez que existem diversos exemplos de obras literárias que, estruturadas pela tentativa de desestabilizar o sentido das verdades de seu tempo e expor uma multiplicidade de perspectivas acerca dele, de fato padecem de uma sobrevalorização do aspecto imaginativo ou, se quisermos, lírico, a ponto de desvincularem-se de qualquer referencial objetivo, do mundo exterior.

Para entender a posição de Lukács quanto a esse debate, parece ser produtivo retomar uma distinção feita por Walter Benjamin em sua tese de doutorado *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, escrita entre 1917 e 1919. Nela, Benjamin afasta-se das interpretações tradicionais sobre a ironia romântica e procura demonstrar a tese de que a ironia consiste em um momento de objetividade do pensamento de Friedrich Schlegel. Mais precisamente, Benjamin distingue dois sentidos do conceito de ironia no âmbito da teoria da arte romântica. O primeiro deles é o mais considerado pela literatura sobre romantismo é, de fato, expressão de um puro subjetivismo e tem a ver com a autonomia absoluta do artista frente a qualquer lei exterior à sua atividade. Esta soberania da fantasia e da reflexividade do artista, contudo, limita-se à matéria a ser expressa, uma vez que, como observa Benjamin, a forma da obra de arte possui uma legalidade objetiva, isto é, ela impõe uma limitação à atividade do artista, uma limitação objetiva que escapa à vontade de seu criador. Tal limitação não está baseada em regras

²²¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cursos de estética: Volume II*, vol. 2 (São Paulo: Edusp, 2000), 336.

exteriores à obra, mas lhe é imanente, pois é “expressão objetiva da reflexão própria à obra²²²”.

A legalidade objetiva à qual a obra está submetida através da arte consiste, como já foi colocado, em sua forma. O arbítrio do verdadeiro artista possui, portanto, seu âmbito de ação restrito à matéria e, na medida em que ele reine consciente e ludicamente, torna-se ironia. Esta é a ironia subjetivista. Seu espírito é a do autor que se eleva sobre a materialidade da obra na medida em que a despreza²²³.

No entanto, diz Benjamin, uma análise da produção literária do primeiro romantismo permite notar que existe “uma ironia que não só afeta a matéria, como também não se importa com a unidade da forma poética²²⁴” e esta ironia não depende da conduta do sujeito, mas indica um momento objetivo na obra:

A ironização da forma consiste em sua destruição voluntária, como é demonstrado em sua forma mais extrema, entre as produções românticas e também em toda literatura em geral, pelas comédias de Tieck. A forma dramática deixa-se ironizar em maior medida que as demais e de modo mais marcante, porque ela abarca em maior medida a força ilusória e, deste modo, pode suportar a ironia em maior escala sem se dissolver por completo²²⁵.

Esse tipo de ironia não diz respeito a um jogo livre e subjetivista do artista, mas antes à completa objetivação da obra, cujo caráter estético, de criação artística é ressaltado. A ironização da forma vai além de uma disposição pessoal do artista e expõe-se de maneira autônoma na própria obra; ela não é uma atitude intencional do autor, mas representa a tentativa paradoxal de construir uma conformação artística através de sua destruição.

Compreende-se assim porque Schlegel caracteriza a ironia como uma *parabasis* permanente. Assim como na tragédia grega a estrutura da peça era abalada quando o poeta se endereçava ao público por meio do coro, na obra literária essa disrupção acontece quando o narrador, projetando-se como um comentarista da obra, ou referindo-

²²² Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, 81.

²²³ Ibidem.

²²⁴ Benjamin, *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, 90.

²²⁵ Ibidem, 91. O caráter reflexivo da ironização da forma torna-se patente nas comédias de Tieck. A estrutura das peças baseia-se em uma explicitação do caráter de criação artística, isto é, a obra mesma se expõe enquanto obra. Isso pode se dar de diversas maneiras: um personagem pode ter consciência de que é um personagem, a própria estrutura dramática pode ser tematizada dentro da peça. Szondi analisa brevemente as comédias de Tieck no apêndice de seu ensaio sobre a ironia romântica. Cf. Szondi, “Friedrich Schlegel et l’ironie romantique”.

se diretamente ao leitor como um personagem, quebra a ilusão artística e evidencia o caráter fictício daquilo que se lê. Essa quebra, entretanto, não implica em uma dissolução da experiência artística, mas antes sua intensificação, na medida em que a desvincula de mera imitação da realidade e afirma a arte como tal, como criação.

O que Lukács faz na *Teoria do romance* é desenvolver uma consequência que era implícita em Schlegel, qual seja, atribuir ao narrador o espaço de reflexão irônica por excelência do romance. A ironia, enquanto constituinte formal da forma romanesca, significa uma cisão interna do sujeito criador em uma subjetividade como interioridade que se contrapõe ao mundo e busca impregná-lo de seus ideais e uma subjetividade que desvela a abstração e o alheamento intransponível entre o mundo subjetivo e o mundo objetivo, mas que, mediante essa consciência da dualidade, configura um mundo unitário a partir da interação recíproca desses dois mundos. Ou seja, a reflexão do autor sobre sua própria visão a respeito do mundo, que é expressa na narrativa, torna-se o objeto de um novo nível de reflexão na instância do narrador, que reflete acerca da própria história narrada. A interação entre esses dois complexos que compõem a configuração, a ética da subjetividade criadora, que é lírica, e a ética normativa da objetividade, que é épica, consiste para Lukács no conteúdo da ironia:

A composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos em uma organicidade constantemente revogada. As relações que mantém a coesão dos componentes abstratos são, em pureza abstrata, formais; eis por que o princípio unificador último tem de ser a ética da subjetividade criadora que se torna nítida no conteúdo. Mas como esta tem de superar-se a si própria, a fim de que se realize a objetividade normativa do criador épico, e como nunca ela é capaz de penetrar inteiramente os objetos de sua configuração, nem portanto de despojar-se completamente de sua subjetividade e aparecer como o sentido imanente do mundo objetivo, ela própria necessita de uma nova autocorreção ética, mais uma vez determinada pelo conteúdo, a fim de alcançar o tato criador de equilíbrio. Essa interação entre dois complexos éticos, a sua dualidade no formar e sua unidade na figuração, é o conteúdo da ironia, a intenção normativa do romance, condenada, pela estrutura de seus dados, a uma extrema complexidade²²⁶.

Para Lukács, a ironia é justamente o reconhecimento dessa distância como um dado real e necessário e, como o próprio sujeito que reconhece essa oposição entre mundo interior e mundo exterior tem consciência de que, também ele, é parte desse mundo contingente e, portanto, está confinado a sua interioridade, quer dizer, não pode ser o detentor exclusivo de um sentido para o mundo, isso permite ao autor tomar-se a si mesmo e a sua criação literária como objetos de sua reflexão. Assim, a ironia não seria

²²⁶ Lukács, *A teoria do romance*, 85.

um procedimento subjetivista, mas justamente a autoconsciência da limitação subjetiva. A ironia funciona, portanto, como a normatividade do romance, pois viabiliza a expressão tanto da aspiração dos indivíduos por um sentido, quanto dos limites impostos a essa aspiração pelo mundo objetivo, evitando que a obra converta-se em uma falsificação do real. Ela oferece, assim, o caminho para a objetividade do romance²²⁷:

Pois a reflexão do indivíduo criador, a ética do escritor no tocante ao conteúdo, possui um caráter duplo: refere-se sobretudo à configuração reflexiva do destino do ideal na vida, à efetividade dessa relação com o destino e à consideração valorativa de sua realidade. Essa reflexão torna-se novamente, contudo, objeto de reflexão: ela própria é meramente um ideal, algo subjetivo, meramente postulativo; também ela se defronta com um destino numa realidade que lhe é estranha, destino este que, dessa vez puramente refletido e restrito ao narrador, tem de ser configurado²²⁸.

Em que pese a dívida de Lukács para com o conceito de ironia romântica, faz-se necessário, contudo, precisar alguns pontos de sua divergência frente às posições de Schlegel. Em primeiro lugar, é importante ressaltar que para Lukács a oposição entre indivíduo e mundo exterior, que é da ordem do real e, portanto, constitutiva do romance, permanece inalterada pelo procedimento irônico, sendo superada apenas formalmente. Assim, embora o romance deva aproximar-se o máximo possível de uma aparência de organicidade, sob pena de recair em um artificialismo, a relação entre as partes que o compõem não é orgânica, conceitualmente composta.

No que diz respeito ao tratamento do conteúdo, portanto, o romance se caracteriza pela perda da ingenuidade característica da épica, ou mais especificamente, pelo advento do que Lukács chama de “segunda ingenuidade”, que ele define como sendo uma inversão da primeira ingenuidade em seu contrário: para contrabalancear a proeminência da subjetividade no romance é necessário refletir constante e sucessivamente sobre o tratamento do conteúdo sendo exposto. A objetividade do

²²⁷ Embora Lukács não se aprofunde na análise de procedimentos literários irônicos, ele menciona brevemente seu sentido geral: “[...] as relações inadequadas podem transformar-se numa ciranda fantástica e bem-ordenada de mal-entendidos e desencontros mútuos, na qual tudo é visto sob vários prismas: como isolado e vinculado, como suporte do valor e como nulidade, como abstração abstrata e como concretíssima vida própria, como estiolamento e como floração, como sofrimento infligido e como sofrimento sentido”. Ibidem, 76. Por aí se percebe que ele busca frisar a pluralidade de pontos de vista que promove a relativização do sentido dos acontecimentos e deixa irresolvidas as ambiguidades que eles despertam.

²²⁸ Ibidem, 86.

romance, portanto, é sempre normativa, no sentido de que deve sempre ser buscada, mas nunca é alcançada de maneira completa e cabal.

Além do tato irônico que deve orientar a composição, o que confere a aparência de organicidade ao romance e viabiliza a conquista do equilíbrio é sua forma biográfica. Nela, “a aspiração sentimental e inalcançável tanto pela unidade imediata da vida quanto pela arquitetônica que tudo integra no sistema é equilibrada e posta em repouso – é transformada em ser²²⁹”. O centro do romance, portanto, é a exposição da trajetória de um indivíduo, que permite realizar a mediação entre o mundo da vida empírica e o mundo dos ideais. Isso porque o indivíduo mantém uma relação com os ideais, mas ao mesmo tempo esses ideais só se realizam por meio da atuação desse indivíduo no mundo, no decorrer de sua experiência. Ou seja, é por meio da trajetória do indivíduo em combate com o mundo que o romance consegue converter o ideal em ser e, assim, expor de maneira sensível a luta entre ideal e mundo. Mas não se trata de qualquer indivíduo, e sim daquele indivíduo problemático, cujos objetivos não lhe são dados de maneira evidente e para quem o mundo exterior aparece como algo vazio, desvinculado de qualquer ideia. Na verdade, “mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes”, pois é quando o mundo exterior não possui mais relação com as ideias que estas se convertem em fatos psicológicos subjetivos, isto é, em ideais, no homem.

Ao mesmo tempo, a irrepresentabilidade do mundo exterior, o fato de que o mundo não se apresenta como uma totalidade concreta, mas é uma profusão de elementos caóticos, que só são passíveis de serem representados por meio da relação que os sujeitos guardam com eles, é para Lukács um dado incontornável da época moderna. Desse modo, longe de ser um recurso estilístico ou mera preferência subjetiva, o tratamento reflexivo ou lírico das diversas situações em um romance revela a base que sustenta a configuração da totalidade romanesca: é apenas um sistema de ideias abstratas o que permite unir os diversos elementos heterogêneos da realidade²³⁰.

A impossibilidade de realização dos ideais na contingência que caracteriza o mundo moderno estilhaça a própria unidade individual; o indivíduo torna-se agora um fim em si mesmo, é dentro de si que ele pode encontrar o essencial, não como algo

²²⁹ Ibidem, 78.

²³⁰ Ibidem, 81.

simplesmente oferecido, mas como algo a ser buscado. A existência do indivíduo problemático é, então, a busca de si mesmo, e o romance afigura-se como a peregrinação do indivíduo problemático rumo ao autoconhecimento. Isso não significa, contudo, que encontrado o autoconhecimento o indivíduo esteja agora em completa harmonia com seu mundo, nem que este se torne novamente pleno de sentido:

Depois da conquista desse autoconhecimento o ideal irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida. A imanência do sentido exigida pela forma é realizada pela sua experiência de que esse mero vislumbre do sentido é o máximo que essa vida tem para dar, a única coisa digna do investimento de toda uma vida, a única coisa pela qual essa luta vale a pena²³¹.

É nesse ponto que a crítica de Lukács à visão de mundo romântica vem à tona com mais clareza. Enquanto Lukács sublinha que, de acordo com o mundo que busca formalizar, o romance é fundamentalmente abstrato e fragmentário, Schlegel vislumbra nessa forma a reconciliação entre subjetividade e objetividade e, mais do que isso, a síntese de todos os contrários. Assim, no famoso fragmento 116 da *Athenäum*, ele assevera:

A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com a filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas de arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe, que se poderia crer que caracterizar indivíduos de toda espécie é um e tudo para ela; e no entanto ainda não há uma forma tão feita para exprimir completamente o espírito do autor: foi assim que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos. Somente ela pode se tornar, como a epopeia, um espelho de todo o mundo circundante, uma imagem de época. E, no entanto, é também a que mais pode oscilar, livre de todo o interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. É capaz da formação mais alta e universal, não apenas de dentro para fora, mas também de fora para dentro, uma vez que organiza todas as partes semelhantemente a tudo aquilo que deve ser um todo em seus produtos, com o que se lhe abre a perspectiva de um classicismo crescendo sem limites²³².

²³¹ Ibidem, 82.

²³² Schlegel, *O dialeto dos fragmentos*, 64. Fragmento 116 da *Athenäum*.

A tarefa da poesia romântica (e da arte romântica como um todo), portanto, seria recuperar a unidade entre arte e filosofia, criação subjetiva e representação objetiva, ideal e real, em suma, fundar a partir da arte uma nova mitologia que superasse a realidade fragmentada da modernidade. O que os românticos almejavam era devolver poesia à prosaica vida moderna, infundi-la com um novo sentido, torná-la novamente plena de mistério e magia. Para os românticos a arte não poderia ser apenas uma esfera dentre outras, mas deveria ter como meta a superação das barreiras que a separavam das outras esferas da vida de modo a ser capaz de repoeitizar o mundo.

A crítica de Lukács ao romantismo centra-se na percepção de que o sistema de ideias que informa a configuração de cada romance é meramente regulativo, isto é, é incapaz de penetrar a realidade e alterá-la; esta permanece descontínua e cindida e jamais será reunificada em um todo harmonioso mediante um toque artístico. As formas épicas estão intimamente ligadas à situação empírica de seu momento histórico e por isso o romance não pode simplesmente criar um mundo de beleza e ordem a partir do caos. O máximo que o romance pode oferecer é um vislumbre de sentido, um aprendizado, mas ele não transforma mundo.

Analizada enquanto princípio formal do romance, a ironia é também abordada por Lukács a partir de seu significado mais amplo como meio de configuração do problema essencial de sua época, “a era da perfeita pecaminosidade”, como, enfim, via de acesso à verdade de seu momento histórico.

