UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Antonio Vieira da Silva Filho

Dialética e formalismo conceitual: sobre as contradições
internas à *Teoria do romance*

São Paulo
2011

Antonio Vieira da Silva Filho

Dialética e formalismo conceitual: sobre as contradições
internas à *Teoria do romance*

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Paulo Eduardo Arantes.

São Paulo

2011

Eu sou a fé [...] que
protesta, [...] o veto por
missão. Só o cão tem um
amo. *Ugocsa non coronat.*
Ady

Agradecimentos

Ao meu orientador, Paulo Arantes, pelas reflexões verdadeiramente orientadoras, pela confiança e por estar sempre disponível.

Aos membros da Banca de Qualificação, professores Arlenice Almeida da Silva e Franklin Leopoldo e Silva, pelas observações e sugestões, bem como pelas críticas, que ajudaram a indicar um norte para o prosseguimento do trabalho.

Ao parecerista da FAPESP, cujos pareceres ajudaram muito no desenvolvimento da pesquisa.

À Ilana, pelos diálogos que possibilitaram a efetivação do projeto de pesquisa, assim como pela leitura da tese, que muito contribuiu, com sugestões e observações, para todo o processo.

À Dona Oneide, minha mãe, pelo amor, carinho e incentivo. À Lidiane, Renato, Roberto e Adriano, meus irmãos. A este último, pela amizade e presença constante e à Celiane, minha cunhada.

Ao seu Leonardo, pelo afeto, pelo interesse sempre reiterado e pela leveza na convivência.

Aos amigos de São Paulo, pela acolhida e carinho com que sempre me receberam e recebem, Sybil, Talita, Júlia, Lílian, Pablo, Josberto, Clarissa e Wilson.

Aos amigos, Kátia, Emiliano, Estênio, Fernando, Mano que estão sempre presentes. Ao Emiliano também pela disponibilidade em ler a versão final.

Ao Eduardo Rodrigues (Dudu), pelas aulas de inglês e pela ajuda com tradução.

Ao Alexandre Câmara Vale pela disponibilidade e solidariedade.

Ao Ítalo Moura, pela ajuda. Ainda mais na última hora.

À Maria Grande e a Elielza (Dedé), por manterem a ordem na casa e ajudarem com as (não poucas) crianças.

À Otília, pelas muitas vezes em que, de diferentes maneiras, se envolveu com a possibilidade de continuidade desta pesquisa e do doutorado.

Ao prof. Milton Meira, pela compreensão e gentileza.

À Mariê, Maria Helena e todas “as meninas” da Secretaria do Departamento de Filosofia da USP.

Aos professores que aceitaram o convite em participar da banca examinadora.

À FAPESP, que me concedeu a bolsa, tornando materialmente possível a confecção da tese.

Por fim, especialmente, à minha mulher, que com seu afeto tornou o percurso, na correria do dia-dia, mais suave, florido.e perfumado. Aos meus (nossos) filhos, Leonardo, Heloísa, João, Maria e Luca.

Ao meu pai, seu Antônio (*In memoriam*),
que ficaria feliz.

Resumo

Este trabalho tem como ponto de orientação a relação da *Teoria do romance* de Lukács com a filosofia da arte de Hegel. O confronto com Hegel se coloca como tentativa de aclarar conceitualmente as relações da obra do jovem Lukács com as suas categorias estético-filosóficas, na medida em que essas últimas apontam para o problema da arte na experiência moderna. A relação entre as duas reflexões estéticas se apresenta entrecortada pelos diálogos do autor húngaro com o círculo weberiano historicista, que evidenciam certa divergência da *Teoria do Romance* com os *Cursos de Estética* de Hegel. O trabalho busca mostrar um conflito interno à *Teoria do romance* entre a perspectiva histórico-dialética, que demarca a retomada por Lukács da unidade hegeliana entre forma artística e conteúdo histórico, e o uso metodológico, de inspiração antidialética, do método típico-ideal, que se constitui a partir do corte epistêmico entre os planos dos conceitos e o da realidade. Esse conflito tem como ponto de partida a divergência de Lukács acerca da valoração positiva por Hegel da experiência moderna, valoração que se articula ao diagnóstico hegeliano do fim da arte como forma de exposição da verdade moderna e sua substituição pela verdade mediada da filosofia, capaz de apresentar a liberdade moderna como experiência de totalidade figurada no Estado. Lukács, com Hegel, aponta o princípio da subjetividade como fundamento constitutivo da modernidade e do romance. O romance, contudo, em oposição a Hegel, é entendido como a exposição “verdadeira” da nova relação do homem com a liberdade. Isto se dá porque, segundo Lukács, o princípio constitutivo da subjetividade romanesca coincide com a experiência fragmentada do mundo moderno. A liberdade subjetiva demarca, como para Hegel, uma experiência do homem que rompe com as experiências pré-modernas. Ela permanece todavia, para Lukács, caracterizada pela fragmentação, pelo isolamento do homem em relação às estruturas sociais. A totalidade do romance, assim, é entendida, por ele como a expressão do caráter formal da busca de superação da fragmentação pelo sujeito isolado da modernidade.

Palavras-chave: *Teoria do romance*, romance, jovem Lukács, Hegel, épica.

Abstract

This work takes as its point of orientation the relation between Lukács *The Theory of the Novel* and Hegel's philosophy of art. The confrontation with Hegel arises as an attempt to conceptually clarify the relationship of the work of the young Lukács with their aesthetic-philosophical categories to the extent that the latter point to the problem of art in modern experience. The relation between the two aesthetic reflections is presented with intersected dialogues by the Hungarian author with the Weberian historicist circle, which show some disagreement between *The Theory of the Novel* and the *Aesthetics Course* by Hegel. The work seeks to show an internal conflict in *The Theory of the Novel* between the historical-dialectic perspective, which marks the resumption from Lukács of the Hegelian unity between artistic form and historical content, and the methodological use, anti-dialectical inspired, of the ideal-typical method, which is constituted from the epistemic cut between the plans and concepts of reality. This conflict has as its starting point the divergence of Lukács on the positive evaluation by Hegel of modern experience, valuation which is linked to the diagnosis of the Hegelian end of art as a way of exposing the truth and its replacement by truth mediated from philosophy, able to present the modern freedom as an experience of totality figured in the State. Lukács, with Hegel, points the principle of subjectivity as a basis which constitutes modernity and the novel. The novel, however, in opposition to Hegel, is understood as the "true" exhibition of the new relation between man and freedom. This is because, according to Lukács, the constitutive principle of subjectivity romantic coincides with the fragmented experience of the modern world. Freedom subjective marks, as for Hegel, a man's experience that disrupts the pre-modern experience. It remains, however, for Lukács, characterized by the fragmentation, by the isolation of man in relation to social structures. The totality of novel is then understood by him as the expression of the formal character in a search to overcome the fragmentation of the isolated subject of modernity.

Keywords: Theory of the novel, romance, young Lukács, Hegel, epic.

Sumário

Introdução A Teoria do Romance entre Hegel e Weber	10
I. Sociedade civil burguesa, lírica e romance	
1. Dialética histórica, reconciliação e crítica da Modernidade	30
1.1 A <i>Estética</i> de Hegel e a modernidade	32
2. O princípio da particularidade na arte e a sociedade civil burguesa	37
3. Os gêneros e o lirismo como princípio da modernidade	42
3.1 A modernidade, o princípio lírico e o romance	45
3.2 A crítica do lirismo e o problema da nostalgia	54
4. A subjetividade, a contradição e os <i>loci</i> transcendentais	58
4.1 A totalidade do romance e o domínio da forma	65
4.2 A alma separada do Estado e o problema do espírito	73
4.3 Espírito e história	81
4.4 A recusa lukacsiana da segunda natureza: entre a dialética e a forma do construto	90
II. O Problema da Forma: a modernidade e a subjetividade contraditória	
1. A forma e a liberdade subjetiva: formalismo e exposição da contradição	107
1.1 O problema da forma e a dialética da <i>Teoria do romance</i>	114
1..2 A forma na <i>Teoria estética</i> e a <i>Teoria do romance</i>	116
1.3 A formação, o formar e a experiência moderna	126
1.4 O cristianismo e o luciferino como determinações da subjetividade	141
1.5 Os gêneros e a composição reflexiva	148
2. Os antigos, os modernos: Hegel e a <i>Teoria do romance</i>	158
3. A Ironia: da exigência composicional ao viver a arte	168
3.1 A ironia como esforço autocorretivo da subjetividade	168
3.2 A ironia entre a autocorreção e a ilimitação	172
3.3 A “volúpia da subjetividade” e a “normatividade épica”	187
Conclusão	202
Bibliografia	220

Introdução

A Teoria do Romance entre Hegel e Weber

Ao contrário da maior parte dos comentários à *Teoria do romance*, esta exposição não pretende ler essa obra a partir da pergunta pela sua relação com a trajetória de seu autor na primeira fase de sua produção. Não se trata, assim, de buscar lê-la em razão da pergunta pela sua conexão com os outros textos juvenis de Lukács, embora essa observação não descarte que também tais relações possam nos interessar. Ela visa, antes, demarcar o foco da nossa investigação e, nesse sentido, apontar que as conexões da *Teoria do romance* com as demais obras de Lukács nesse período, bem como sua diferença específica com a produção do autor em sua maturidade, serão pensadas, quando for o caso, com base no objetivo fundamental da nossa leitura da *Teoria do romance*, qual seja, o de perscrutar os seus conceitos centrais no sentido de esmiuçar as relações entre essa obra de juventude do autor húngaro e os conceitos estético-filosóficos de Hegel.

No livro *As formas e a vida* de Carlos Eduardo Jordão Machado, Hegel é chamado para participar de uma contenda específica com o autor da *Teoria do romance*. Machado faz uma longa citação da carta de Lukács para Paul Ernst, na qual destaca a refutação, por parte de Lukács, da substancialização hegeliana do espírito objetivo. O autor de *As formas e a vida* dedica uma pequena, todavia fecunda, discussão à relação entre Hegel e o autor da *Teoria do romance*.¹ Não se trata, para nós, como dito, de investigar a *Teoria do romance* em relação à trajetória lukacsiana na juventude, tal como se apresenta, por exemplo, em certa medida e mantendo suas especificidades, nas referências à *Teoria do romance* feitas por Machado, Löwy, Arato e Breines e/ou ainda em Mary Gluck², mas se

¹ Cf. Machado, Carlos Eduardo Jordão. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. – São Paulo: Editora UNESP, 2004, pp. 63-66.

² Cf. Löwy, Michael. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários. A evolução política de Lukács (1909-1929)*. Tradução de Heloísa Helena A. Melo e Agostinho Ferreira Martins. – São Paulo: Lech Livraria Editora Ciências Humanas, 1979. Arato, Andrew; Breines, Paul. *El jovem*

trata de buscar examinar as conexões da *Teoria do romance* com as premissas e conclusões da *Estética* de Hegel.

Esses comentadores de Lukács partem em geral do problema da reflexão ético-estética do jovem húngaro tendo como pano de fundo as reflexões do Lukács maduro, para construir um problema referente à obra juvenil. Assim, por exemplo, Arato e Braines se perguntam pelo conceito de alienação na obra juvenil, Machado pelas relações entre alma e forma, Löwy pelo lugar da obra juvenil na trajetória intelectual de Lukács. Mapeiam seu problema, como ele se desenvolve e se articula nas suas obras de juventude e apenas com base nesse problema, se perguntam sobre *A teoria do romance* que, assim, entra sempre como momento subordinado a essas outras questões. Tomemos, por exemplo, o livro de Arato e Breines, *O jovem Lukács e as origens do marxismo ocidental*, no qual o conceito de alienação é rastreado e discutido no decorrer do processo de desenvolvimento na obra juvenil de Lukács até chegar àquela que seria considerada a obra de transição (já inserida na fase marxista de Lukács) entre a juventude e a maturidade ou entre o primeiro Lukács pré-marxista e suas demais obras marxistas.

Não se trata, é claro, de impugnar as vias de acesso à *Teoria do romance* apresentadas nos comentários referidos, mas de apontar certa lacuna – mesmo porque o ponto de partida desses comentadores não é o desenvolvimento da relação Lukács-Hegel – deixada por tais comentários, acerca da relação com a *Estética* de Hegel. Essa relação pode, segundo pensamos, apresentar interesse na avaliação das respostas oferecidas por Lukács, naquele texto juvenil, ao problema da arte moderna em sua conexão com o romance, em particular a partir da sua compreensão de que o romance aparece como momento propriamente artístico-formal de exposição das aporias da experiência histórico-social moderna.

O caráter antagônico, próprio à sociedade civil burguesa e essencial à configuração do mundo pelo romance é, segundo pensamos, o tema central na *Teoria do romance*. Esse traço peculiar da sociedade civil burguesa, ao ser

Lukács y los orígenes del marxismo occidental. – Novo México: Fondo de Cultura Económica, 1986. Gluck, Mary. *Georg Lukács and his generation 1900-1918*. – Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1991.

articulado à tematização hegeliana do “fim da arte” – processo de esvaziamento desta forma como verdadeira forma absoluta de apreensão e explicitação da totalidade da experiência moderna – permite fazer vir à tona, através da discussão da resposta de Hegel ao caráter antagônico da sociedade civil, a especificidade da resposta indicada na *Teoria do romance* como uma conexão categorial dupla com a *Estética* de Hegel: de um lado, como assunção positiva do problema do romance e das categorias essencialmente modernas que o compõe, por outro lado, como distanciamento ou recusa das conclusões apresentadas pelo autor da *Estética* no que concerne às relações entre a forma do romance, o Estado e a forma do conceito.