Se de um lado a necessidade formal da reflexão consiste na “mais profunda melancolia de todo o grande e autêntico romance²³³”, pois implica na perda da ingenuidade épica, de outro ela revela a maturidade própria a essa forma, pois o romancista ultrapassa a crença romântica de que o mundo pode ser injetado de sentido e recuperar sua harmonia a partir da criação poética. Tal reconhecimento é, sem dúvida, doloroso, mas vem acompanhado da consciência acerca da verdadeira potência do romance: se ele é incapaz de devolver qualquer espécie de magia ao mundo, se ele não é capaz de transformar efetivamente a realidade, ele pode, no entanto, denunciar a insuficiência desse mesmo mundo e, desse modo, impor-se como uma exigência contra essa vida desprovida de sentido:

²³³ Lukács, *A teoria do romance*, 86.

O romance é a forma da virilidade madura: seu escritor perdeu a radiante crença juvenil de toda a poesia, de que “destino e ânimo são nomes de um mesmo conceito” (Novalis); e quanto mais dolorosa e profundamente nele se enraíza a necessidade de opor essa essencialíssima profissão de fé de toda a composição literária como exigência contra a vida, tanto mais dolorosa e profundamente ele terá de compreender que se trata apenas de uma exigência, não de uma realidade efetiva²³⁴.

A ironia recai tanto sobre a ingenuidade dos heróis em sua busca infrutífera para realizar seus ideais no mundo, quanto sobre a própria sabedoria do escritor, obrigado a admitir o beco sem saída dessa batalha entre o homem e seu mundo e a vitória incontornável da realidade. Segundo Lukács, a ironia própria ao romance reconhece, no entanto, que tão inútil quanto lutar pela realização de seu ideal no mundo é abandonar de antemão essa luta e procurar adaptar-se de antemão ao mundo tal como ele é, ignorando a hostilidade entre o mundo e sua interioridade. Assim, a realidade é configurada como vencedora no romance, mas isso significa no máximo certa resignação e nunca a completa adaptação do indivíduo. Ao final de seu percurso solitário, o herói do romance poderá reconhecer a impossibilidade de realizar seu ideal, terá a consciência de que a distância entre ideal e real não pode ser superada, mas sempre restará um fundo de insatisfação com o mundo.

Na epopeia, não havia propriamente a aventura nesse sentido romanesco, pois sobre ela pairava uma atmosfera de segurança: é certo que os heróis enfrentavam diversos perigos e dificuldades, mas, guiados pelos deuses, a possibilidade do fracasso não se colocava verdadeiramente ou era apenas temporária. Já no mundo sem deus do romance, não existem caminhos conhecidos, nem qualquer auxílio divino no caminhar. “A psicologia do herói romanesco”, por isso, “é o campo de ação do demoníaco²³⁵”. Por esse termo, tomado de empréstimo de Goethe, Lukács quer designar uma força interior misteriosa e inexplicável que impulsiona a ação dos indivíduos e os impele às aventuras em busca da essência de si mesmo e do mundo, quando a tendência seria apegar-se a essa vida corroída²³⁶. Uma força que vem à tona com o surgimento do indivíduo moderno que, não mais inscrito em um cosmo previamente ordenado no qual ação e sentido estão integrados, passa a ter de descobrir e pôr para si mesmo seus próprios objetivos, restando-lhe buscar apenas dentro de si mesmo a medida de sua vida.

²³⁴ Ibidem, 86–87.

²³⁵ Ibidem, 92.

²³⁶ “A vida biológica e sociológica está profundamente inclinada a apegar-se a sua própria imanência: os homens desejam meramente viver, e as estruturas, manter-se intactas [...]” Ibidem.

Capítulo 4 – Tipologia do romance

Como tentamos mostrar, para Lukács as categorias constitutivas do romance coincidem com a situação histórico-filosófica de seu mundo. Sendo assim, é possível pensar que cada grande obra cristaliza, em sua estrutura e seus personagens, um momento da experiência moderna. Em certo sentido, portanto, a tipologia do romance delineada por Lukács na segunda parte de seu ensaio é também uma história do romance; não uma história sociológica, política ou econômica, mas uma história filosófica, que revela as diversas configurações assumidas pelo embate entre ideal e realidade ao longo da sociedade burguesa. Como assinala Rainer Rochlitz:

Dos romances de cavalaria, onde pela primeira vez aparece uma busca propriamente dita, de Cervantes, na qual essa busca se torna consciente, até Flaubert e Tolstói e para além de Dostoiévski, os grandes romances traçam o destino dos ideais sucessivos que, em nome de seus suportes sociológicos, tentaram se impor no mundo ocidental. A história do romance se revela ser, em Lukács, a verdadeira historiografia das aventuras do sentido em sua luta heroica, a uma só vez desesperada e cômica, contra o “não-sentido” do mundo, até a tomada de consciência da interdependência entre o ideal e seu fracasso necessário²³⁷.

No original em francês, Rochlitz se vale da palavra *non-sense*, pela qual ele pretende designar tanto a ausência de sentido do mundo, quanto seu caráter irracional e contrário aos desejos dos indivíduos. Essa duplicidade de significado, segundo nos parece, torna-se mais evidente nas análises que Lukács tece sobre cada romance. Nelas se revela que o romance é a história de um indivíduo em busca de um sentido que não existe no mundo, mas é, cada vez mais, também a história de um indivíduo ameaçado e tolhido por esse mundo, a história de uma promessa de vida que, neste mundo, nunca chega a se cumprir.

O idealismo abstrato: *Dom Quixote* e *Michael Kohlhaas*

A incongruência entre interioridade e mundo exterior, que substitui a evidência de sentido própria ao mundo antigo e é constitutiva da forma romance caracteriza-se no romance do idealismo abstrato pela estreiteza da consciência do herói em relação à

²³⁷ Rainer Rochlitz, *Le jeune Lukács (1911 - 1916): théorie de la forme et philosophie de l'histoire* (Paris: Payot, 1983), 295.

complexidade mundo. O modelo maior desse tipo de romance é para Lukács o *Dom Quixote* de Cervantes, que corresponde ao momento de passagem daquela certeza alicerçada pela religiosidade na Idade Média para o demonismo subjetivo do mundo do romance.

No romance do idealismo abstrato, o caráter demoníaco do herói problemático manifesta-se com muita clareza nas diversas aventuras que ele se propõe a realizar, pois sua mentalidade procura a qualquer custo realizar seu ideal no mundo, desconsiderando a distância existente entre mundo real e mundo idealizado ou tomando-a como o resultado de um “feitiço operado por maus demônios²³⁸” e não de um equívoco na sua compreensão. A obsessão pela leitura dos romances de cavalaria que fez um homem de meia idade da região de La Mancha crer que era verdadeiramente um cavaleiro vivendo em um mundo de aventuras, onde existem gigantes e dragões a serem enfrentados e donzelas à perigo para serem salvas:

Enfim, acabado seu juízo, foi dar no mais estranho pensamento que jamais caiu louco algum: pareceu-lhe conveniente e necessário, tanto para o engrandecimento de sua honra como para o proveito de sua pátria, se fazer cavaleiro andante e ir pelo mundo com suas armas e cavalo em busca de aventuras e para se exercitar em tudo aquilo que havia lido que os cavaleiros andantes se exercitavam, desfazendo todo tipo de afrontas e se pondo em situações e perigos pelos quais, superando-os, ganhasse nome eterno e fama²³⁹.

Essa crença inabalável no seu ideal tem como consequência a total falta de problemática interna do herói, que é incapaz de refletir sobre seus próprios pressupostos. Sua alma repousa em uma instância transcendente, inteiramente aproblemática, o que veda qualquer progresso ou evolução da personagem no sentido de uma maior compreensão do mundo a seu redor. Aliás, a maneira distorcida pela qual o mundo é interpretado implica que as ações levadas a cabo pelo herói sejam dissonantes da realidade e, ao mesmo tempo, as barreiras com as quais ele se depara no mundo nunca sejam por ele compreendidas em sua verdadeira natureza.

Desse modo, a ação desse tipo de romance consiste menos em uma batalha entre eu e mundo e mais em um “desencontro recíproco ou um embate igualmente grotesco, condicionado por mútuos mal-entendidos²⁴⁰” – pensemos em Dom Quixote diante dos moinhos de vento que ele crê serem gigantes – o que por sua vez barra a possibilidade

²³⁸ Lukács, *A teoria do romance*, 100.

²³⁹ Miguel de Cervantes, *Dom Quixote*, vol. 1 (São Paulo: Penguin - Companhia das Letras, 2012), 64.

²⁴⁰ Lukács, *A teoria do romance*, 101.

da ação converter-se em uma experiência com aprendizado. Essa contradição grotesca entre realidade efetiva e realidade imaginada impulsiona a ação do romance e revela que a natureza descontínuo-heterogênea do romance atinge nesse tipo seu ponto culminante: almas e atos, psicologia e ação, não possuem mais nada em comum.

A ausência de uma problemática interna, isto é, de qualquer tipo de contemplação ou reflexão voltada para o interior faz da vida do indivíduo pura atividade, uma série ininterrupta de aventuras escolhidas por ele próprio. O palco dessas aventuras tem que ser um mundo ambíguo, que se preste objetivamente ao mal-entendido, ou seja, uma mistura de “organicidade florescente, alheia a ideias e de convenção petrificada das mesmas ideias que, em sua alma, desfrutam de uma vida puramente transcendental²⁴¹” tal qual o mundo feudal à época de Cervantes²⁴². Por isso a ação do herói é ao mesmo tempo sincera e equivocada. A cada aventura, entretanto, a miragem da ideia realizada no mundo desvanece, revelando a loucura da visão de mundo do herói, e a verdadeira essência do mundo existente vem à tona em todo seu poder. Para Lukács, nesse ponto se revela com mais nitidez o caráter demoníaco, subjetivo, da obsessão do herói do idealismo abstrato, mas ao mesmo tempo sua semelhança e aproximação ao essencial. Apenas o enclausuramento maníaco em si mesmo explica o fato dessas derrotas não abalarem em absoluto as concepções do herói, pois elas repousam, fechadas e perfeitas em si mesmas, em uma esfera protegida não apenas da realidade, como do próprio raciocínio do herói, que permanece afiado, conferindo a ele uma aparência de inteligência e racionalidade em todas as outras questões, a despeito de sua obsessão.

Isso pode ser percebido no episódio em que, depois de Dom Quixote ter se machucado enfrentando os “gigantes”, Sancho Pança reitera que eles não passavam de moinhos de vento, ao que o cavaleiro andante prontamente racionaliza o ocorrido e explica que tudo não passava de um feitiço, que os gigantes foram transformados em moinhos de vento pelo mesmo mago que havia roubado seus romances de cavalaria e que não queria vê-lo alcançar a glória. Como não pode haver um embate de fato entre

²⁴¹ Ibidem, 102.

²⁴² A respeito do romance do idealismo abstrato, Rainer Rochlitz afirma: “Certas constelações históricas presidem o nascimento desse tipo de romance: ele supõe um encontro entre o antigo e o novo; entre os revolucionários burgueses e a Europa da Restauração em Stendhal, ou entre os cidadãos do Estado constitucional e a administração total em Kafka”. Rochlitz, *Le jeune Lukács (1911 - 1916): théorie de la forme et philosophie de l’histoire*, 298.

interioridade e mundo, a rigidez do ideal do herói vai ganhando contornos de loucura e monomania, tanto mais quanto mais firmemente ele as tome por verdade.

No que diz respeito à estrutura formal do romance do idealismo abstrato, a rigidez da psicologia do herói e o caráter da ação, atomizado em aventuras isoladas, condicionam-se mutuamente e revelam o perigo desse tipo de romance segundo Lukács: a má infinitude e a abstração. No caso da obra de Cervantes é bastante evidente que ela não é estruturada de maneira rigorosa, mas tem um caráter episódico, na medida em que se organiza como uma sucessão de encontros fortuitos e sem conexão mútua, a não ser por aquelas estabelecidas pela loucura do protagonista. Lukács nota que Cervantes soube superar esse perigo não apenas em virtude de sua sensibilidade artística, que conseguiu mostrar como a loucura e a sabedoria estavam profundamente entrelaçadas na figura de Dom Quixote, mas principalmente porque esta possibilidade era oferecida pelo momento histórico em que o romance foi criado.

A vida feudal com seus emblemas fundamentais, tais como os guerreiros senhoriais, o cavaleiro com sua armadura, o escudeiro fiel, a dama desejada, não eram mais os modos de vida dominantes, mas também não eram uma nostalgia romântica puramente interior (como seriam posteriormente, em Novalis por exemplo). O sistema de valores do cristianismo apenas começava a deixar o mundo, mas já dava lugar a uma experiência de opacidade. *Dom Quixote* é para Lukács “o primeiro grande romance da literatura mundial²⁴³”, pois está situado

no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma; em que o mundo, liberto de suas amarras paradoxais no além presente, é abandonado a sua falta de sentido imanente; em que o poder do que subsiste – reforçado por laços utópicos, agora degradados à mera existência – assume proporções inauditas e move uma guerra encarniçada e aparentemente sem propósito contra as forças insurgentes, ainda inapreensíveis, incapazes de se autodesvelarem e de penetrarem o mundo. Cervantes vive no período do último, grande e desesperado misticismo, da tentativa fanática de renovar a religião agonizante a partir de si mesma; no período da nova visão de mundo emergente em formas místicas; no derradeiro período das aspirações verdadeiramente vividas, mas já desorientadas e ocultas, tateantes e tentadoras²⁴⁴.

E por isso não é casual que *Dom Quixote* seja uma paródia aos romances de cavalaria. Se Dante pôde configurar uma totalidade a partir de um sentido ofertado pelo

²⁴³ Lukács, *A teoria do romance*, 106.

²⁴⁴ Ibidem, 106–7.

cristianismo, mantendo-se nos limites da epopeia, essa imanência de sentido só pode ser encontrada na vida além da morte. Já o romance de cavalaria da Idade Média restringe-se à vida terrena e por isso sua totalidade é apenas sentimental, buscada, ressentindo-se da imanência existente de um sentido²⁴⁵. Há, no entanto, uma atmosfera onírica e encantada nesses romances, uma aparência aproblemática que se deve à presença difusa desse sentido transcendente que, embora não seja configurado e tornado imanente, continua a derramar sua sombra sobre o mundo, preenchendo as fissuras da vida terrena. Ao longo da história, contudo, essa relação com a transcendência foi se desfazendo e o mistério e a fantasia do romance de cavalaria da época de Cervantes converte-se em algo vazio e superficial, sem um enraizamento em sua situação histórica, mera literatura de entretenimento, nos termos de Lukács.

Em um mundo crescentemente dominado pelos interesses prosaicos, o código moral da cavalaria aparece como algo absurdo. É a investida polêmica e paródica de Cervantes contra esse tipo de romance que pôde revelar a verdadeira situação da época em que os valores da cavalaria deixam de ser uma objetividade e passam a existir somente como ideal subjetivo de seu herói. O mérito de Cervantes é ter revelado a problemática essencial de sua época: “que o mais puro heroísmo tem de tornar-se grotesco e que a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendental tornam-se intransitáveis; que a mais autêntica e heroica evidência subjetiva não corresponde obrigatoriamente à realidade²⁴⁶”. *Dom Quixote* expõe, assim, “a primeira grande batalha da interioridade contra a infâmia prosaica da vida exterior²⁴⁷” e seu valor reside no fato de que, pela primeira e última vez, o herói é vencido, porém não vergado em seus ideais, que ele consegue inclusive derramar na própria realidade vitoriosa, mesmo que com um tom autoirônico.