O confronto com Hegel, mediado pelas interrogações acerca da relação problemática da *Teoria do romance* com a *Estética* e entrecortado pelas conexões do autor húngaro com o círculo historicista alemão, pode resultar num aclaramento conceitual de certos núcleos problemáticos da recepção, por Lukács, da *Estética* hegeliana. A tese busca evidenciar, em particular, um conflito interno à *Teoria do romance* entre, de um lado, a perspectiva histórico-dialética, presente na obra de Lukács com base na referência às *Lições sobre a Estética* de Hegel, e, de outro, o uso metodológico, também essencial à obra de 1916, de certo corte de inspiração antidialética, entre o plano dos conceitos e o da realidade, corte explicitado, por exemplo, em conceitos como *locus* transcendental (*transzendental Ort*), cujo uso por Lukács foi fortemente influenciado pela epistemologia neokantiana das ciências do espírito através de suas relações com o círculo de Weber.

Lukács elabora posteriormente, no *Prefácio* de 1962, essa mescla de métodos diametralmente opostos, que, entretanto, aparecem intimamente relacionados na *Teoria do romance*.³ No *Prefácio* nos diz ele que “[...] A teoria do romance é a primeira obra das ciências do espírito (*geisteswissenschaftliche*) em que os resultados da filosofia hegeliana foram aplicados concretamente a

³ É importante esclarecer que a referência ao *Prefácio* de 1962 não significa uma adesão desta tese ao núcleo estético-filosófico das assertivas do autor da *Teoria do romance* em sua maturidade quanto à sua obra de juventude. Trata-se apenas de indicar que nos apropriamos de elementos pontuais dessa leitura sempre que os consideramos fundamentais à perspectiva de interpretação que aqui buscamos, assertivas com as quais também nos confrontaremos de modo polêmico em outros momentos.

problemas estéticos”.⁴ O conflito entre as duas orientações metodológicas, que devemos explicitar quanto às suas significações conceituais para as considerações estéticas desenvolvidas pelo jovem filósofo húngaro, parece constituir aquilo que é próprio à estética da *Teoria do romance*, em razão do que a sua explicitação torna-se aqui um imperativo. O que pretendemos mostrar é a relevância crucial da assunção das categorias estéticas de Hegel na construção da arquitetura conceitual da *Teoria do romance*, projeto que implica também a necessidade de demarcação dos distanciamentos assumidos pelo jovem Lukács com respeito à estética e a filosofia hegelianas, distanciamentos cuja expressão conceitual é mediada por sua relação com o círculo de Weber nos primeiros anos do século passado.

* * *

Hegel inicia a análise – diga-se, pouco sistemática e pouco demorada – do romance, enquanto desenvolvimento imanente da epopéia, com a célebre frase que afirma que o romance é a “*modernes bürgerliches Epopöe*”.⁵ Lukács, por sua vez, começa a sua exposição das duas formas da grande épica afirmando que

o romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a

⁴ Lukács, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, Posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. – São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 11. Doravante, *A Teoria do romance* será referida apenas como *TR*. Todas as citações e referências à *Teoria do romance* são cotejadas com o original alemão: Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein Geschichts-philosophischer Versuch über die Formen der Grossen Epik*. München: DTV, 1994, p. 9. Doravante, o texto original será referido apenas como *TdR*.

⁵ Cf. Hegel, F. *Cursos de Estética*, vol. IV. Tr. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle – São Paulo: EDUSP, 2004, p. 137. Os volumes II e III são traduzidos também por Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle: EDUSP, 2000 e 2002, respectivamente. O volume I é traduzido por Marco Aurélio Werle – 2ª ed.: EDUSP, 2001; *Vorlesungen über die Ästhetik*, v. 15 (abreviatura: *VuAe*), p. 392. Doravante as edições brasileiras serão referidas apenas como *Estética*, seguida pelo volume. As citações e referências das obras de Hegel são cotejadas com o original alemão. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Werke [in 20 Bänden]*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. A primeira vez que for referida virá com o nome da obra no original, volume e abreviatura, depois, apenas a abreviatura e o volume (no caso da *Estética* que são em três volumes, nas outras obras aparecerão apenas a abreviatura).

imanência de sentido à vida tornou-se problemática, mas que tem por intenção a totalidade.⁶

Ambos afirmam, com palavras diferentes, a mesma coisa, qual seja: que o romance é uma expressão poética da atual configuração prosaica do mundo. Para Hegel, o mundo moderno com suas relações prosaicas não é um mundo propício para a poesia, pois as verdadeiras paixões, situações e a liberdade não aparecem mais de forma imediata, mas são mediadas pelas instituições e pela vida ética no Estado. O romance é, segundo Lukács, a épica do mundo moderno e, enquanto épica, precisa configurar a “extensão da vida” da qual ela faz parte. “Extensão da vida” significa a principal característica da épica: a narração objetiva do momento histórico-filosófico. Em unidade com isto está a exigência de uma configuração fechada em si mesma, ou seja, a narração de uma totalidade. Ora, mas como afirma Lukács, seguindo as pegadas de Hegel, a totalidade do mundo burguês não é mais evidente como a do mundo da epopéia homérica. O mundo moderno é “infinitamente grande” e multifacetado para que a forma artística possa fornecer uma unidade efetiva da sua exposição. A fórmula lukacsiana para sustentação da configuração romântica⁷ é apresentada do seguinte modo: a forma romance tem que reduzir ou “estreitar aquilo que configura”,⁸ isto é, não é mais a totalidade extensiva da vida – o que em termos hegelianos significa dizer a efetividade – que o romance tem que configurar, mas apenas um recorte, um mundo particular no qual o qual o indivíduo se move.

⁶ TR, p. 55; TdR, p. 47.

⁷ Lukács, como Hegel, não separa o conceito de romance do de romântico. Para o autor da *Teoria do romance*, ambos os conceitos são sinônimos. Diz-nos Lukács que “o romantismo alemão, embora nem sempre esclareça em detalhes, estabeleceu uma estreita relação entre o conceito de romance e romântico. Com toda a razão, pois a forma romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental”. Para Hegel, o romance aparece como uma determinação ou diferenciação da forma de arte romântica. E, nesse sentido, como em Lukács, o romance apresenta a determinação central do conceito de romântico, qual seja: a subjetividade como elemento constitutivo da forma e do conteúdo e a separação entre subjetividade e mundo exterior. *Ibid*, p. 37; *Ibid*, pp. 31-2. O romântico moderno, cujo paradigma, na *Estética* de Hegel, é a figura dos irmãos Schlegel, efetiva e leva a termo o princípio subjetivo da forma de arte romântica.

⁸ *Ibid*, p. 36; *Ibid*, 30.

Se nos debruçarmos sobre a arte romântica,⁹ mais especificamente sobre o tópico da ‘autonomia do caráter individual’ do personagem do romance na *Estética* de Hegel, veremos que este é a grande referência de Lukács para pensar o conceito de romance. A determinação principal do conteúdo e da forma romântica é, nos termos hegelianos, a subjetividade infinita, que quer dizer que o homem, a interioridade, é a referência para configurar, construir e produzir tudo que existe. O homem moderno, do romance, pode olhar para todas as direções e, nesse sentido, não há mais um conteúdo objetivo que o force a se fixar. A totalidade orgânica da epopéia rompeu-se para sempre, isto é, a unidade entre a ação autônoma do herói e o destino da comunidade, ou, se pensarmos na estrutura estatal da pólis ateniense, a unidade entre cidadão e o destino da pólis, não é mais possível, porque, na sociedade moderna, tanto a ação individual, como a engrenagem das instituições do Estado é, segundo Hegel, regida por um conteúdo legal objetivo que deixa pouco espaço para a subjetividade, para a ação individual do herói.

O mundo moderno é, para Hegel, mais desenvolvido, sob o ponto de vista da liberdade, que o mundo da epopéia homérica, porque a arquitetônica da estrutura do mundo moderno comporta o lugar da particularidade, isto é, resguarda o lugar da ação individual no interior do Estado. A ação individual aqui, todavia, não encarna ou assume nenhum conteúdo substancial do todo, mas sua ação é apenas uma ação individual particular entre tantas outras. O conteúdo assumido pelo indivíduo é um conteúdo particular, bem como os fins nesse mundo particular do sujeito são fins igualmente particulares. No mundo efetivo, do qual o romance é a expressão, o indivíduo burguês assume um conteúdo particular, cujo fim é realizar a satisfação de suas carências.¹⁰ Da mesma forma o meio para a satisfação particular das carências é uma atividade particularizada: no trabalho o

¹⁰ Cf. Hegel, G. W. F. *Linhas fundamentais da filosofia do direito ou direito natural e ciência do Estado em compêndio*. Terceira parte: eticidade. Segunda seção: a sociedade civil. Tr. Marcos Lutz Müller, Campinas, IFCH/UNICAMP, 2000, § 185; *Grundlinien der Philosophie des Rechtes* (abreviatura: *PhRe*), vol. 7, § 185. Usaremos também a parte da Terceira seção: o Estado. Tr. Marcos Lutz Müller – Unicamp: IFCH, 1998. Para o restante das partes da *Filosofia do direito* usaremos a tradução portuguesa de Vitorino. Hegel, F. *Princípios da filosofia do Direito*. Tr. Orlando Vitorino. – Lisboa: Guimarães Editores, 1959. Doravante as traduções serão referidas apenas como *Filosofia do Direito* seguida do respectivo tradutor.

homem “especifica” e escolhe, dentre uma gama variegada que a natureza fornece, o material sobre o qual “dá forma” de acordo com a carência particular.¹¹ Para o mundo da forma romance, o conteúdo particular do sujeito, o seu mundo particular, está em unidade com o fim particular subjetivo. É por isso que, falando da forma de arte romântica, Hegel afirma que nesta, juntamente com o conteúdo e os fins particulares, está a “individualidade viva, para a qual o caráter se limita em si mesmo”.¹² Ora, mas tal mundo do caráter individual aparece para Hegel como abstrato e formal porque o mundo do sujeito particular se encerra, igualmente, num mundo particular limitado, ou como ele o diz, “contingente”.¹³ O que “o indivíduo é, não é sustentado e suportado pelo substancial, [...] mas pela subjetividade do caráter”.¹⁴

Na *Teoria do romance*, Lukács concorda com Hegel que os elementos do romance são abstratos. Hegel diz que a configuração do romance é um embate entre o sentimento do poeta e a vida prosaica e que, de um lado, os indivíduos “inicialmente vão contra a ordem” do mundo da prosa e “apreendem o autêntico e substancial nele” ou, por outro lado, dissolvem a prosa do mundo na composição poética e em seu lugar colocam uma realidade mais próxima da beleza.¹⁵ Isso, em outros termos, significa que eles fazem uma abstração poética da realidade existente.

A análise de Lukács sobre a abstração dos elementos do romance se constitui com base nessas determinações hegelianas sobre o romance, bastando observarmos, para nos convenceremos disso, quais são os elementos abstratos, apontados pelo autor da *Teoria do romance*, como constituintes dessa forma da

¹¹ Cf. *Ibid*, § 196; *PhRe*, § 196.

¹² *Estética*, vol. II. p. 312; *VuAe*, vol. 14, p. 199.

¹³ *Idibid*; *Idibid*.

¹⁴ *Idibid*; *Idibid*. A literatura de Shakespeare é emblemática, para o autor da *Estética*, para pensar a subjetividade formal e particularidade contingente da forma de arte romântica. Sobre os caracteres de Shakespeare, Hegel afirma que para os seus personagens “[...] não entram em questão a religiosidade e uma ação a partir da reconciliação religiosa dos homens em si mesmos nem o ético enquanto tal. Pelo contrário, diante de nós temos indivíduos colocados de modo autônomo apenas sobre si mesmos, com fins particulares (*besonderen Zwecken*) que apenas são os seus, que provém unicamente de sua individualidade, e os quais eles executam com a consequência inabalável da paixão, sem reflexão acessória e universalidade, apenas para a própria autosatisfação”. *Ibid*, p. 313; *Ibid*, p. 200.

¹⁵ Cf. *Estética*, vol. IV, p. 138; *VuAe*, vol. 15, p. 393.

grande épica. Primeiramente, ele aponta a constituição da totalidade no romance como abstrata, ou seja, a “totalidade” fechada “do romance só se deixa sistematizar abstratamente”.¹⁶ Em seguida, Lukács começa a nomear os elementos abstratos do romance. Deixemos o próprio autor falar dessas abstrações: “abstrata é a aspiração dos homens imbuída da perfeição utópica, que só sente a si mesma e a seus desejos como realidade verdadeira”.¹⁷ Tanto no ‘idealismo abstrato’ como no ‘romantismo da desilusão’ (tipos da forma romance apresentados por Lukács) o que permanece em primeiro plano é o desejo profundo do sujeito, traduzido como o que há de mais verdadeiro.

Em *Dom Quixote*, expressão do tipo romanesco caracterizado por Lukács como idealismo abstrato, a “aspiração utópica” do personagem acaba esbarrando na efetividade prosaica, isto é, a “realidade imaginada” está aquém da realidade do mundo, por isso o tratamento humorístico dado por Cervantes às aspirações de Dom Quixote. No romance da desilusão, cujo paradigma é a *Educação sentimental* de Flaubert, o desejo profundo de realização utópica encarcera a alma do personagem em si mesmo, tornando-o passivo em face da força da realidade existente. Os tipos são os modelos para pensar o elemento abstrato da contraposição, de um lado, entre o querer utópico subjetivo sentido como a única “realidade verdadeira” e, de outro, o mundo efetivo, pois, afinal, a “aspiração utópica” é abstrata no romance porque tanto num como noutro tipo permanece afastada da realidade, dela abstraída. Lukács assim define o papel da abstração para a narrativa épica moderna:

[...] esse sistema 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.¹⁸

¹⁶ TR, p. 70; TdR, p. 60.