Nesse sentido, a interpretação de Lukács segue a trilha interpretativa inaugurada pelos românticos, que questionavam a interpretação corrente do romance de Cervantes²⁴⁸. Enquanto a leitura iluminista apreendia a loucura do herói de maneira unilateral, considerando-a um mero engano a respeito da realidade, o que produzia o efeito cômico do livro, Schlegel, ao contrário, enfatiza o momento de sabedoria contido

²⁴⁵ Ibidem, 104.

²⁴⁶ Ibidem, 107.

²⁴⁷ Ibidem.

²⁴⁸ Para uma visada geral da interpretação de *Dom Quixote* construída por Schlegel cf. Schmidt, “Forms of modernity”, 2011.

na loucura de Dom Quixote, valorizando a imaginação e a fantasia do personagem como instâncias que revelam, ironicamente, uma verdade sobre o mundo.

É pela chave de leitura aberta pelo romantismo que se desenham tópicos que pautam a recepção do romance de Cervantes até os dias atuais: representaria Dom Quixote uma loucura risível e sem sentido ou um idealismo heroico que, mesmo sem conseguir realizar-se plenamente, deve ser cultivado? Seria o romance de Cervantes apenas uma sátira dos romances de cavalaria ou um livro que em sua espirituosidade e ironia, elementos destacados pela interpretação do romantismo alemão, configura um questionamento profundo da realidade?

Se Lukács enxerga nesse romance uma mescla perfeita de poesia e ironia, sublime e grotesco, divindade e monomania, ele sublinha, no entanto, que tal mistura só foi possível em virtude da época de surgimento da obra, na qual ainda havia um resquício da mentalidade supersticiosa da idade média, de modo que a loucura de Dom Quixote não era um mero capricho, mas sustentava-se em uma condição objetiva de seu mundo. Com o desenvolvimento da sociedade burguesa, contudo, à medida que o mundo torna-se mais prosaico, surge um problema para a continuidade do idealismo abstrato, pois a atitude de seus heróis tende a se tornar cada vez menos assentada em um valor próprio de seu momento histórico, convertendo-se em uma posição arbitrária, caprichosa e individualista.

Em virtude da radical dissociação entre interioridade e mundo, a configuração de uma totalidade extensiva da vida ficou vedada a esse tipo de romance, e uma das soluções para esse problema foi se aproximar da forma dramática para conseguir compor uma unidade. O exemplo citado por Lukács é o da novela *Michael Kohlhaas* de Heinrich Von Kleist²⁴⁹. Assim como Dom Quixote, o herói de Kleist caracteriza-se pelo impulso da ação, pelo esforço de formar o mundo segundo seus ideais. No entanto, nessa novela de 1810 a ambiguidade que envolve o objetivo do herói é muito mais severa do que em *Dom Quixote*. Diante de uma injustiça cometida contra seu patrimônio, o herói busca, primeiro por vias legais, depois por meios violentos, o reconhecimento do dolo e o ressarcimento de seus prejuízos. Apesar de ter sua origem em um problema de ordem privada, a princípio o objetivo de Kohlhaas guarda ainda

²⁴⁹ Vale lembrar que a novela, em virtude de sua concentração em um número limitado de personagens e conflitos aproxima-se do drama na poética dos gêneros erigida por Lukács na primeira parte da *Teoria do romance*.

alguma nobreza, qual seja, o reestabelecimento da ordem e da justiça, mas aos poucos seu fundamento egoísta vai se tornando cada vez mais pronunciado. Ou melhor, aos poucos vemos como a sede de justiça do protagonista converte-se em injustiça, quanto mais o herói empenha-se em sua realização. Assim é que, por dois cavalos injustamente retidos e mal-tratados, Michael Kohlhaas mata vários inocentes, perde sua mulher Lisbeth e seu fiel escudeiro Herse, separa-se dos filhos e ao final da novela morre, mas nunca se questiona sobre seus atos e sobre a maneira como acaba instrumentalizando todos à sua volta para realizar seu desejo íntimo de justiça²⁵⁰.

Assim, se para Lukács *Dom Quixote* expunha o problema de um mundo em que o heroísmo se convertia em loucura, a novela de Kleist expõe de modo cristalino o problema de uma sociedade na qual a plena adesão a valores em si mesmos nobres, como a justiça, transveste-se em seu oposto e recai na barbárie. Elucida-se desse modo a descrição de Michael Kohlhaas feita pelo narrador, logo início do livro, como um homem que “foi ao mesmo tempo uma das pessoas mais íntegras e mais assustadoras de sua época²⁵¹”.

O romantismo da desilusão: *Educação sentimental*

O segundo tipo de romance apresentado por Lukács é o do romantismo da desilusão, no qual prevalece um novo tipo de inadequação entre interioridade e mundo, predominante no século XIX: aqui “a alma é mais ampla e mais vasta do que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer²⁵²”, o herói deseja mais do que o mundo é capaz de lhe oferecer. A diferença fundamental com relação ao idealismo abstrato é que no romantismo da desilusão a interioridade não busca realizar-se efetivamente por meio da ação e do embate com o mundo exterior, mas converte-se em uma realidade fechada em si mesma, repleta de conteúdo, que faz frente à realidade exterior. Tal estrutura psíquica significa que o descompasso entre o indivíduo e o mundo é ainda mais profundo, mas ao contrário do idealismo abstrato o herói do romantismo da desilusão

²⁵⁰ Uma interessante análise das contradições apresentadas na novela de Kleist pode ser encontrada em Rodrigo Campos de Paiva Castro, “‘Michael Kohlhaas’ - a vitória da derrota: uma interpretação da novela ‘Michael Kohlhaas’, de Heinrich von Kleist” (Universidade de São Paulo, 2006), <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-09112007-141030/>.

²⁵¹ Heinrich von Kleist, *Michael Kohlhaas* (São Paulo: Editora Grua, 2014), 11.

²⁵² Lukács, *A teoria do romance*, 117.

tende a adotar uma postura passiva frente à realidade, preferindo refugiar-se no mundo perfeito sua própria interioridade do que enfrentar a realidade em busca de sua transformação, já que tem consciência da distância entre valor e mundo.

O romantismo da desilusão é, assim, o tipo que condensa de maneira mais clara a estrutura formal do romance apresentada na primeira parte do ensaio de Lukács. Nesse caso, a distância entre vida empírica e essência, fundamento da forma romanesca, torna-se o tema central e explícito da configuração literária. Justamente por isso o perigo desse tipo de romance é a dissolução completa do simbolismo épico e da configuração sensível dos problemas em uma série de estados de ânimo e de reflexão, limitando o romance à exposição da psicologia dos heróis. Se ambos, estado de ânimo e reflexão, são elementos estruturais constitutivos da forma romance, na medida em que revelam o sistema regulativo de ideias que fundamenta a totalidade romanesca, no romantismo da desilusão eles convertem-se em fins em si mesmo e seu caráter não literário vem à tona de maneira evidente. A perda do simbolismo épico verifica-se, ademais, no fato de que o mundo configurado por esse tipo de romance é absolutamente convencional e desprovido de qualquer sentido para o indivíduo; a realidade já está ordenada de maneira rígida, sendo por isso a realização mais perfeita do conceito de segunda natureza. Isso significa que todas as mediações sociais, como a profissão, o casamento, a família e a classe social não tem importância alguma para o destino do indivíduo e de suas relações e não são nem mesmo o palco das ações e das experiências vividas pelo herói:

Ora, aqui cada uma dessas relações está desde o início interrompida. Isso porque a elevação da interioridade a um mundo totalmente independente não é um mero fato psicológico, mas um juízo de valor decisivo sobre a realidade: essa autossuficiência da subjetividade é o seu mais desesperado gesto de defesa, a renúncia de toda luta por sua realização no mundo exterior – uma luta encarada já *a priori* como inútil e somente como humilhação²⁵³.

O perigo da dissolução do caráter épico nesse tipo de romance tem como fundamento um problema ético: o problema da utopia. Por um lado, a aspiração utópica do indivíduo só será verdadeira se for absolutamente incapaz de ser satisfeita no mundo presente, ou em alguma outra realidade imaginável no presente, seja no passado, seja no mito, pois do contrário, fica evidente que o descontentamento com o presente era superficial e a utopia mero capricho. Por outro lado, a fuga do presente mediante a

²⁵³ Ibidem, 119.

criação puramente artística de um novo mundo seria uma falsa solução, na medida em que desconsidera a situação de mundo corrente. Para uma obra literária épica, portanto, a questão é saber em que medida essa correção ética do mundo pode converter-se em ações épicas. A exigência de Lukács, portanto, é que a utopia tenha um fundamento objetivo e uma legitimidade histórica cuja prova seria a configuração de uma totalidade épica, exigência que já fora anunciada em outros momentos do ensaio, ao longo do qual Lukács enfatiza o caráter empírico do romance, avesso ao puro dever-ser, em virtude de sua filiação ao gênero épico.

O problema estético que envolve o romantismo da desilusão, qual seja, a possibilidade de transformar estados de ânimo e reflexão, subjetivismo e psicologia em autênticos meios de expressão épicos, gira em torno desse problema ético, de encontrar um modo de ação possível para a interioridade passiva a autossuficiente do romantismo:

O tipo humano dessa estrutura anímica é em sua essência mais contemplativo que ativo: sua configuração épica, portanto, depara-se com o problema de como esse recolhimento-em-si ou essa ação hesitante e rapsódica é capaz de converter-se em atos; a sua tarefa é descobrir, pela configuração, o ponto de contato da existência, do modo de ser necessários desse tipo, e do seu necessário fracasso²⁵⁴.

À passividade estrutural desse tipo de herói, que o distingue do herói épico, portanto, soma-se outra dificuldade para a configuração: a predeterminação de seu fracasso, que favorece uma postura lírico-subjetiva diante dos acontecimentos, em detrimento de uma receptividade épico-normativa. Segundo Lukács,

é o estado de ânimo do romantismo da desilusão que porta e alimenta esse lirismo. Uma sofreguidão excessiva e exorbitante pelo dever-ser em oposição à vida e uma percepção desesperada da inutilidade dessa aspiração; uma utopia que, desde o início, sofre de consciência pesada e tem certeza da derrota²⁵⁵.

Enquanto no romance do idealismo abstrato o herói ignorava a distância entre seu ideal e a realidade efetiva, no romantismo da desilusão esse caráter problemático da utopia torna-se inteiramente consciente ao protagonista e a consciência do fracasso necessário de suas aspirações incapacita o herói a traduzi-las em atos. Paralelamente a isso, o indivíduo ganha no momento do romantismo da desilusão uma importância inaudita. Se no período do idealismo abstrato a relevância do indivíduo advinha do fato dele ser portador de mundos transcendentais, no romantismo da desilusão ele é dotado de

²⁵⁴ Ibidem, 122.

²⁵⁵ Ibidem.

uma importância intrínseca: os valores que defende não se justificam pela relevância geral de seu conteúdo como denúncia do prosaísmo do mundo, mas pela mera validade a partir da vivência subjetiva, por seu significado para o indivíduo.

Essa elevação desmedida do indivíduo, contudo, tem como preço e pressuposto, diz Lukács, “a renúncia a todo papel na configuração do mundo exterior²⁵⁶”. A conversão da postura ativa do herói em refúgio na interioridade expressa-se também na estrutura narrativa desse tipo de romance, na qual a representação do mundo exterior cede espaço para o mergulho na subjetividade. A composição irônica atinge importância máxima nesse tipo de romance, pois ele não pode afirmar a superioridade do mundo, nem valorizar descomedidamente a interioridade romântica, restando apenas o caminho da negação simultânea de ambos para a configuração. O problema é que assim surge novamente o perigo desse tipo de romance na perspectiva de Lukács, a saber, a dissolução da forma em pura negatividade.

Pois para Lukács uma forma só pode existir se for dotada em alguma medida de positividade, isto é, de um sentido, mesmo que ele seja a afirmação da ausência de sentido. Mas, para o romantismo da desilusão, a consciência da indiferença do mundo perante as aspirações individuais torna a composição fragmentada, composta por uma sucessão de imagens e aspectos parciais que não se coadunam em uma configuração da totalidade da vida. O caráter problemático do romance mostra-se aqui com toda clareza: a situação do mundo e o tipo humano que correspondem de maneira mais perfeita ao romance impõem uma tarefa quase insolúvel para a sua configuração.

É aqui que Lukács explicita a relação essencial do romance com o tempo, uma traço que o distingue das outras formas literárias, seja o drama, seja a epopeia. Apenas no romance, forma do desterro transcendental, momento em que sentido e vida, e essencial e temporal se distinguem, é que o decurso do tempo como duração torna-se constitutivo. Nos romances, o tempo funciona como um princípio destruidor, já que sua passagem inexorável é responsável pela progressiva decomposição dos ideais do herói na busca infrutífera, mas necessária, por realizá-los. Mas Lukács chama a atenção para o fato de que nos romances de desilusão o tempo possui também uma dimensão positiva e épica: é a incorporação da passagem do tempo que permite ao romance unificar os

²⁵⁶ Ibidem, 123.

fragmentos da experiência do herói e unificar a dissonância entre herói e mundo em uma narrativa. Como assinalou Jameson a respeito desse duplo caráter do tempo:

Para ambos [o herói que rememora e o romancista] o tempo é, em sua natureza, profundamente ambíguo, uma força ao mesmo tempo doadora de vida e destruidora de vida. Na vida do herói, ele é a fonte de toda dor, toda perda, o exato elemento no qual ele se depara com a futilidade da existência humana. No entanto, o tempo é também o tecido da própria vida, para o leitor e para o herói ele é a própria substância da vida; ele é, portanto, ao mesmo tempo duração e fluxo, e estabelece a densidade da narrativa ao mesmo momento em que o último testemunha a trágica passagem e a efemeridade de todas as coisas²⁵⁷.

Niels Lhyne de Jacobsen e *Oblomov* de Goncharov são mencionados por Lukács como grandes exemplos do romantismo da desilusão, mas é *A educação sentimental* que ele considera o mais bem acabado romance dessa linhagem. Essa posição de destaque do romance de Flaubert se deve principalmente ao fato do romance dele incorporar a experiência do tempo também em sua dimensão positiva e, assim, conseguir superar o perigo da dissolução da forma épica em pura negatividade. O caráter fragmentário da série de acontecimentos narrados e dos estados de ânimo de Frédéric Moreau é reforçado pela narração distanciada e impassível que não pretende superar essa característica artisticamente. O único contrapeso possível é o recurso ao tempo, sua reconstituição pela narrativa, que consegue unificar esses elementos heterogêneos, apresentando personagens, eventos e relações como algo vivo e dinâmico, isto é, em seu desenrolar histórico:

A totalidade da vida que a todos sustenta torna-se desse modo algo vivo e dinâmico: o grande lapso de tempo abarcado por esse romance, que divide os homens em gerações e integra-lhes os atos num contexto histórico-social, não é um conceito abstrato ou uma unidade mentalmente pós-construída, como o do todo da *Comédia humana*, mas algo efetivamente existente, um *continuum* concreto e orgânico²⁵⁸.