¹⁷ *Idibid*; *Idibid*.

¹⁸ *Idibid*; *Idibid*.

Embora *Wilhelm Meister* possua uma maior “concretude” que *Dom Quixote* no tocante ao ideal perseguido por seus personagens, bem como “uma [maior] expansão da alma” (traduzida na associação entre os homens, expansão experimentada numa ação coletiva no mundo) esta tem que permanecer ainda abstrata, porque o mundo burguês, no qual e a partir do qual a alma age, não se verga a ideais. Para realizar essa unidade romântica Goethe teve que recorrer – segundo Lukács, sob a influência de Schiller¹⁹ – a elementos formais da epopéia na composição do *Meister*, o que denuncia, ainda uma vez, a abstração configurada pelo e no romance. A aplicação de elementos formais da epopéia teve que fracassar e denunciar mais uma vez a “aspiração utópica” subjetiva. No *Meister* o escritor recorre a uma forma não problemática para tentar resolver a dissonância posta pela problemática burguesa: a impossibilidade de um ideal de humanidade no interior da realidade social prosaica moderna.

Esta é uma tentativa de fornecer uma maior substancialização às estruturas prosaicas: como nos diz Lukács, é a tentativa de apresentar “uma adequação mais autêntica aos sujeitos do dever-ser do que era dado às esferas superadas”.²⁰ Assim, o autor de *Wilhelm Meister*, bem como o próprio herói do romance, terminam, não obstante sua condição peculiar de síntese e superação das duas outras formas do romance apresentadas por Lukács, por recaírem na abstração da subjetividade romanesca, ao fim e ao cabo, ambos pela mesma razão: o recurso subjetivo do escritor aos elementos da epopéia – pois o ideal de comunidade que guia o todo da obra necessariamente teria que dirigir o autor para tais elementos formais da epopéia – é índice do reconhecimento da impossibilidade de unidade entre alma e mundo efetivo nas atuais relações burguesas. Não obstante a sua diferença com o herói do romance da desilusão (pois, afinal, Meister age no mundo), o herói de Goethe termina por reconhecer de maneira “compreensiva” a discrepância entre o homem e o mundo e, desse modo, os anseios subjetivos do homem do romance, que aparecem na “adaptação à

¹⁹ Na carta de Schiller a Goethe de 8 de junho de 1796, o primeiro afirma que “o romance, assim como está, aproxima-se em muitos aspectos da epopéia [...]”. Correspondências. *Companheiros de viagem: Goethe e Schiller*. Apresentação, seleção, tradução e notas Cláudia Cavalcanti. – São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 77.

²⁰ *TR*, p. 148; *TdR*, p. 126.

sociedade, na resignada aceitação de suas formas de vida e [n]o encerrar-se em si e guardar-se para si da interioridade [...] apenas realizável na alma”.²¹

* * *

Na primeira parte da *Teoria do romance*, na qual Lukács expõe as condições teóricas de compreensão do romance em sua relação com o gênero épico, a influência da *Estética* hegeliana apresenta-se com muita clareza e transparência.²² Na segunda parte, conforme o juízo de Lukács na maturidade, se apresentaria, na tipologia do romance, uma introdução do que ele chama de “epistemologia de direita”.²³ Com isso ele parece se referir ao uso do recurso típico-ideal – cuja inspiração mais direta é fornecida por Weber – que se poderia

²¹ *Ibid*, p. 143; *Ibid*, 121.

²² A primeira parte é declaradamente de influência hegeliana, enquanto a segunda parte seria determinada pelo método das ciências do espírito, isto é, ao invés de um matiz fundamentalmente dialética para a compreensão histórico-filosófica de certas obras romanescas, o autor húngaro parte, segundo a leitura de Lukács no *Prefácio de 1962*, de conceitos sintéticos a priori para daí “deduzir” nos fenômenos tais formas universais. Cf. *Ibid*, pp. 9-10; *Ibid*, p. 7.

²³ Trataremos da influência em Lukács do método tipológico em sua relação mais direta com Weber. Não desconhecemos que esse método se institui no processo de discussão acerca da diferenciação entre o método das ciências do espírito e o método das ciências da natureza, discussão travada desde a segunda metade do século XIX e que se desdobra pelo início do século XX, tendo como principais expoentes Rickert, Dilthey, Simmel, Weber etc. No que diz respeito ao método tipológico utilizado por Lukács na *Teoria do romance*, Leo Maar destaca a influência de Dilthey, que entende que o método tipológico utilizado pela arte possibilita um “conhecimento” mais apropriado “do conteúdo da vida”, da história, do que a ciência. “[...] a arte cont[a] com o típico”, diz-nos Leo Maar, “o típico seria a universalidade do individual, ‘o essencial extraído da realidade’, e o problema do artista consistiria precisamente na revelação deste típico”. Leo Maar, Wolfgang. *O coração e as almas. Introdução à leitura da teoria política em Lukács*. Dissertação de mestrado. Departamento de Filosofia da USP, 1980, p. 39. O jovem Lukács utiliza na *Teoria do romance* o método tipológico da arte para desenvolver a problemática das formas do romance em sua íntima conexão com o desenvolvimento do conteúdo histórico, pois se trata da crença de Lukács de que a tipologia faz aparecer “o essencial [...] da realidade”. Isto denota um afastamento de Lukács da aderência hegeliana a *Wissenschaft* como forma absoluta da apreensão da verdade, pois, para Lukács, a filosofia é índice da “cisão” entre o homem e o mundo, isto é, é a expressão separada da experiência da fragmentação. Cf. *TR*, pp. 25-26; *TdR*, pp. 21-2. A limitação do método tipológico de extração do essencial da realidade como forma adequada de conhecimento do gênero romance e da relação social que o funda, bem como as implicações do uso desse método em sua relação com a dialética hegeliana será mais amplamente discutida adiante. Registramos aqui a nossa consciência de que essa discussão envolve mais amplamente esse conjunto de autores vinculado ao problema das ciências do espírito. Como não se trata de perscrutar geneticamente as influências desse amplo e extenso debate em torno das ciências do espírito, mas de demarcar a especificidade do método da *Teoria do romance* em relação a Hegel, nos concentraremos em expor as influências mais diretas de Weber e Simmel, que serão apresentadas em diferentes e específicos contextos.

caracterizar nos seguintes termos: o tipo se apresenta como conceito sintético que determina e enforma toda a compreensão do romance. No que se refere à tentativa juvenil de compreensão das obras literárias singulares com base na tipologia, o Lukács maduro afirma que esse procedimento metodológico encarcera as obras no interior de um conceito sintético a priori limitado. É desse modo, por exemplo, que a *Teoria do romance* parte do conceito de idealismo abstrato para definir o primeiro tipo da sua tipologia do romance, determinado pela estreiteza da alma do herói (*Held*)²⁴ em relação ao mundo, para desenvolver os caracteres principais de *Dom Quixote*, de Cervantes.

Os tipos de romance caracterizariam, assim, uma formalização, típica da epistemologia do círculo historicista, que retoma a separação kantiana entre forma e conteúdo. Esta separação, no entendimento do sociólogo alemão, é o que permite ao cientista a compreensão do caráter apenas “aproximativo” do conceito em relação à realidade que ele deve explicar. Em razão disso, os desenvolvimentos de conteúdo específicos demarcam sempre certa desproporção

²⁴ Lukács usa indistintamente o vocábulo *Held* tanto para o herói da epopéia homérica como para o herói do romance e do drama. Por sua vez, na *Estética*, Hegel emprega o termo *Held* para o herói romântico e *Hero* (que é o termo propriamente grego, uma transliteração que permeneceu na língua alemã) para designar o herói grego. O motivo é a unidade imediata entre interior e exterior que o termo *Hero* conota, isto é, a unidade assumida pelo herói da epopéia entre o querer autônomo do indivíduo e o destino do todo. Do mesmo modo Hegel emprega *Hero* para significar o herói histórico universal, pois a individualidade deste, tal como a do herói da epopéia, apresenta-se em unidade, mesmo sem o saber, com o fim do espírito universal. Se perscrutarmos o termo *Hero*, usado por Hegel na *Enciclopédia das ciências filosóficas* e na *Filosofia da História*, constatamos que ele emprega esse vocábulo para designar o herói da história universal, ou seja, o indivíduo histórico universal que encarna a unidade entre querer subjetivo e o “destino” do espírito universal. Escolho, dentre tantas, uma citação de Hegel que corrobora com o que foi dito, ou seja, que a ação do indivíduo histórico universal, mesmo quando visa aparentemente apenas o poder e a riqueza, encontra-se em estreita unidade com o espírito de um povo e quiçá como o espírito universal: “[...] se para os heróis (*Heroen*) históricos só fosse questão de interesses subjetivos e formais, não teriam realizado o que realizaram; e há que reconhecer, tendo em vista a unidade do interior e do exterior, que os grandes homens quiseram o que fizeram, e fizeram o que quiseram”. Hegel, F. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio. A ciência da lógica* v. I. tr. Paulo Meneses – São Paulo: Loyola, 1995, Adendo § 140; *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (abreviatura: *Enzy*), § 140. O termo *Held* por sua vez caracteriza uma interioridade e subjetividade que já se encontram apartadas do todo, ausentes no *Hero* grego. Hegel utiliza, desse modo, o vocábulo *Held* para designar o herói pós-helênico, advindo da experiência cristã, bem como o herói moderno, pensado como o desdobramento e realização desta mesma experiência cristã. Embora o emprego desses dois vocábulos siga a lógica exposta acima, na *Estética*, algumas poucas vezes, Hegel utiliza o vocábulo *Held* para falar do herói homérico. A causa disso parece estar na especificidade da elaboração da *Filosofia da arte* de Hegel, a saber: uma obra elaborada e construída a partir de anotações – muitas vezes esparsas e fragmentárias – de aulas de Hegel, bem como de seus próprios alunos, postumamente organizados e compilados.

em relação à forma, pois jamais aparecem “puros” na realidade que ela deve explicar. O tipo ideal em Weber é um construto que permite ao cientista investigar os fenômenos da realidade. “Quadro ideal sintético”, o tipo ideal se constrói a partir da “acentuação” de um aspecto “ou de vários pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de fenômenos isoladamente dados, difusos e discretos” forma-se um “quadro homogêneo de pensamento” que, desse modo, é aplicado aos fenômenos. O cientista, ao descer aos fenômenos, encontra em determinadas realidades particulares representações mais próximas ou afastadas do tipo ideal construído, mas esse “quadro” de pensamento nunca é encontrado “empiricamente na realidade”.²⁵ Outro importante elemento, é que o tipo ideal tem, para Weber, a função de eliminar as contradições, sempre presentes, segundo seu ponto de vista, na própria realidade. Esta eliminação da contradição, não quer dizer, para o sociólogo, que o procedimento típico-ideal elimine a contradição real, mas apenas na esfera da sua representação, ou seja, do ponto de vista da sua exposição formal, científica.

Segundo nossa leitura, se parece inegável a inspiração weberiana na tipologia das formas romanescas, por exemplo, na escolha por Lukács de um único tipo para apresentar o correspondente momento histórico-filosófico (o *Quixote* para o romance do idealismo abstrato, *A Educação sentimental* para o romantismo da desilusão e o *Wilhelm Meister* como uma tentativa de síntese entre estes dois), esse uso possui uma especificidade que consiste em mover-se entre esta influência e a relação com a *Estética* de Hegel. De um lado, assim, os romances são ainda “engessados” numa tipologia ideal, que dificulta a apresentação das contradições internas. Isso é visível, por exemplo, na ausência de um desenvolvimento mais amplo dos elementos contraditórios de cada tipo, como no *Quixote*, ao qual nos referiremos de modo mais específico no contexto de um debate com Fehér. De outro lado, contudo, a nosso ver, o procedimento típico-ideal em Lukács não se limita a acentuar uma simples “escolha arbitrária” dos

²⁵ Cf. Weber, Max. *A “objetividade” do conhecimento nas Ciências Sociais*. IN Sociologia (Org. Gabriel Cohn) – São Paulo: Editora Ática, 1997 pp. 105-6. Cf. tb., Weber, Max. *Economia e Sociedad I. Teoría da Organización Social*. Tr. José Medina Echavarría – México: Fondo de Cultura Económica, p. 4.

tipos pelo pesquisador, mas de fato desenvolve – segundo a nossa hipótese em estreita conexão com a *Estética* de Hegel, conexão que buscamos indicar ao anunciar a relação entre o conceito de romance do autor húngaro e a *Estética* – as determinações fundamentais, expostas no romance, da experiência da subjetividade em seu desenvolvimento histórico.

Isso significa que a *Teoria do romance*, mesmo quando recorre na sua exposição ao acervo conceitual típico-ideal, expõe os tipos romanescos segundo o princípio negativo pelo qual a subjetividade é apresentada por Hegel, ou seja, a partir do princípio da contradição, ainda que capte tal princípio apenas em suas linhas mais gerais. Se esta exposição “em linhas mais gerais” não é capaz de desenvolver internamente cada uma das contradições, reunindo-as numa totalidade, isso não elimina, contudo, que tais contradições apareçam por meio dos tipos, embora não seja a contradição o que é neles enfatizado.

Se na primeira parte, na qual Lukács expõe as formas da grande épica em sua relação com os gêneros poéticos e com o solo histórico de sua configuração, a unidade categorial entre forma e conteúdo, que expressa a dialética histórica da *Estética* hegeliana, é apresentada por Lukács, isso é possível porque também para ele as conclusões de Hegel acerca da liberdade, exposta na epopéia, são corretas, tanto quanto ao conteúdo como quanto à forma. Isso quer dizer que ele acolhe a negatividade da liberdade – a subjetividade, a interioridade – como princípio distintivo entre as duas formas da grande épica. No que se refere à experiência do romance, que é objeto da segunda parte, ao contrário, a concordância de Lukács com Hegel é apenas parcial. Se, de um lado, ele concorda com Hegel que o romance é a expressão literária de uma nova relação do homem com a liberdade, a partir da emergência da subjetividade, do conteúdo lírico da modernidade, de outro lado, porém, ele discorda das conclusões mais gerais do autor da *Estética* a respeito da experiência social moderna.