O romance de Flaubert mobiliza uma nova consciência do tempo própria da modernidade; não o tempo como uma medida objetiva exterior, mas como algo vivenciado subjetivamente, que permite converter em ação a tendência à passividade própria ao herói do romantismo desiludido. Ganham destaque, aqui, duas maneiras de reflexão sobre a passagem do tempo: a recordação da experiência passada, a memória, e a perspectiva do futuro, a esperança, que propiciam ao herói organizar e conferir algum

²⁵⁷ Frederic Jameson, "The case for Georg Lukács", in *Marxism and form: twentieth-century dialectical theories of literature* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974), 132–133.

²⁵⁸ Lukács, *A teoria do romance*, 132–133.

sentido a sua experiência. Todos os eventos, as derrotas e as decepções de uma vida, em si mesmos esvaziados de sentido, quando irradiados pela esperança e pela recordação – procedimento ainda incipiente em Flaubert, mas que viria a ser radicalizado por Proust e pelo romance modernista de maneira geral – tornam-se, em sua insignificância, significativos:

E a esperança não é um artifício abstrato e isolado da vida, profanado e enxovalhado por sua derrota diante da vida; ela própria é parte da vida que ela, esperança, aconchegando-se a ela e ornando-a, busca vencer, mas da qual terá sempre de resvalar. E na recordação essa luta perpétua transforma-se num caminho interessante e incompreensível, mas que está preso com laços indissolúveis ao instante vivo e presente. E esse instante é tão rico da duração que flui e reflui, e de cujo estancamento ele oferece um momento de contemplação consciente, que essa riqueza comunica-se também ao passado e ao perdido, e chega mesmo a adornar com valor de vivência o que então passou despercebido. Em curioso e melancólico paradoxo, o fracasso é portanto o momento do valor; o pensamento e a vivência daquilo que a vida recusou é a fonte da qual parece jorrar a plenitude da vida. Configura-se a absoluta ausência de toda a satisfação do sentido, mas a configuração alça-se à realização rica e integrada de uma verdadeira totalidade de vida²⁵⁹.

O romance de Flaubert não é apenas a obra mais bem acabada do romantismo da decepção, como também a realização mais pura da forma romance, já que a temporalidade da obra a afasta radicalmente de qualquer transcendência rumo à epopeia. Somente no romance o tempo tem essa função criativa: a recordação afeta seu objeto e o transforma. O caráter épico da memória reside em sua “afirmação viva do processo da vida²⁶⁰”, isto é, a dualidade entre interioridade e mundo exterior é superada para o sujeito quando ele vislumbra retrospectivamente sua vida como um processo. Isso não significa que seja devolvido o sentido à vida, que o ideal tenha se realizado no mundo, já que isso é impossível em um mundo “abandonado por deus”, mas que a dualidade entre eu e mundo seja superada pela experiência iluminada pela recordação.

O capítulo final da *Educação sentimental* é o momento privilegiado do procedimento da rememoração no romance de Flaubert. Nessa cena, Frédéric e seu amigo Deslauriers se reencontram depois de alguns anos separados, atualizam-se sobre os amigos em comum e travam uma conversa nostálgica sobre o passado, já que nem a um nem a outro o presente se apresenta de maneira tão auspiciosa quanto gostariam. O balanço geral é que ambos tinham falhado: tanto Frédéric, que sonhava com o amor, quanto Deslauriers, que sonhava com o poder. No primeiro caso, a falha “talvez fosse

²⁵⁹ Ibidem, 133.

²⁶⁰ Ibidem, 134.

de uma linha de conduta”, como aventa o próprio Frédéric, sem se dar conta das verdadeiras razões pelas quais seu desejo oscilante se dissipa sempre que ele consegue conquistar a mulher desejada; sem perceber que pela inatingível Madame Arnoux, ele sacrificou todas as possibilidades de um relacionamento satisfatório ou da realização de suas ambições profissionais. Deslauriers, por sua vez, julga que pecou pelo apego excessivo a uma linha de conduta lógica, tendo desconsiderado o papel do acaso. Ao fim, os dois amigos acabam culpando as circunstâncias e a época em que tinham nascido pelo fracasso em conquistar tudo o que sonhavam. A conversa termina com os dois relembando um evento quase insignificante da adolescência, quando juntos empreenderam uma visita a um prostíbulo, mas Frédéric, confuso e assustado, sai correndo do lugar, não restando a Deslauriers outra alternativa senão acompanhar o amigo que tinha o dinheiro: “Afinal, foi o que tivemos de melhor”, conclui Frédéric. Sua aventura mais memorável é também uma frustração.

Contrariamente ao que sugere o título, no romance de Flaubert não ocorre propriamente uma aprendizagem, um desenvolvimento educativo que promova transformações no personagem. Pode-se mesmo dizer que a história narrada no livro é a busca de Frederic para tornar-se sujeito, ser capaz de agir. Mas a passagem do tempo arrasta consigo suas aspirações, sejam elas amorosas ou financeiras, e só permite uma educação peculiar, às avessas, que ocorre pela desilusão e pelo fracasso. E a recordação revela a necessidade da frustração, a impotência dos ideais em um mundo que, cada vez mais, se fecha aos verdadeiros anseios dos homens como uma muralha intransponível. “As últimas palavras desse romance”, observa Benjamin, “mostram como o sentido do período burguês no início de seu declínio se depositou como um sedimento no copo da vida²⁶¹”.

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister como tentativa de síntese

No que diz respeito à *Teoria do romance*, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* romance de Goethe ocupa um lugar central na tipologia da forma romanesca

²⁶¹ Walter Benjamin, « O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov », in *Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*, São Paulo, Editora Brasiliense, 1994, p. 197-221, p. 212.

esboçada por Lukács. Se na sua concepção a forma romance tem como seu fundamento constitutivo a cisão entre indivíduo e mundo exterior, isto é, a dualidade entre a alma e suas obras, entre a interioridade e a aventura, para usar os termos do autor, o *Meister* afigura-se como um tipo intermediário entre o romance do idealismo abstrato e o do romantismo da desilusão, tanto em termos histórico-filosóficos quanto em termos estéticos. Seu tema é “a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta²⁶²” e, nesse sentido, o livro apresenta uma tentativa de síntese entre ideal utópico e realidade.

A importância do livro de Goethe para o debate estético alemão e, em especial, para a teoria do romance do romantismo torna necessária uma abordagem mais detida desse livro nesta dissertação, uma vez que a recepção do volume pelos românticos evidencia diversos pontos de contato e também de tensão se comparada à leitura de Lukács. Assim, como em outros momentos deste trabalho, parece pertinente recorrer às reflexões de Schlegel e, em menor medida, de Novalis, uma vez que elas oferecem alguma luz acerca das posições de Lukács.

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister de Goethe pode ser lido como uma espécie de súplica literária das questões postas pela ascensão da sociedade burguesa na Alemanha do século XVIII e enfrentadas, de uma maneira ou de outra, por todos os autores relevantes do pensamento alemão à época. Por essa razão não surpreende que o livro tenha sido objeto de discussão acalorada quando de sua publicação, entre os anos de 1795 e 1796. A importância do livro pode ser aferida pelo volume de reações e pelo quilate de artistas e filósofos que se puseram a refletir sobre ele: Schiller, Friedrich Schlegel, Novalis, Schelling e Hegel, entre outros, não puderam passar ao largo do livro que inaugurou o que viria a ser o gênero do *Bildungsroman*²⁶³ e, mais do que isso, representa a primeira manifestação significativa do romance social burguês em solo alemão.

²⁶² Lukács, *A teoria do romance*, 138.

²⁶³ O termo *Bildungsroman* foi cunhado por Karl Morgenstern em 1810 para designar o tipo de romance que “representa a formação do protagonista em seu início e trajetória até alcançar um determinado grau de perfectibilidade” e cuja maior representação era também para ele *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe. Morgenstern *apud* Wilma Patricia Marzari Dinardo Maas, *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura* (São Paulo: Editora UNESP, 2000), 19. A definição de Morgenstern é ampliada e divulgada por Dilthey em *A vivência e a poesia* e a partir daí a noção de *Bildung* passa a se associar estreitamente à identidade nacional alemã.

A publicação da obra significou não apenas um momento alto da produção literária de Goethe, mas também foi um marco incontornável para o romance enquanto gênero literário, que a partir de então alcançava novo patamar dentro da história literária, pela qual até então era considerado uma forma menor e vulgar. Não poucos foram os autores que buscaram compreender suas inovações formais e seu significado para a época moderna. Assim, o livro foi também foco de atenção especial para os autores que pensavam o romance enquanto gênero representativo da modernidade.

Vale lembrar que o romance era um gênero desvalorizado à época, considerado uma forma não poética por seus detratores. Do ponto de vista da teoria da literatura classicista, uma obra em prosa como o romance não poderia pertencer ao universo da poesia. No pensamento romântico, entretanto, o gênero é alçado a um novo estatuto: trata-se sim de uma forma poética, o que significa dizer que também a prosa pode ser poética. Isso fica claro na primeira resenha de Schlegel ao romance de Goethe, “Sobre o *Meister de Goethe*”, na qual ele enfatiza o caráter poético da obra.

O reconhecimento da importância do livro de Goethe pelos românticos é inegável e bastaria citar o famoso fragmento de Schlegel em que ele enquadra o *Meister* como uma das três tendências fundamentais de sua época para aquilatar sua centralidade dentro da teoria romântica. Em diversos fragmentos, bem como na resenha que faz ao livro, é possível perceber que para Schlegel o ideal da poesia romântica como síntese entre universalidade e individualidade, conhecimento e imaginação, objetividade e subjetividade, realismo e idealismo, mimese e autorreflexão em suma, entre prosa e poesia, encontraria sua primeira manifestação – de modo algum perfeita, mas ainda como uma tendência – no romance de Goethe.

Sobre o Meister de Goethe, resenha publicada em 1798, enfatiza a liberdade absoluta frente às regras que caracteriza essa obra de Goethe, sua maleabilidade incomparável, que a torna capaz de integrar os elementos mais heterogêneos em si, dissolvendo os limites dos gêneros literários. Assim, o romance de Goethe, muito mais do que os outros romances de sua época, que na visão de Schlegel eram dominados por tendências iluministas e prosaicas, representaria um elemento progressivo na medida em que une a prosa mais cristalina à poesia mais elevada – pensemos nos belos poemas e canções cantadas pelo harpista inseridas ao longo do livro –; conjuga representação detalhada de seu mundo com a autorreflexão mais profunda sobre a poesia – como no

sétimo capítulo do livro quinto, onde há uma grande passagem dedicada à comparação entre o drama e o romance -; sintetiza a narração de uma história e a profunda reflexão filosófica sobre o que é narrado, enfim, aponta para a abolição progressiva entre a vida e a poesia, um imperativo que orientava a revolução estética almejada pelos românticos.

No entanto, esse reconhecimento das qualidades poéticas do *Meister* de Goethe vem acompanhado de algumas críticas ao livro. Se a resenha traz uma análise complexa e profunda acerca do romance goethiano e um elogio especial de sua estrutura, é possível perceber que seu tom por vezes oscila entre a estima e a censura, esta última dirigida principalmente ao conteúdo representado na obra.

Uma das linhas argumentativas que conduzem a resenha de Schlegel é o reconhecimento de que o livro consegue tratar poeticamente de assuntos banais:

Tal como a formação de um espírito rico em aspirações que se cumpre discretamente e tal como o mundo que lentamente se eleva de suas profundezas, a história límpida começa sem pretensão e sem alarde. Os primeiros personagens que se adiantam não são nem magníficos, nem excepcionais: uma velha esperta, que em todas as circunstâncias pesa as vantagens e se faz porta-voz do pretendente mais rico; uma jovem que, nem bem se livra das tramas de sua perigosa conselheira e já se entrega apaixonadamente ao amante; um rapaz puro que oferece a bela chama de seu primeiro amor a uma atriz. E, no entanto, tudo ganha vida diante de nossos olhos, nos seduz e nos fala²⁶⁴.

A discussão entre Wilhelm e Werner a respeito do valor da arte e do comércio logo no início do livro é uma verdadeira poesia, diz Schlegel, a qual nem todos se dão conta apenas por que lhe falta a métrica. É uma prosa maravilhosa que, no entanto, é poética e Goethe consegue poetizar mesmo aquelas atividades e âmbitos que parecem mais alheios à poesia.

Schlegel salienta também a presença da ironia em face do que é narrado como um traço fundamental que paira sobre toda a obra. Ela aparece, por exemplo, ao longo do terceiro livro, no qual são contrastados o charme da atividade teatral e a vida real prosaica dos atores, a nobreza e os atores, a esperança e o sucesso, a imaginação e a realidade²⁶⁵. Essa ironia se manifesta também estilisticamente no ar de grandeza de frases que riem de si mesmo, na aparente negligência, nas tautologias, no elemento prosaico que surge em meio à atmosfera poética do sujeito representado ou posto em

²⁶⁴ Friedrich von Schlegel, *Sur le Meister de Goethe* (Paris: Hoëbeke, 1999), 31.

²⁶⁵ Ibidem, 51.

cena de maneira cômica, todos esses traços dependendo de uma só palavra que os acentue²⁶⁶.

Quanto ao conteúdo do romance, Schlegel nota que nos últimos dois livros do romance ocorre uma ampliação da problemática do romance e a obra “deixa para trás a adolescência para se tornar adulta e madura”. Aí se torna claro que sua proposta não é abarcar tão somente o mundo da arte e do teatro, mas também “o espetáculo grandioso da própria humanidade e a arte de todas as artes, a saber, a arte de viver²⁶⁷”. Schlegel se refere ao movimento de conclusão do romance, no qual Meister abandona o teatro como meio para sua formação e, sob a influência da Sociedade da Torre, desenvolve uma nova concepção de formação voltada para a vida prática na sociedade. No entanto, Schlegel aponta para certa impossibilidade de Meister se formar plenamente: esses anos de aprendizado não puderam fazer dele nem um artista, nem um homem de ação.

Também no texto “Ensaio sobre as diferenças de estilo entre as obras juvenis e tardias de Goethe”, Schlegel considera que a obra de Goethe gira em torno de dois centros: a arte e a vida. A primeira delas tem destaque no primeiro momento do livro, no qual o teatro e as discussões sobre a arte são o móbil do romance, aproximando-o nesse sentido do romance de artista, o *Künstlerroman*, um subgênero do romance de formação, que expõe o percurso de formação de um jovem artista em conflito com os valores da sociedade de seu tempo. Num segundo momento, entretanto, descortina-se outro aspecto do romance, no qual este se mostra mais preocupado em explorar “a doutrina do cultivo da arte de viver²⁶⁸”, tendência esta que passa a dominar o livro como um todo. Segundo o raciocínio de Schlegel, uma duplicidade tão acentuada quanto esta só era encontrada em duas outras obras maiores –intelectualmente e artisticamente – da arte romântica, *Hamlet* e *Dom Quixote*, que não tiveram, contudo, força suficiente para encaminhar a literatura que as sucederam. Desse modo, Goethe aparece como promessa do alvorecer de uma nova poesia, tal como fora Dante para a Idade Média.