Essas conclusões levam Hegel a localizar não na arte, mas na filosofia, a capacidade de expor a unidade alcançada no mundo histórico presente. Se Lukács compartilha das conclusões de Hegel dos contornos mais gerais da arte e da literatura modernas, ainda assim, ele discorda, ao mesmo tempo, que essa

esfera tenha sido, como o pensa Hegel, ultrapassada positivamente pelo conceito (filosofia) na realidade histórico-social presente. A nossa hipótese é de que este último distanciamento é fundamental na oposição de Lukács ao mundo do romance, oposição que parece determinar aquilo que o Lukács maduro chamará de “epistemologia de direita” – porque antidialética – da *Teoria do romance*, pois ela aponta uma fissura entre forma e conteúdo, entre subjetividade e experiência social moderna. Segundo pensamos, essa ruptura precisa se apresentar na forma de exposição da *Teoria do romance* justamente porque indica o distanciamento do seu autor em relação às conclusões reconciliadoras de Hegel com a modernidade.²⁶ O afastamento do conteúdo histórico-social que o caráter formal da tipologia parece querer demarcar em relação à realidade que o teórico deve compreender, teria o papel de apresentar o inacabamento ou a insuficiência dessa mesma realidade.

Em termos gerais, o ponto de vista de Lukács no *Prefácio* de 1962 é o de que a “epistemologia de direita” demarcaria o limitado ponto de vista ético da recusa ao mundo moderno apresentada na *Teoria do romance*. Essa recusa se exporia numa epistemologia que separa forma e conteúdo, estando assim em contradição com a dialética que os pensa (à forma e ao conteúdo) numa relação necessária e contraditória, dialética, entretanto, que estaria também presente na *Teoria do romance*. O problema dessa leitura tardia de Lukács, leitura seguida por uma considerável parte de comentadores da *Teoria do romance* e que contém elementos importantes também para nossa pesquisa, é que ela não parece responder suficientemente ao modo como o jovem autor húngaro coaduna essa sua recusa “ética” do presente com os instrumentos conceituais por ele utilizados, isto é, ela não responde ao problema de porque a posição ética de juventude exige a forma típico-ideal de exposição contra a dialética especulativa de Hegel. Ela não nos explica suficientemente, deste modo, o papel expositivo da tipologia romanesca em sua relação interna com a dialética, limitando-se a propor que

²⁶ Cf. Tertulian, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. Tr. Renira Lisboa de Moura Lima; revisão técnica Sérgio Lessa. – São Paulo: Editora UNESP, 2008, p. 97.

haveria uma “mescla” entre ambas na qual os dois métodos – o hegeliano e o das ciências do espírito – se encontrariam justapostos.

Esperamos, por essa via de investigação, demonstrar que a recusa por Lukács de seu presente, recusa que ele parece precisar expor sob a forma tipológica, não se desvincula da dialética histórica, mas, ao contrário, a supõe, enquanto acolhe o princípio da subjetividade como marco histórico-conceitual distintivo entre a epopéia e o romance ou entre o mundo moderno e a Grécia arcaica. O problema conceitualmente relevante parece ser o de explicitar que o distanciamento da exposição da *Teoria do romance* da dialética especulativa de Hegel é um desdobramento da dialética (que se assenta no reconhecimento e na afirmação da negatividade do sujeito moderno) e não uma simples mescla arbitrária entre dois métodos. A nossa tarefa, então, consiste em explicitar como o autor da *Teoria do romance* – que reconhece já se aproximar da dialética hegeliana mediado pela crítica da síntese especulativa²⁷ – expõe essa recusa à síntese por meio do recurso à tipologia, isto é, como a tipologia aparece como índice do distanciamento de Lukács da noção hegeliana de síntese e não da de dialética histórica.

* * *

Retomemos brevemente a relação entre a primeira e a segunda partes da obra para tentar melhor explicitar o problema. Se inferirmos da afirmação por Lukács na maturidade de que *A teoria do romance* é uma mescla de “ética de esquerda e epistemologia de direita”, que esta última se refere à formalização típico-ideal presente na segunda parte da obra, tal inferência nos levaria, com Lukács, a apontar a influência da *Estética* de Hegel como circunscrita substancialmente à primeira parte da obra. Mas se a primeira parte é a fundamentação para a segunda, a relação categorial entre épica e processo histórico, desenvolvida na primeira parte, aparece como determinação que estrutura o desenvolvimento particular também dos tipos apresentados na

²⁷ Cf. *TR*, p. 15; *TdR*, pp. 12-13.

segunda parte, embora nesta última se apresente a divergência metodológica crucial de Lukács em relação a Hegel. A compreensão de seu presente como a “era da perfeita pecaminosidade (*Zeitalter der vollendeten Sündhaftigkeit*)”²⁸ é oposta à celebração hegeliana do presente moderno como realização da liberdade. Essa oposição apresenta uma ruptura entre a apreensão categorial de Lukács da modernidade e do romance, sendo essa ruptura possível porque compartilha, antes, um mesmo horizonte de compreensão da conexão entre a experiência subjetiva apresentada no romance e a experiência social moderna. Com efeito, os tipos expostos na segunda parte estão em estreita conexão com o desenvolvimento histórico do princípio da subjetividade na modernidade, isto é, essa tipologia apresenta graduações do desenvolvimento da subjetividade que se expõe na forma do romance, mas que apenas são compreensíveis quando remetidos à sua relação com o conjunto da experiência moderna e com as transformações da subjetividade experimentadas historicamente.

Isso não anula inteiramente, embora re-signifique, a afirmação tardo-lukacsiana de que na tipologia da forma romanesca o método utilizado é o das ciências do espírito, isto é, que o método de investigação e exposição dos fenômenos do romance é feito a partir daqueles “conceitos gerais sintéticos” referidos acima. Todavia, quando pensamos a decisiva relação entre as duas partes, essa afirmação corrobora a hipótese de que tanto a primeira como a segunda parte, não são, respectivamente, resultados puros da dialética hegeliana

²⁸ *Idibid*; *Ibid*, p. 12. No final da *Teoria do romance*, Lukács caracteriza, retomando Fichte, a sua época, da sociedade moderna do romance, como a era da pecaminosidade. Para deixar registrado o que seria essa época da pecaminosidade Fichteana, lanço mão de Tertulian para explicar de maneira esquemática o que o autor da *Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters* queria dizer com a época da *vollendete Sündhaftigkeit*. Fichte diferenciava, segundo Tertulian, cinco estados ou épocas essenciais da humanidade. Reproduzo, portanto, a explanação didática de Tertulian. Diz-nos ele que “a primeira era [...] a da dominação incondicional do instinto sobre a razão: era o estado da inocência da espécie humana. A segunda época via a razão prática se transformar em força constrangedora; os modos de viver dominantes reclamavam a fé cega e a obediência incondicional: é o estado de pecado iniciante (*anhebende Sünde*)”. O terceiro momento, a época do próprio Fichte, “seria a emancipação de toda racionalidade, da indiferença em relação à verdade e da rejeição de todo princípio de conduta: o estado da perfeita culpabilidade”. O penúltimo estado será “o reino da razão científica, a verdade reconhecida e amada como o valor mais alto: o estado de justiça em vias de instauração (*anhebende Rechtfertigung*). A quinta época, enfim, será a do completo triunfo da razão instituída como forma de vida e como princípio de organização da existência: será o estado de justiça e de santidade perfeitas”. Tertulian, *op. cit.*, pp. 108-9.

e das ciências do espírito, mas uma terceira forma ou do método próprio à *Teoria do romance*, se assim podemos falar.