Voltando à resenha, ao tratar dos dois livros finais, nos quais o romance se debruça mais sobre a realidade concreta e abandona o mundo poético do teatro, Schlegel se mostra bastante reticente e considera que esse movimento da obra no sentido de uma limitação dos anseios de Meister desabona tudo o que lhe antecedeu:

²⁶⁶ Ibidem, 52–53.

²⁶⁷ Ibidem, 63.

²⁶⁸ Schlegel, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, 76.

É como se tudo que ocorreu até então fosse somente um jogo espirituoso e interessante e que agora o romance entrasse no domínio do que é sério. Na verdade, os últimos livros são a obra verdadeira; as partes anteriores são somente uma preparação. É aqui que a cortina se eleva sobre o santo dos santos: de repente nós nos encontramos transportados às alturas onde tudo é divino, sereno e puro; vistas a partir desse lugar as exéquias de Mignon parecem tão importantes e plenas de significado quanto sua morte é inelutável²⁶⁹.

A resenha de Schlegel termina abruptamente nesse ponto, o que parece indicar certa ressalva com relação à conclusão do romance. Desse modo, embora elogie as qualidades poéticas da obra de Goethe, a resenha de Schlegel já aponta para o fato de que o livro de Goethe não satisfazia o ideal de romance romântico, o que ficaria mais claro nos cadernos de anotação de Schlegel, onde ele chama o romance de “moderno”, isto é, determinado pela reflexão, e de “poético”, produzido pela imaginação, mas não “romântico”, quer dizer, não orientado para o infinito e articulado de maneira livre e lúdica²⁷⁰.

Um romance perfeito deveria ser uma obra muito mais romântica que o *Wilhelm Meister*; mais moderno e mais antigo, mais filosófico e mais ético e mais poético, mais político, mais liberal, mais universal, mais social.

O *Meister* por isso mesmo incompleto, porque não é totalmente místico²⁷¹.

Nesse sentido, não é o *Meister*, mas sim *Dom Quixote* de Cervantes a referência maior para o romance romântico, pois nele há a predominância da fantasia e do maravilhoso, a abertura para o jogo infinito da vida, em detrimento da organização lógica e coerente do todo. A ideia de uma poesia universal progressiva, um ideal que só pode ser perseguido mas nunca alcançado, pois está sempre em devir, tal qual exposta no fragmento 116 da *Athenäum*, parece se adequar à compreensão que Schlegel tem da formação de Meister como algo que permanece como um ideal, como uma perfectibilidade infinita.

A análise de Lukács, em consonância com o espírito que permeia toda sua tipologia, concentra-se mais no conteúdo do livro de Goethe, apreendendo-o em termos daquela oposição entre indivíduo e realidade que caracteriza o mundo do romance.

²⁶⁹ Schlegel, *Sur le Meister de Goethe*, 68.

²⁷⁰ Behler, *German romantic literary theory*, 176.

²⁷¹ Hans Eichner *apud* Maas, *O cânone mínimo*, 126.

Desse modo, a questão central do livro é a da formação [*Bildung*²⁷²] do indivíduo, isto é, o desenvolvimento de suas potencialidades, sob determinadas condições histórico-sociais, de modo tornar possível uma integração harmônica entre o indivíduo e a realidade. Note-se que essa reconciliação não pode estar dada de antemão, mas deve ser posta como um problema, cuja “solução”, digamos assim, se dá no próprio percurso exposto pelo romance. Por isso, tanto o herói, quanto a ação narrada são condicionados pela necessidade formal de que a reconciliação entre eu e mundo seja problemática, mas possível; custosa, mas realizável. O percurso do protagonista Wilhelm Meister, portanto, não se faz tranquilamente, mas é cheio de idas e vindas, fatalidades e descaminhos, acertos e erros.

Essa abertura para uma reconciliação possível implica que também o herói goethiano consista, segundo Lukács, em um tipo intermediário entre a dos outros dois tipos de romance. No que tange aos seus ideais, o jovem Meister é ainda reticente e tateante tanto subjetiva quanto objetivamente. Seu desejo de formação é de início formulado de maneira ampla e sem um conteúdo claramente definido, mais por oposição à estreita vida burguesa que seria seu caminho natural, ao assumir os negócios do pai: trata-se, como observa Lukács, de “um ideal pouco claro no que aceita, inequívoco na rejeição²⁷³”. Por causa disso, a interioridade de Meister é mais flexível e mais concreta do que a dos personagens do idealismo abstrato, como Dom Quixote por exemplo, mas ao mesmo tempo mantém viva a esperança de realizar-se no mundo, recusando a atitude contemplativa própria ao romantismo. A interioridade de Meister, seus desejos e ideais, não se constituem em uma realidade absoluta que ignora a realidade externa, mas suas aspirações também não são abandonadas em favor de uma simples adesão à realidade tal como ela é. Antes, Wilhelm persegue ativamente seus ideais, isto é, guiado por suas aspirações ele procura agir no mundo, mesmo que de maneira errática. Pouco a pouco, o próprio enfrentamento com a realidade exterior lhe proporciona maior conhecimento de si e do mundo, o que lhe permite dar contornos mais nítidos a seu projeto inicial e buscar caminhos concretos para realizá-lo.

²⁷² Sobre esse termo de tradução complexa Mazzari afirma: “*Bildung* tem uma longa história atrás de si, começando com sua identificação com o sentido primeiro de *Bild* (‘imagem’, *imago*) e desdobrando-se na ideia de reprodução por semelhança, *Nachbildung* (*imitatio*): nessa acepção original, o arquétipo de *Bild* (‘imagem’) e da forma verbal *bilden* (‘formar’) estaria relacionado com o próprio Criador, que ‘formou o homem à sua imagem e semelhança’. Marcus Vinicius Mazzari, “Apresentação”, in *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (São Paulo: Editora 34, 2006), 11.

²⁷³ Lukács, *A teoria do romance*, 139.

Em um primeiro momento, o protagonista vislumbra na atividade artística uma possibilidade de concretizar seu projeto e assim decide engajar-se em uma companhia teatral, resolução que comunica a sua família na famosa carta a seu cunhado Werner, homem prático que tenta convencer o jovem a trabalhar nos negócios da família. Assim escreve Meister em resposta:

De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? E de que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural se comigo mesmo me desavim?

Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. Ainda conservo essa disposição, com a diferença de que agora vislumbro com mais clareza os meios que me permitirão realizá-los²⁷⁴.

Essa possibilidade, posta pelo tema do livro, de agir no mundo, significa que as mediações entre interioridade e mundo exterior sejam fundamentais para esse tipo de romance. Por isso a relevância das estruturas sociais e das questões relativas à profissão, à classe, ao casamento, pois se trata de encontrar meios de penetrar a realidade e encontrar algum grau de satisfação dos anseios interiores na vida social. Isso fica bastante claro na importância da escolha da profissão para a trajetória de Meister, haja vista sua condição de membro da burguesia e não da aristocracia, a quem era facultada pelo nascimento a possibilidade de se formar livre e plenamente. O próprio Meister reconhece isso na continuação da carta:

Fosse eu um nobre e bem depressa estaria suprimida nossa desavença; mas, como nada mais sou do que um burguês, devo seguir um caminho próprio, e espero que venhas a me compreender. Ignoro o que se passa nos países estrangeiros, mas sei que na Alemanha só a um nobre é possível certa formação geral, e pessoal, se me permite dizer. Um burguês pode adquirir méritos e desenvolver seu espírito a mais não poder, mas sua personalidade se perde, apresenta-se ele como quiser. [...] Se, na vida corrente, o nobre não conhece limites, se é possível fazer-se dele um rei ou uma figura real, pode portanto apresentar-se onde quer que seja com uma consciência tranquila diante dos seus iguais, pode seguir adiante, para onde quer que seja, ao passo que ao burguês nada se ajusta melhor que o puro e plácido sentimento do limite que lhe está traçado[...] Pois bem, tenho justamente uma inclinação irresistível por essa formação harmônica de minha natureza, negada a mim mesmo por meu nascimento²⁷⁵.

Há de se notar, entretanto, como a escolha inicial pelo teatro como o lugar de aperfeiçoamento interior permanece confinada aos limites de uma solução individual,

²⁷⁴ Johann Wolfgang von Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (São Paulo: Ed. 34, 2006), 284.

²⁷⁵ Ibidem, 284–286.

uma vez que a realidade exterior – as desigualdades de classe decorrentes da constituição social alemã no período – é considerada nesse ponto do desenvolvimento do protagonista como um dado pouco penetrável pela ação humana.

Em todo caso, segundo Lukács, a própria centralidade das estruturas sociais implica que deva existir, ao menos virtualmente nesse tipo de romance, uma comunidade de pessoas relativamente próximas que, em sua ação no mundo, travem relações, modifiquem-se, lapidem-se, habituem-se umas às outras, ou seja, nessa convivência auxiliam no processo de formação e, no limite, formam-se reciprocamente pelas trocas que caracterizam a vida social. No romance de Goethe, é fundamental para o processo educativo de Meister, por exemplo, as conversas que ele trava com os mais variados personagens sobre temas como a arte, o destino, o acaso e a felicidade, entre outros.

Lukács sublinha nesse processo educativo um aspecto fundamental que afasta a concepção ética de Goethe daquela sustentada pelo romantismo. Ao superarem o isolamento e o confinamento em si mesmo e travarem relações umas com as outras, a constituírem essa comunidade social, as individualidades caminham no sentido de conquistarem uma maturidade que necessariamente passa por uma resignação parcial, uma espécie de modulação e determinação de seus desejos e opiniões. Ao contrário da visão romântica, contudo, Lukács enxerga isso não como perda pura e simples, mas como uma “resignação rica e enriquecedora”²⁷⁶. Se aos românticos uma limitação dos ideais é percebida como uma concessão indevida à realidade, sendo preferível manter-se imaculado, mesmo que isso signifique uma retirada de si do mundo e o refúgio na interioridade, a resignação em Goethe não é vista como uma derrota, mas um sinal de amadurecimento e uma condição para que se encontre um caminho que possibilita a ação efetiva no mundo, entendida como um passo necessário para aproximar-se de alguma satisfação, ainda que relativa, de suas aspirações:

O heroísmo do idealismo abstrato e a pura interioridade do Romantismo são admitidos, pois, como tendências relativamente justificadas, *mas a serem superadas e inseridas na ordem interiorizada*; de fato, eles parecem tão reprováveis e condenados à perdição quanto o filisteísmo – a acomodação a qualquer ordem exterior, por mais vazia de ideias que ela seja, apenas porque é a ordem dada²⁷⁷.

²⁷⁶ Lukács, *A teoria do romance*, 140. Para designar esse aprendizado que se dá pela experiência, Hegel se vale de uma expressão que ficou famosa: com o aprendizado, o indivíduo “apara seus chifres”.

²⁷⁷ Ibidem, 141.

Ora, nesse tipo de romance há um desenvolvimento do herói que estava ausente nos outros dois tipos, por isso a denominação romance de *formação*, ou de *educação*. O foco do romance de formação no desenvolvimento das qualidades humanas exige que essa forma equilibre-se “entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele²⁷⁸”, o que se expressa claramente na narrativa, pois Meister parte para uma série de aventuras, obtém sucessos e fracassos, mas em momento algum sua problemática interna é deixada de lado; vemos a todo o momento ele refletir sobre suas escolhas e sobre os caminhos adotados, por vezes colocando-os em xeque. É isso que permite que Lukács reconheça nesse romance um caminho intermediário entre a ação demoníaca no mundo própria do idealismo abstrato e a pura contemplação do romantismo da desilusão.

Nessa caminhada exposta no romance, Meister adquire uma compreensão cada vez mais aprofundada do mundo social e de si mesmo, o que tem por consequência a relativização de seu projeto inicial de formação. Se até o final do livro V, o ideal de formação perseguido pelo herói é indissociável do teatro, após a encenação do *Hamlet* pela companhia, o que seria o ponto alto da carreira de Meister, ele se dá conta de que o teatro por si só não seria suficiente para realizar seu ideal, que agora aparece transformado, não mais entendido exclusivamente em termos de um desenvolvimento de potencialidades e inclinações do indivíduo, mas, sobretudo, “enquanto processo de socialização, de interação dinâmica entre o ‘eu’ e o mundo, entre o indivíduo particular e a sociedade²⁷⁹”.

É interessante apontar que no romance de formação a centralidade do herói tem algo de casual. O que define que uma trajetória seja alçada à condição de protagonismo é apenas sua capacidade de revelar com máxima nitidez a totalidade do mundo. Mas, por colocar em cena uma comunidade de pessoas com destinos paralelos, aparentando-se nesse sentido à narrativa épica, o romance de formação relativiza em certa medida o protagonismo do herói, ao contrário do romance do idealismo abstrato, no qual a absoluta centralidade do herói solitário é uma necessidade formal, dada pela rígida oposição entre eu e mundo. Se no romantismo da desilusão a centralidade do personagem principal também tem algo de casual, isso se deve a razões distintas do

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ Mazzari, “Apresentação”, 15.

romance de formação: lá a multiplicidade de destinos individuais partilha somente do fracasso necessário nesse tipo, mas esse fracasso não se constitui em fundamento para a criação de uma comunidade solidária, só aumenta ainda mais a solidão de cada indivíduo. No romance de formação, ao contrário, a possibilidade do êxito dos ideais no mundo está fundada na crença “da possibilidade de destinos e configurações comuns”²⁸⁰.

Essa situação se transforma tão logo a comunidade deixe de ser um destino e se torne mero meio para a realização solitária de si. Nesse caso, o romance de formação avizinha-se da desilusão romântica, com a diferença sutil de que a consciência da impossibilidade de realizar o âmago de sua interioridade no mundo social não significa para o herói um “colapso total ou a conspurcação de todos os ideais, mas sim a percepção da discrepância entre interioridade e mundo: a adaptação à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida e o encerrar-se em si e guardar-se para si da interioridade apenas realizável na alma”²⁸¹.

No que tange à ação no romance de Goethe, uma vez que ela é definida pelo objetivo da formação, seu grau de segurança e tranquilidade aparenta ser bem maior do que no romantismo da desilusão, pois apesar de não se ter clareza quanto aos caminhos para se realizar o ideal, ao menos a vontade de formação é formulada com propriedade. Isso não significa, contudo, que o mundo configurado nesse tipo de romance seja aproblemático: ao longo do romance diversos personagens sucumbem por não serem capazes de se adaptar (isso ocorre com as figuras mais românticas do livro, Mignon e o harpista, bem como Aurelie e Mariane, que morrem tragicamente), e outros tantos murcham e se abatem, por terem capitulado prematura e incondicionalmente frente à

²⁸⁰ Lukács, *A teoria do romance*, 142.

²⁸¹ Ibidem, 143. A referência de romance de formação pós-goethiano para Lukács é *O verde Henrique* de Gottfried Keller. Segundo Lukács, a aproximação do romance de formação com o romantismo da desilusão é uma tendência que se aprofunda no século XIX e XX e que traz em si o perigo de que se adote uma subjetividade não convertida em símbolo, isto é, uma trajetória meramente pessoal e sem nenhum significado universal, dissolvendo assim a forma épica: “[...] tanto herói quanto destino podem ser algo meramente pessoal, e o todo torna-se um destino privado que narra memorialisticamente como um determinado homem logrou entrar em acordo com seu mundo circundante[...]. E essa subjetividade é mais insuperável que a de tom narrativo: ela confere a todo o representado – mesmo que a configuração técnica esteja objetivada à perfeição – o caráter fatal, insignificante e mesquinho do meramente privado; resta um aspecto, que de modo tanto mais desagradável faz dar pela falta de totalidade, pois a cada instante declara-se com a pretensão de configurá-la. A maioria esmagadora dos romances de educação modernos sucumbiu inapelavelmente a esse perigo”. Ibidem, 144.

realidade (Werner, burguês bem sucedido, é descrito ao final do livro como um homem de aspecto deteriorado, muito em razão de sua dedicação excessiva ao trabalho²⁸²).

Ao fim e ao cabo, contudo, continua sendo possível um caminho de salvação para o herói e seus convivas, mas este só pode se dar após um embate com o mundo, e nunca de maneira apriorística. Desse modo, a realidade não pode ser configurada nem como um mundo harmônico e em absoluta sintonia com os anseios dos indivíduos, pois nesse caso estaríamos em um terreno avesso ao romance, nem como um mundo absolutamente impenetrável e ossificado, que os subjuga de maneira total e barra desde o início qualquer possibilidade de ação. O mundo social deve, assim, ser construído como “um mundo da convenção parcialmente aberto à penetração do sentido vivo²⁸³”.

O mundo exterior é apresentado como uma multiplicidade de estruturas sociais e se estabelece entre elas uma hierarquia de acordo com o grau de penetrabilidade ao sentido de cada uma. Isso significa que do ponto de vista da configuração, a ironia do narrador adquire uma importância decisiva, pois não se pode atribuir nem negar sentido de antemão a nenhuma estrutura ou instituição social; essa positividade ou negatividade só deve se tornar manifesta no processo de interação entre o indivíduo e determinado aspecto da realidade exposto ao longo da narrativa. As estruturas sociais são, assim, reconhecidas como objetivamente necessárias, mas ao mesmo tempo tomadas como fonte de conhecimento importante para o processo educativo do herói. Esse reconhecimento irônico não se dá apenas por parte do narrador romanesco, mas dos próprios personagens, que adotam uma atitude ao mesmo tempo solidária e distante perante as convenções sociais.

Quanto a esse ponto, Lukács chama atenção para o fato de que essa afirmação irônica da realidade ao longo do romance deve culminar, ao final da narrativa, na idealização e romantização de determinados aspectos da realidade e no desprezo de outras, consideradas prosaicas e vazias de sentido. No entanto, diz Lukács, o mundo encontrado ao final da busca pela realização do ideal deve ser configurado de maneira irônica, para que o romance não recaia em uma afirmação incondicional da realidade, um simples “final feliz”. A perda desse “equilíbrio ironicamente flutuante²⁸⁴” entre subjetividade e objetividade, interioridade do personagem e mundo exterior, ideal e real,

²⁸² Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, 476.

²⁸³ Lukács, *A teoria do romance*, 144.

²⁸⁴ *Ibidem*, 147.

poesia e vida acarretaria em um dos grandes perigos dessa forma romanesca: “o perigo de romantizar a realidade até uma região de total transcendência à realidade ou, o que demonstra com máxima clareza o verdadeiro perigo artístico, até uma esfera completamente livre e além dos problemas, para a qual não bastam mais as formas configuradoras do romance²⁸⁵”.

O próprio Lukács adverte que este teria sido um problema evitado apenas em parte por Goethe, o que se expressa principalmente na valorização do mundo da nobreza como símbolo do domínio ativo da vida em oposição ao mundo maravilhoso do teatro, uma atribuição de substancialidade que tinge o estamento nobre com a coloração aproblemática da epopeia. Sua descoberta, ao final do livro, de uma realidade significativa, que não é uma resistência aos desejos do indivíduo, mas oferece possibilidades para que ele realize seu potencial, embora não se faça de maneira abstrata, mas esteja configurada de maneira sensível nos casamentos entre burgueses e nobres que concluem o livro, ainda assim é uma solução idealizada para o problema da formação.

De acordo com Lukács, é precisamente aí que reside o centro da divergência entre Goethe e os românticos, representados especialmente pela posição de Novalis²⁸⁶. Em *Sobre o ‘Wilhelm Meister’ de Goethe*, [Zu Goethes ‘Wilhelm Meister’], Novalis analisa o espírito de Goethe e o considera “um poeta de grande senso prático”, um espírito inglês, cujo gosto estético seria mercantil e intelectual. É esse o fundamento que opera também nas críticas que Novalis dirige ao romance de Goethe, nas quais, em que pese o reconhecimento de que o livro apresenta certos elementos românticos, como o tratamento irônico dos acontecimentos, o tom é claramente crítico e se dirige especialmente ao caráter prosaico do *Meister*. O trecho de Novalis retomado por Lukács na *Teoria do romance* é o seguinte:

Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister são de certo modo inteiramente prosaicos e modernos. Nele o elemento romântico cai por terra, e assim também a poesia da natureza, o maravilhoso. Ocupa-se ele meramente de coisas corriqueiras, humanas, a natureza e o misticismo são de todo esquecidos.

²⁸⁵ Ibidem, 145.

²⁸⁶ Paolo D’Angelo chama atenção para o fato de que o romance-teoria de Novalis é bastante diferente do *Lucinde* de Schlegel. Este último não se orientava pelo elemento fabuloso, como o *Ofterdingen* de Novalis, mas pela radical experimentação formal. Nesse sentido, ele ressalta que embora as teorias do romance de Novalis e de Schlegel tenham sido escritas em estreito contato, de modo que apresentam muitas características comuns, por vezes o sentido das formulações dos autores difere radicalmente, mesmo quando as formulações e os termos utilizados coincidem. D’Angelo, *A estética do romantismo*, 157.

É uma história burguesa e doméstica poetizada. O maravilhoso é tratado expressamente como poesia e exaltação. Ateísmo artístico é o espírito do livro. [...] No fundo, [...] ele é apoiético no mais alto grau, por mais poética que seja a exposição²⁸⁷.

A crítica de Novalis ao prosaísmo e ao caráter antipoético do *Meister* de Goethe encontra sua formalização artística em *Heinrich Von Ofterdingen*, uma obra inteiramente poética, na qual o assunto exclusivo é a poesia (Heinrich realiza um aprendizado artístico e torna-se um poeta, diferentemente de Meister que abandona a vida artística) e cuja atmosfera é inteiramente sonhadora e simbólica. Ou seja, em vez do equilíbrio irônico, Novalis defendia uma aproximação intensa do romance com o conto de fadas, entendido como um modo de fazer poesia caracterizado pela liberdade de associação entre os diversos elementos, pela a preponderância do maravilhoso e do onírico, mas isso não no sentido de uma evasão do mundo e sim de sua criação pela poesia²⁸⁸.

Ora, é em virtude desse traço que Novalis constitui para Lukács o exemplo mais claro de transgressão da forma épica pela romantização da realidade até sua completa transcendência rumo a uma esfera aproblemática. Se Goethe pecaria por romantizar um aspecto da realidade a tal ponto que ela transcende a realidade e se torna aproblemática, Novalis incorre no erro ainda maior de pretender, em sua configuração, apresentar o transcendente na realidade. A obra de Novalis perderia a tensão que, no fim das contas, sustenta a forma romance, qual seja, a tensão entre poesia e prosa, entre o maravilhoso e o desencantado, entre a plenitude de sentido e sua ausência. Em sua oposição inflexível ao prosaísmo do mundo moderno, Novalis acabaria por desequilibrar a balança da forma em favor de uma “transcendência realizada no real”, ao estilo do conto de fadas. Ao contrário de seu modelo, a épica de cavalaria da Idade Média, cuja situação histórico-filosófica permitia a transfiguração da realidade em fantasia, pois a mentalidade ingênua de seus autores de fato encontrava na transcendência um mundo fantástico que iluminava a vida terrena – o tema da busca pelo Santo Graal representa justamente isso -, em Novalis a unidade entre realidade e transcendência é um objetivo

²⁸⁷ Novalis *apud* Lukács, *A teoria do romance*, 146. Vale lembrar que Goethe publica *Os anos de peregrinação de Wilhelm Meister*, uma continuação de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, e nesse segundo livro Meister torna-se médico. Nesse sentido, o desejo de tornar-se artista dá lugar ao projeto de agir ativamente no mundo, pela escolha de um trabalho, o qual por sua vez exige uma formação especializada e não mais a formação ampla e harmônica que Meister formula no primeiro romance. Sobre isso conferir o livro de Wilma Patricia Maas, *O cânone mínimo – o Bildungsroman na história da literatura*.

²⁸⁸ D’Angelo, *A estética do romantismo*, 158–159.

consciente da configuração. Por isso, o descompasso entre situação histórica e o desejo de Novalis implicará no fracasso retumbante da forma épica. Diz Lukács:

A realidade está por demais carregada e onerada pelo fardo terreno de seu abandono das ideias, e o mundo transcendente, em virtude de sua filiação demasiado direta à esfera filosófico-postulativa da pura abstração, é por demais etéreo e sem conteúdo para que ambos possam reunir-se organicamente na configuração de uma totalidade viva. Assim, a fissura artística que Novalis detecta com argúcia em Goethe torna-se ainda maior e absolutamente intransponível em sua obra: a vitória da poesia, o seu domínio transfigurador e redentor sobre todo o universo, não possui a força constitutiva para arrastar consigo a esse paraíso tudo o que, de resto, é mundano e prosaico; a romantização da realidade apenas a reveste de uma aparência lírica de poesia que não se deixa converter em acontecimentos, em épica, de maneira que a real configuração épica ou apresenta a problemática goethiana, só que mais agravada, ou é eludida por reflexões líricas e imagens de estados de ânimo. Por isso a estilização de Novalis permanece puramente reflexiva; embora recubra na superfície o perigo, na essência apenas o agrava. [...] não lhe restou outra saída senão poetizar liricamente as estruturas em sua essência objetiva e criar assim um mundo belo e harmonioso, mas que permanece em si sem relações, que se prende apenas reflexivamente, apenas por estados de ânimo, mas não epicamente, tanto à definitiva transcendência torna real quanto à interioridade problemática, e portanto não pode tornar-se uma verdadeira totalidade²⁸⁹.

Trata-se, como se pode perceber, de uma crítica próxima àquela feita por Lukács no ensaio sobre Novalis em *A alma e as formas*. A plenitude de sentido desejada pelos românticos não pode ser alcançada no mundo moderno e a força da poesia é insuficiente para transfigurar o prosaísmo da época. A utopia de um mundo reencantado, de uma realidade novamente substancial, bela e harmônica permanece uma utopia, totalmente descolada da realidade da época e, desse modo, não pode configurar uma totalidade épica.

Novalis ignora a realidade de sua época em favor de uma utopia abstrata, ao passo que Goethe busca configurar concretamente sua utopia, mas só o pode fazê-lo por meio de uma solução puramente artística. O fato é que, dentro da sociedade burguesa que se consolidava, a possibilidade de uma formação harmônica e totalizante, a conciliação entre o indivíduo e o mundo por um processo de aprendizado, já não podia ser alcançada de maneira plena e é por isso que Goethe tem de lançar mão de expedientes artificiais para solucionar a questão central de seu romance. A crítica de Lukács se dirige aqui ao mecanismo da Sociedade da Torre, a ideia de um grupo onisciente de pessoas, que descobrimos ter intervindo em toda trajetória de Meister. As aventuras e os encontros do herói ao longo do romance são revelados então como testes

²⁸⁹ Lukács, *A teoria do romance*, 147.

e lições deliberadas, planejados pelos membros da Sociedade, a qual ele se junta ao final do livro. Lukács critica, portanto, uma espécie de *deus ex machina* adotado por Goethe: esse mecanismo “se torna um segredinho sem sentido oculto mais profundo, um tema narrativo de acentuado destaque sem verdadeira importância, um ornato lúdico sem encanto decorativo²⁹⁰”. Apenas por meio desse artificialismo é que Goethe teria conseguido resolver o problema da formação de Meister e, nesse sentido, sua solução significa uma deformação idealizadora da realidade²⁹¹.

É como se Goethe visse mais substancialidade em seu mundo do que havia de fato e, assim, acabasse tornando as coisas mais fáceis do que elas eram realmente: a tarefa que Meister propõe a si mesmo é impossível em um mundo desumanizado, de instituições alienantes, por isso em seu romance a tarefa da formação só pode se cumprir com o auxílio quase divino da Sociedade da Torre, cujos membros desempenham para a trajetória de Meister uma função semelhante aos deuses que guiavam Ulisses em suas aventuras. Em suma, para Lukács, a mentalidade utópica de Goethe configurou uma forma menos problemática do que sua época autorizava, transcendendo os limites do romance e aproximando-se da epopeia.

Tolstói, Dostoiévski e a crise do romance

No capítulo que encerra *A teoria do romance*, “Tolstói e a extrapolação das formas sociais de vida”, Lukács volta seu olhar para a literatura russa e vislumbra nela uma tendência que se contrapõe ao desenvolvimento do romance na Europa ocidental. Este teria seguido e aprofundado a senda do romantismo da desilusão, o que se expressa no crescente foco na interioridade dos personagens em detrimento da representação do mundo exterior, a substituição da aventura pela passividade, a preponderância da reflexão frente à configuração sensível dos acontecimentos, entre outros.

Para Lukács, a literatura de Tolstói sustenta-se, tal qual o romance de desilusão, na rejeição do mundo convencional. Mas enquanto na Europa ocidental a oposição ao

²⁹⁰ Ibidem, 149.

²⁹¹ Como assinala Jameson, a utopia “não é conquistada concretamente linha por linha, mas é estabelecida por um *fiat* ao final do livro, que alcança e transforma seu início”. Jameson, “The case for Georg Lukács”, 178.

mundo convencional resultava necessariamente em uma atitude puramente interior, uma vez que a segunda natureza das convenções já estava aí consolidada, na Rússia essa rejeição encontrava algum respaldo na realidade, uma vez que esta, segundo Lukács, ainda mantinha certa proximidade com estados naturais e orgânicos. A diferença entre os romances de Tolstói e os do romantismo europeu, portanto, seria que a rejeição do mundo convencional no autor russo não acarretaria no processo de dissolução da forma épica em manifestações líricas e psicológicas, mas encontraria na aspiração por uma vida fundada em valores comunitários, pautada por ciclos naturais, uma alternativa àquele tipo de solução formal. Nesse sentido, pelo menos à primeira vista os romances de Tolstói se distanciariam dos elementos que estruturam o romance e se aproximariam da organicidade da epopeia.

No entanto, a análise de Lukács mostra como em Tolstói esse mundo natural consiste em uma idealização. Em que pese ter entrevisto na vida camponesa uma proximidade aos ritmos naturais da vida e de tê-la configurado de maneira concreta em seus romances, Tolstói esbarra no fato de que “esse mundo permanece apenas um elemento da configuração épica, mas não é a realidade épica ela própria²⁹²”. Enquanto na epopeia grega, o mundo orgânico era o mundo da cultura grega, uma cultura que tinha como traço fundamental essa organicidade, em Tolstói a natureza só pode ser imaginada como uma esfera dentre outras e, como tal, oposta à cultura:

Que uma tal oposição seja necessária é a problemática insolúvel dos romances de Tolstói. Em resumo, sua intenção épica teve de desembocar numa forma romanesca problemática não porque ele não tenha realmente superado em si a cultura, ou porque sua relação com o que experimentou e configurou como natureza seja meramente sentimental, não por causas psicológicas, mas por razões de forma e da relação dela com o seu substrato histórico-filosófico²⁹³.

Essa problemática e necessária oposição entre natureza e cultura acaba por trair as intenções de Tolstói e revela, de acordo com Lukács, como o romance ainda é a forma necessária de sua época, pois embora o autor russo pretenda fazer do mundo natural o centro de sua configuração, a realidade épica tem que ser erigida sobre o mundo da cultura, onde vivem os indivíduos e onde se desenrolam os acontecimentos significativos. A relação entre essas duas esferas heterogêneas da realidade, natureza e cultura, que tem um sentido bem determinado em Tolstói, qual seja, o caminho

²⁹² Lukács, *A teoria do romance*, 153.

²⁹³ *Ibidem*, 154.

percorrido nos romances vai da recusa do mundo convencional à busca pela natureza essencial, revela que o centro das obras torna-se a busca sentimental e romântica pela natureza, contrariando a intenção de seu autor. A tentativa de superação do mundo convencional, portanto, permanece sendo uma tentativa, já que o decisivo em seus romances pertence sempre ao universo da cultura.

Lukács chama a atenção para a posição peculiar que Tolstói confere ao amor e ao casamento, situados entre a esfera da natureza e a da cultura. O amor em sua pureza natural, como paixão, não é inserido por Tolstói no universo da natureza, por ser muito preso à relação de indivíduo para indivíduo, isolando-os dos demais e sendo por isso considerado demasiadamente cultural. Antes, o autor confere centralidade ao amor como casamento, o amor como união e como meio de procriação; a instituição do casamento e da família são, assim, os verdadeiros motores da continuidade natural da vida nas obras de Tolstói. Entretanto, quanto mais autenticamente o casamento e a família são configurados, mais se revela o contrário do que o autor intencionava demonstrar, pois ambos acabam sendo conspurcados pela necessidade de adaptação à convenção mais vazia e sem substância.

A única exceção são os momentos próximos à morte, nos quais se abre aos personagens uma perspectiva que lhes permite enxergar a inessencialidade de todos os conflitos, sofrimentos e erros pregressos, abrindo caminho para o verdadeiro sentido de suas vidas. Em *Anna Kariênina*, a reconciliação entre Kariênin e Vrónski junto ao leito de morte de Ana, quando o marido traído perdoa o rival, é um desses momentos, mas ele é logo superado: Ana se recupera e apesar do perdão do marido, não consegue continuar a viver no casamento e decide voltar para Vronski. Entretanto, a reunião de Ana com Vrónski, que parecia ser a promessa de felicidade para o casal, logo se converte em desilusão, novamente uma vida limitada pelas convenções e vazia de sentido, que culmina no final trágico da heroína²⁹⁴.

Por essas razões, Lukács considera que a literatura de Tolstói ocupa uma posição ambígua no desenvolvimento histórico do romance. Por um lado, ele é o fecho do Romantismo europeu, um “barroco da forma de Flaubert²⁹⁵”, que transcende a forma

²⁹⁴ O percurso mais redentor de Lévin, que no final da narrativa aproxima-se do cristianismo e de uma vida mais plena, é considerado por Lukács como uma solução arbitrária de Tolstói, informada por seus ideais filosóficos, mas sem consistência artística. Ibidem, 157.

²⁹⁵ Ibidem, 158.

romanesca sem aproximar-se da realidade aproblemática da epopeia, já que o anseio por um mundo da natureza essencial permanece subjetivo e reflexivo. Por outro lado, em alguns momentos da obra de Tolstói é possível entrever uma nova realidade, concreta e existente, que se pudesse expandir-se em uma totalidade certamente exigiria uma nova forma de configuração: “a forma renovada da epopeia²⁹⁶”. Tolstói seria assim o prenúncio de uma nova época, mas como a arte nunca pode ultrapassar seu momento histórico, esse prenúncio tem de permanecer como utopia:

(...) a grande épica é uma forma ligada à empiria do momento histórico, e toda tentativa de configurar o utópico como existente acaba apenas por destruir a forma sem criar realidade. O romance é a forma da época da perfeita pecaminosidade, nas palavras de Fichte, e terá de permanecer a forma dominante enquanto o mundo permanecer sob o jugo dessa constelação. Em Tolstói eram visíveis os vislumbres de uma ruptura para uma nova época mundial: eles permaneceram, contudo, polêmicos, nostálgicos e abstratos²⁹⁷.

Se a análise de Lukács a respeito dos romances de desilusão tem o mérito de ter apontado para os rumos tomados pela forma romanesca no século vinte – basta pensar na nova concepção do tempo descoberta já n’ *A educação sentimental*, mas que só se consumaria nos romances da década de vinte – o autor, no entanto, adota uma posição bastante pessimista quanto ao futuro do romance europeu:

A evolução histórica não foi além do tipo do romance da desilusão, e a mais recente literatura não revela nenhuma possibilidade essencialmente criativa, plasmadora de novos tipos: há um epigonismo eclético de antigas espécies de configuração, que apenas no formalmente inessencial – no lírico e no psicológico – parece ter forças produtivas²⁹⁸.

Hans Robert Jauss sugere que a posição cética de Lukács pode ser explicada pela voga da literatura naturalista à época²⁹⁹ e, nesse sentido, é bom lembrar que quando da redação do ensaio, entre 1914 e 1915, o primeiro volume do ciclo proustiano mal acabava de ser publicado, *Ulisses* de Joyce e mesmo a *Montanha mágica* de Thomas Mann ainda estavam sendo escritos e a pujança e diversidade do modernismo ainda estava por se realizar. Pressionados pelo aprofundamento da cisão entre indivíduo e mundo e pelo estranhamento do indivíduo de si mesmo, certos procedimentos literários do romance do século dezenove foram levados às últimas consequências para que o

²⁹⁶ Ibidem, 159.

²⁹⁷ Ibidem, 160.

²⁹⁸ Ibidem, 159.

²⁹⁹ Hans Robert Jauss, *Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts À la recherche du temps perdu: ein Beitrag zur Theorie des Romans*, apud Notao d tradutor Ibidem.

romance pudesse cumprir a cada vez mais difícil tarefa de recriar, na e pela forma, algum sentido para a vida e para o mundo. Essa radicalização, no entanto, longe de se limitar a um epigonismo, como pensava Lukács, acabou por produzir novos frutos, de fato tão novos que pareciam revogar os próprios pressupostos do gênero.

Nesse sentido, a formulação de Anatol Rosenfeld sobre o romance moderno não deixa dúvidas a respeito do acerto da análise e do erro do julgamento de Lukács sobre o futuro da evolução do romance europeu. Segundo Rosenfeld, vemos nos romances do século vinte uma radicalização dos procedimentos do romance psicológico e realista do século dezenove, mas essa intensificação levou a consequências que inverteriam por inteiro a forma do romance tradicional. Assim,

a enfocação microscópica aplicada à vida psíquica teve efeitos semelhantes à visão de um inseto debaixo da lente do microscópio. Não o reconhecemos mais como tal, pois, eliminada a *distância*, focalizamos apenas uma parcela dele, imensamente ampliada. Da mesma forma se desfaz a personagem nítida, de contornos firmes e claros, tão típica do romance convencional. Devido à focalização ampliada de certos mecanismos psíquicos perde-se a noção da personalidade total e do seu “caráter” que já não pode ser elaborado de modo plástico, ao longo de um enredo em sequência causal, através de um tempo de cronologia coerente. Há, portanto, plena interdependência entre a dissolução da cronologia, da motivação causal, do enredo e da personalidade³⁰⁰.”

Se a limitação histórica explica em parte o diagnóstico sombrio de Lukács, por outro lado ele também se deve à profunda oposição do autor, que move o empreendimento crítico da *Teoria do romance* como um todo, ao vazio ético da civilização ocidental. Se, na visão de Lukács, quanto mais problemática a modernidade burguesa se tornava, mais o romance se afirmava como sua objetivação literária necessária, a perspectiva desoladora com a qual ele encarava o futuro da sociedade burguesa, alimentada pelo horror da Primeira Guerra Mundial – um evento que cristalizava o sentimento de crise então vigente –, explica porque ele tem de olhar para uma sociedade completamente diferente, a russa, em busca de algum alento para a encruzilhada na qual se encontrava a civilização ocidental. Pois para ele já estava claro que a transformação do romance em epopeia não seria o resultado da vontade do romancista, mas dependia da transformação efetiva da realidade ao seu redor.

Desse modo, ele vislumbra na obra de Tolstói o arremate da forma romance e em Dostoiévski a dissolução e a superação da forma épica burguesa:

³⁰⁰ Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno”, in *Texto/Contexto I* (São Paulo: Perspectiva, 1996), 84–85.

Dostoiévski não escreveu romances, e a intenção configuradora que se evidencia em suas obras nada tem a ver, seja como afirmação, seja como negação, com o romantismo europeu do século XIX e com as múltiplas reações igualmente românticas contra ele. Ele pertence ao novo mundo. Se ele já é o Homero ou o Dante desse mundo ou se apenas fornece as canções que artistas posteriores, juntamente com outros precursores, urdirão numa grande unidade, se ele é apenas um começo ou já um cumprimento – isso apenas a análise formal de suas obras pode mostrar. E só então poderá ser tarefa de uma exegese histórico-filosófica proferir se estamos, de fato, prestes a deixar o estado de absoluta pecaminosidade ou se meras esperanças proclamam a chegada do novo – indícios de um porvir ainda tão fraco que pode ser esmagado, com o mínimo de esforço, pelo poder estéril do meramente existente³⁰¹.

Para Jameson, esse comentário de Lukács deve ser interpretado mais como uma utopia social de Lukács, do que como uma análise formal efetiva da obra de Dostoiévski³⁰². De fato, de acordo com Arato e Breines, a leitura de textos como “Cultura estética” (1910) e “Sobre a pobreza do espírito” (1911) revela que o interesse de Lukács pela Rússia nutria-se da esperança por uma nova forma de vida, “uma comunidade de *indivíduos* completamente livres de grilhões psicológicos e sociais, capazes de ler a alma uns dos outros como a de si próprios³⁰³”, transcendendo assim a dualidade entre sujeito e objeto e, portanto, entre sujeito e mundo. O que estruturaria a visão de Lukács seria uma utopia da história como uma oposição entre o espírito objetivo (o Estado, a Igreja, a Lei, a ética formal, consolidados na civilização ocidental) e a alma (a comunidade, a religião, a moralidade, a ética substantiva, visionados na Rússia), na qual a segunda suplantaria o primeiro. Nessa perspectiva, qualquer tentativa de ultrapassar o mundo do espírito objetivo por novas vias institucionais acarretaria a mera substituição de um tipo de alienação por outro³⁰⁴.

Sem dúvida, seria interessante examinar com mais vagar o conteúdo dessa utopia social de Lukács, mas isso implicaria ir além de nosso tema e adentrar um novo universo de pesquisa. Para o propósito desta dissertação, parece mais interessante tentar compreender as observações de Lukács a partir das indicações oferecidas na própria *Teoria do romance*. Dito isso, gostaria apenas de levantar *um* dos sentidos possíveis para seus apontamentos a respeito de Dostoiévski, tendo em vista, sobretudo, seu significado para a forma romance.

³⁰¹ Lukács, *A teoria do romance*, 161.

³⁰² Jameson, “The case for Georg Lukács”.

³⁰³ Arato e Breines, *The young Lukács and the origins of Western Marxism*, 70. Grifo dos autores.

³⁰⁴ *Ibidem*.

Nesse sentido, apesar do que recomenda Jameson, é possível perceber que o argumento de que as obras de Dostoiévski não seriam romances possui *também* uma acepção formal: o fato delas não se erigirem como uma oposição polêmica ao mundo das convenções, isto é, de não procurarem resolver formalmente a cisão própria da modernidade, preservando, no entanto, a dualidade do mundo em sua própria estrutura. Segundo Lukács, o que aparece de maneira incipiente nos grandes momentos de revelação dos romances de Tolstói, “a esfera de uma realidade puramente anímica, na qual o homem aparece como homem – e não como ser social, mas tampouco como interioridade isolada e incomparável, pura e portanto abstrata³⁰⁵,” consiste em toda a realidade dos romances de Dostoiévski. Esta não apareceria em uma disputa com o mundo convencional, mas “esse novo mundo, longe de toda a luta contra o existente, é esboçado como realidade simplesmente contemplada³⁰⁶,” sendo, assim, o ponto de partida da configuração.

De acordo com intérpretes como Carlos Eduardo Jordão Machado e Rainer Rochlitz, que se dedicaram ao estudo das anotações do que seria o livro sobre Dostoiévski, os apontamentos de Lukács sustentavam que o escritor russo colocaria em cena em suas obras um novo tipo de homem, que ia além das características dos heróis dos romances burgueses. Seus personagens vivem em um plano além do mundo das convenções, afastados de qualquer luta contra o existente³⁰⁷. Nesse sentido, os indivíduos do universo de Dostoiévski recusam o mundo do que Lukács denomina de “primeira ética”, a ética do dever kantiano, imposta de fora para os homens, seja pelo Estado, pela lei ou pelas convenções sociais e agem a partir de uma ética fundada em suas almas.

O desprezo com que os personagens encaram as instituições sociais, vistas em toda sua insignificância no que diz respeito às verdadeiras necessidades dos indivíduos, permite que eles ajam a partir do reconhecimento do vazio valorativo vigente no mundo, a ausência de distinção substancial entre o que é bom e o que é mal. Isso, entretanto, não é vivenciado como uma ampliação da liberdade individual, mas é principalmente fonte de angústia frente à impossibilidade de se viver uma vida significativa. Isso explica a importância das ideias em suas obras, nas quais as situações-limite em que se encontram

³⁰⁵ Lukács, *A teoria do romance*, 161.

³⁰⁶ *Ibidem*, 160.

³⁰⁷ Carlos Eduardo Jordão Machado, *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910 - 1918)* (São Paulo: Editora Unesp, 2003), 107.

os personagens os impelem a questionamentos a respeito da existência de Deus, da moralidade, do livre arbítrio, da razão e da culpa que deixam de ser abstratas e, pela intensidade dramática e ficcional conquistada pelo autor, tornam-se algo vivo, são vivenciadas pelos personagens e pelo leitor³⁰⁸. Ademais, por terem como ponto de partida de sua configuração esse vazio de sentido do mundo, as obras de Dostoiévski põem em cena heróis que são a mais perfeita realização do anti-heroísmo, pois a loucura e o crime, objetivações da cisão entre indivíduo e mundo, alcançam em seus personagens uma profundidade inaudita: seus heróis não procuram integrar-se ao mundo, mas voltam-se contra ele.

A especificidade desse conteúdo, por sua vez, impõe uma série de modificações formais às obras do escritor russo. Apenas a título de ilustração do problema, o momento destacado aqui será o da reflexão. No romance tradicional do XIX, representado à perfeição por Flaubert, a reflexão se fazia presente nos comentários do narrador a respeito dos acontecimentos ou nas análises dos estados de ânimo dos personagens. Em Dostoiévski, ela é a tal ponto radicalizada que se torna a própria ação narrada. Isso se evidencia na função central dos diálogos e monólogos para a narrativa. Essa centralidade, por sua vez, torna patente a mudança de lugar do narrador, que perde o antigo posto de organizador da narrativa, que ainda detinha em Flaubert. Em Dostoiévski, o narrador não paira acima dos eventos, julgando-os sob um ponto de vista distanciado, mas passa a ser apresentado como mais um ponto de vista dentre outros na obra.

Desse modo, o predomínio da reflexão nas obras do escritor russo já aponta para o papel que ela desempenharia de maneira plena nos romances do século vinte, nos quais a reflexão não é mais uma tomada de partido do narrador frente aos personagens, mas um ataque à própria pretensão do narrador de apresentar o mundo “tal como ele é”. Adorno uma vez afirmou que a psicologia que se faz presente na obra de Dostoiévski não é a dos seres empíricos, dos homens que andam por aí, mas a do caráter inteligível, da essência³⁰⁹. Esse traço de sua obra prenunciaria a virada metafísica do romance

³⁰⁸ Como afirma Sergio Givone a respeito do homem do subsolo, personagem de Dostoiévski: “seu lúcido delírio é fruto daquela força que leva o homem a criar e a destruir, sem outra razão além da gratuidade, da liberdade (a liberdade de quem não se importa com lei alguma, nem mesmo com o ‘dois mais dois são quatro’). Assim ele “verifica” a irredutível falta de fundamento da experiência”. Sergio Givone, “Dizer as emoções”, in *A cultura do romance* (São Paulo: Cosac Naify, 2009), 470.

³⁰⁹ Theodor W. Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”, in *Notas de literatura I* (São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003), 57.

moderno que, diante do aprofundamento da reificação, não poderia mais contentar-se em reproduzir a superfície da vida se quisesse se manter fiel à sua herança realista³¹⁰.

Muito ainda poderia ser dito acerca das inovações de Dostoiévski, mas o que foi exposto até aqui evidencia que, ao curvarem-se à irracionalidade do mundo, sem procurar apresentá-lo como um todo coerente na configuração, ao relativizarem a posição do narrador, ao exporem a dilaceração da individualidade de seus heróis, as obras de Dostoiévski de fato abalaram os pressupostos do romance realista burguês, como Lukács sugerira. Entretanto, o fato de que hoje continuemos a chamá-las de romances indica a capacidade que essa forma tem de abrir-se a uma nova realidade e se transformar, sem, no entanto, tornar-se outra coisa. A permanência do romance, mesmo que em ruínas, indica também, contudo, que a promessa de um novo mundo continua barrada pelo “poder estéril do meramente existente”.

³¹⁰ Ibidem, 58.

Bibliografia

- Adorno, Theodor W. “La idea de historia natural”. In *Escritos filosóficos tempranos*, 315–34. Madrid: Ediciones Akal, 2010.
- . *Notas sobre literatura*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- . “O ensaio como forma”. In *Notas de literatura I*. Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- . “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.
- Arato, Andrew, e Paul Breines. *The young Lukács and the origins of Western Marxism*. New York: Seabury Press, 1979.
- Armogathe, Jean-Robert. “Un ancienne querelle”. In *La Querelle des Anciens et des Modernes*, 801–49. Paris: Gallimard, 2001.
- Auerbach, Erich. “Farinata y Cavalcante”. In *Mimesis: la representacion de la realidad en la literatura occidental*, 166–93. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1950.
- Behler, Ernst. *German romantic literary theory*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press, 1993.
- Beiser, Frederick. “The meaning of ‘Romantic Poetry’.” In *The romantic imperative*, 6–22. Cambridge, Mass.; London: Harvard University Press, 2006.
- Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- . “O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In *Magia e técnica, arte e política - ensaios sobre literatura e história da cultura*, 197–221. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

- Bernstein, J. M. *The philosophy of the novel: Lukács, Marxism, and the dialectics of form*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Bornheim, Gerd. “Filosofia do romantismo”. In *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- Bowie, Andrew. “Introduction”. In *Aesthetics and subjectivity: from Kant to Nietzsche*, 1–17. Manchester, UK ; New York: Manchester University Press, 2003.
- Butler, Judith. “Introduction”. In *Soul and form*, 1–15. New York: Columbia University Press, 2010.
- Candido, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- Castro, Rodrigo Campos de Paiva. “‘Michael Kohlhaas’ - a vitória da derrota: uma interpretação da novela ‘Michael Kohlhaas’, de Heinrich von Kleist”. Universidade de São Paulo, 2006. <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-09112007-141030/>.
- Cervantes, Miguel de. *Dom Quixote*. Vol. 1. 2 vols. São Paulo: Penguin - Companhia das Letras, 2012.
- Congdon, Lee. *The Young Lukács*. 2^aed ed. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009.
- Cunningham, D.I. “Capitalist epics: Abstraction, totality and the theory of the novel”. *Radical Philosophy* 163 (2010): 11–23.
- D’Angelo, Paolo. *A estética do romantismo*. Lisboa: Estampa, 1998.
- Dostoiévski, Fiódor. *Crime e castigo*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *Memórias do subsolo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- Duarte, Rodrigo. *Mímesis e racionalidade: a concepção de domínio da natureza em Theodor W. Adorno*. São Paulo: Edicoes Loyola, 1993.

Eichner, Hans. "Friedrich Schlegel's Theory of Romantic Poetry". *PMLA* 71, n° 5 (1 de dezembro de 1956): 1018–41. doi:10.2307/460525.

Feher, Férénc. *O romance está morrendo?*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1972.

Feher, Férénc, e Jerold Wikoff. "The last phase of romantic anticapitalism: Lukács' response to war". *New German Critique* 10 (1977): 139–54.

Flaubert, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2009.

Fumaroli, Marc. "Les abeilles et les araignées". In *La Querelle des Anciens et des Modernes*, 7–220. Paris: Gallimard, 2001.

Givone, Sergio. "Dizer as emoções". In *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

Gluck, Mary. *Georg Lukács and His Generation, 1900-1918*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Correspondência (1794-1803) entre Johann Wolfgang Goethe e Friedrich Schiller*. São Paulo: Hedra, 2010.

———. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

Habermas, Jürgen. "A consciência de tempo da modernidade e sua necessidade de autocertificação". In *O discurso filosófico sobre a modernidade*, 3–18. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo (SP): EDUSP, 1999.

———. *Cursos de estética: Volume II*. Vol. 2. São Paulo: Edusp, 2000.

———. *Cursos de estética: Volume IV*. São Paulo: EDUSP, 2004.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Princípios da filosofia do direito*. Traduzido por Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

Hohendahl, Peter. "Neoromantic anticapitalism Georg Lukács search for an authentic culture". In *Reappraisals: Shifting Alignments in Postwar Critical Theory*. Cornell University Press, 1991.

Jacobsen, Jans Peter. *Niels Lhyne*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

Jameson, Frederic. "The case for Georg Lukács". In *Marxism and form: twentieth-century dialectical theories of literature*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974.

Kestler, Izabela. *Aspectos da Época de Goethe*. Rio de Janeiro: Comunicação Ed., 2011.

Lacoue-Labarthe, Philippe, e Jean-Luc Nancy. *The literary absolute: the theory of literature in German romanticism*. Intersections. Albany: State University of New York Press, 1988.

Lepenies, Wolf. *As três culturas*. Traduzido por Maria Clara Cescato. São Paulo: USP, 1996.

Löwy, Michael. *A Evolução Política de Lukacs : 1909-1929*. São Paulo: Cortez, 1998.
"Lukács and the Crisis of Culture". *Telos Press*. Acessado 25 de setembro de 2013.
<http://www.telospress.com/lukacs-and-the-crisis-of-culture/>.

Lukács, Georg. *A teoria do romance : um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Traduzido por José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

———. *Entwicklungsgeschichte des modernen Dramas*. Darmstadt/Neuwied: Hermann Luchterhand, 1981.

———. *L'Ame et les Formes*. Traduzido por Guy Haarscher. Paris: Éditions Gallimard, 1974.

- . “Meu caminho para Marx”. In *Socialismo e democratização*, 37–54. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.
- . “On the romantic philosophy of life”. In *Soul and form*, 59–72. New York: Columbia University Press, 2010.
- . *Pensamento vivido autobiografia em diálogo de Georg Lukács: entrevista a Insrván Eörsi e Erzsébet Vezér*. São Paulo; Viçosa, MG: Estudos e Edições Ad Hominem Ed. da UFV, 1999.
- . “Prefácio do autor”. In *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*, 2ª ed, 7–19. São Paulo: Editora 34, 2000.
- . “Reflexões sobre a sociologia da literatura”. In *Georg Lukács*, organizado por José Paulo Netto. Sociologia 20. São Paulo: Ática, 1992.
- . “Richness, caos, and form”. In *Soul and form*, 145–74. New York: Columbia University Press, 2010.
- . “Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper”. Traduzido por Mario Luiz Frungillo. *Revista UFG* Ano X, nº N°4 (junho de 2008): 104–21.
- . “The metaphysics of tragedy”. In *Soul and form*, 175–98. Columbia themes in philosophy, social criticism, and the arts. New York: Columbia University Press, 2010.
- Lukács, George. “The Sociology of Modern Drama”. Traduzido por Lee Baxandall. *The Tulane Drama Review* 9, nº 4 (1 de julho de 1965): 146–70. doi:10.2307/1125039.
- Maas, Wilma Patricia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- Macedo, José Marcos Mariani de. “Posfácio do tradutor”. In *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

- Machado, Carlos Eduardo Jordão. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910 - 1918)*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- Magris, Claudio. “O romance é concebível sem o mundo moderno?”. In *A cultura do romance*, 1013–30. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- Marcus, Judith, e Zoltán Tar. *Georg Lukács: selected correspondence, 1902-1920: dialogues with Weber, Simmel, Buber, Mannheim, and others*. New York: Columbia University Press, 1986.
- Mazzari, Marcus Vinicius. “Apresentação”. In *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, 7–23. São Paulo: Editora 34, 2006.
- Medeiros, Constantino Luz de. “A Forma do Paradoxo: Friedrich Schlegel e a ironia Romântica”. *TRANS/FORM/AÇÃO* 37, nº 1 (2014). <http://200.145.171.5/ojs-2.2.3/index.php/transformacao/article/view/3624>.
- Musse, Ricardo. “Antes de História e consciência de classe”. *Estudos Avançados* 27, nº 78 (janeiro de 2013): 291–300. doi:10.1590/S0103-40142013000200019.
- Nisbet, Hugh Barr. “Introduction”. In *German aesthetic and literary criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Paulo Netto, Jose. *Georg Lukacs*. São Paulo (SP): Atica, 1992.
- Pierucci, Antônio Flávio. *O desencantamento do mundo: todos os passos do conceito em Max Weber*. São Paulo: Ed. 34, 2003.
- Reed, Terence James, e Malcolm Pasley. “The Goethezeit and its aftermath”. In *Germany, a companion to german studies*, 2nd ed, 499–558. New York; London: Methuen, 1982.
- Ringer, Fritz. *O declínio dos mandarins alemães: A comunidade acadêmica alemã, 1890-1933*. Edusp, 2000.
- Rochlitz, Rainer. *Le jeune Lukács (1911 - 1916): theorie de la forme et philosophie de l’histoire*. Paris: Payot, 1983.

Rosenfeld, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In *Texto/Contexto I*, 75–97. São Paulo: Perspectiva, 1996.

Safatle, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

Schiller, Friedrich, e Márcio SUZUKI. *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Schlegel, Friedrich von. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

———. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

———. *Sobre el estudio de la poesía griega*. Torrejón de Ardoz: Akal, 1996.

———. *Sur le Meister de Goethe*. Paris: Hoëbeke, 1999.

Schmidt, Rachel Lynn. “Arabesques and the Modern Novel: Friedrich Schlegel’s Interpretation of Don Quixote”. In *Forms of modernity: Don Quixote and modern theories of the novel*, 47–81. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 2011.

———. *Forms of modernity: Don Quixote and modern theories of the novel*. University of Toronto romance series. TorontoBuffalo: University of Toronto Press, 2011.

Silva, Arlenice Almeida da. “O interessante em Friedrich Schlegel”. *Trans/Form/Ação* 34 (2011): 75–94.

———. “O símbolo esvaziado: A teoria do romance do jovem György Lukács”. *Trans/Form/Ação* 29, nº 1 (janeiro de 2006): 79–94. doi:10.1590/S0101-31732006000100006.

Silva Filho, Antonio Vieira da. “Dialética e formalismo conceitual: sobre as contradições internas à Teoria do romance”. Doutorado, Universidade de São Paulo, 2011.

Simmel, Georg, David Frisby, e Tom Bottomore. *The philosophy of money*. London: Routledge, 2004.

Spang, Kurt. *Géneros literarios*. Teoría de la literatura y literatura comparada, no. 14. Madrid: Editorial Síntesis, 1993.

Süssekind, Pedro. “A Grécia de Winckelmann”. *Kriterion: Revista de Filosofia* 49, n° 117 (janeiro de 2008): 67–77. doi:10.1590/S0100-512X2008000100004.
———. *Shakespeare o gênio original*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

Szondi, Peter. “Friedrich Schlegel et l’ironie romantique”. In *Poésie et poétique de l’idéalisme allemand*. Paris: Les éditions de Minuit, 1974.

———. “Introdução - Estética histórica e poética dos gêneros”. In *Teoria do drama moderno*, 2ª ed, 17–21. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

———. “La teoria hegeliana de la poesia”. In *Poética y filosofía de la historia I*. Madrid: Visor, 1992.

———. “La théorie des genres poétiques chez Friedrich Schlegel. Essai d’une reconstruction sur la base des fragments posthumes”. In *Poésie et poétique de l’idéalisme allemand*. Paris: Les éditions de Minuit, 1975.

———. “Le naïf est le sentimental”. In *Poésie et poétique de l’idéalisme allemand*. Paris: Editions de Minuit, 1975.

———. *Poética y filosofía de la historia*. Madrid: Visor, 1992.

———. *Poética y filosofía de la historia*. 2. Madrid: Visor, 2005.

Thompson, Michael. *Georg Lukács Reconsidered Critical Essays in Politics, Philosophy and Aesthetics*. London; New York: Continuum, 2011.

Tolstói, Liev. *Anna Kariênina*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Von Kleist, Heinrich. *Michael Kohlhaas*. São Paulo: Editora Grua, 2014.

Waizbort, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora: 34 Universidade de São Paulo, 2006.

Watt, Ian. *A ascensão do romance: Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Weber, Max. *Ciência e política duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *A ética protestante e o "espírito" do capitalismo*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

Werle, Marco Aurélio. *A poesia na estética de Hegel*. São Paulo: Humanitas, 2005.

Winckelmann, Johann Joachim. *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*. Collection bilingue des classiques étrangers. Paris: Aubier, 1954.