Tanto numa como noutra parte a dialética histórica de Hegel, que se apresenta como chave de leitura de ambas, é entrecortada e permeada pelo método da forma conceitual sintética ou por conceitos de inspiração transcendental. A elucidação das relações categoriais entre essas influências da *Estética* e do método das ciências do espírito na primeira e na segunda parte é, assim, necessária à compreensão tanto da proximidade quanto do afastamento experimentado pelo autor da *Teoria do romance* com relação à *Estética* de Hegel. Pensamos que é apenas no quadro deste diálogo com a tematização hegeliana que as diferenças se estabelecem, ou seja, que é apenas a partir da identidade com Hegel que as diferenças em relação a ele podem ser pensadas.

Assim, a hipótese que guia este trabalho, para a leitura da *Teoria do Romance*, é a de que, não obstante as várias influências experimentadas por seu autor, Hegel aparece como o ponto de apoio categorial sobre o qual o jovem Lukács se equilibra.²⁹ Isto parece uma obviedade quando nos reportamos à própria declaração de Lukács no *Prefácio* de 1962 à *Teoria do romance*, na qual ele afirma que a “primeira parte [da *Teoria do romance*], a mais genérica, é definida essencialmente por Hegel”, afirmação que é reforçada logo em seguida pela assertiva de que alguns estetas e filósofos alemães “*complementam e concretizam* os contornos hegelianos genéricos (*allgemeine*)”.³⁰ Essa obviedade da relação crucial entre *A teoria do romance* e a *Estética* de Hegel foi, contudo, pouco explorada e desdobrada pelos especialistas que se debruçaram sobre essa obra do jovem Lukács. Nesses estudos, Hegel é mencionado, confrontado na sua relação com *A teoria do romance*, todavia essa influência e o paralelismo dos conceitos estéticos de ambos, bem como a discussão e o desenvolvimento de seus pontos divergentes, não foram, até onde sabemos, suficientemente investigados. Encontramos trabalhos que mencionam a relação do jovem autor

²⁹ Sobre o período da confecção da *Teoria do romance*, Tertulian afirma que “[...] o sistema filosófico e estético hegeliano, exercia, naquele momento, uma influência muito forte em Lukács no que se referia à totalidade de seu horizonte intelectual”. Tertulian, *op. cit.*, p. 111.

³⁰ *TR*, pp. 11-2; *TdR*, p. 9 Grifos meus.

húngaro com a *Estética* e a filosofia hegeliana em geral. Essas, porém, são referências pontuais que não pretendem examinar mais a fundo e tirar conclusões acerca dessa relação.

Essa discussão sobre as contradições internas ao método da *Teoria do romance* em sua relação com a *Estética* de Hegel é, para nossa pesquisa, manifestamente não só um “problema de método”, mas diz respeito ao próprio conteúdo da experiência moderna em suas conexões com as duas grandes formas épicas. O problema do método da *Teoria do romance* e sua relação com a dialética hegeliana e as ciências do espírito se apresenta, assim, como via de acesso ao problema de fundo que as questões metodológicas revelam, a saber: o método da *Teoria do romance* apareceria, segundo nossa hipótese, como exposição da crítica da experiência moderna, crítica que, ao se expor numa dialética não sintética, distancia a *Teoria do romance*, por um lado, da dialética especulativa de Hegel, enquanto esta se apresenta como confirmação da experiência moderna, e por outro, das ciências do espírito, enquanto nestas a exigência de não valoração se articula a um método compreensivo que exime o teórico da literatura de um juízo acerca de seu objeto.

A nossa hipótese, dito de modo conciso, é a de que o método da *Teoria do romance* apresenta-se como condição da exposição de uma dupla distância, que assim demarca a sua perspectiva própria. De um lado, ele se distancia tanto de uma celebração apenas positiva da epopéia em sua oposição à experiência moderna, como da celebração positiva da modernidade, esta última apresentada por Hegel.³¹ De outro lado, se distancia também, nesse duplo afastamento dos mundos da epopéia e moderno, da mera indicação de sua diferença específica como diferença não valorativa, o que o distancia de um viés tipológico. A dialética não sintética apresentada na *Teoria do romance* exporia, desse modo, tanto a assunção positiva da liberdade subjetiva moderna (pela qual a espontaneidade do sentido presente à epopéia é criticada, subjetividade apresentada por Hegel e

³¹ No que diz respeito à distância do jovem Lukács em relação à positivação hegeliana do presente, afirma Tertulian que “[...] Lukács aceitava mal a posição tomada por Hegel de admitir a realidade apoiando-se no princípio: ‘tudo o que é real é também racional’, e, sobretudo, a tese célebre da ‘reconciliação com a realidade’ exposta no *Prefácio de filosofia do direito*”. Tertulian, *op. cit.*, p. 111.

acolhida por Lukács), quanto a demarcação do seu limite (pela qual é a própria posição de Hegel de assunção da identidade entre liberdade subjetiva e modernidade que é criticada), delimitando a posição de seu autor em sua distância, ao mesmo tempo, da *Estética* de Hegel e das ciências do espírito com as quais ela dialoga.

Primeira Parte

I. Sociedade civil burguesa, lírica e romance.

1. Dialética histórica, reconciliação e crítica da Modernidade

Na *Teoria do romance*, retomando uma determinação conceitual da *Estética* hegeliana, Lukács entende a forma romance, sob a perspectiva da economia dos gêneros poéticos, como um desenvolvimento interno da epopéia. Ele compreende também – e igualmente com base em Hegel – a unidade entre as duas grandes formas épicas, o romance e a epopéia, e o solo histórico no qual tais formas são configuradas. Diz-nos Lukács que “epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos (*geschichtsphilosophischen*) com que se deparam para a configuração”.³² Estas duas determinações são desdobramentos internos de uma mesma unidade: entre forma artística e conteúdo histórico-social, determinações que assim se apropriam do ponto essencial do esforço conceitual da *Estética* hegeliana e estruturam o conjunto da exposição da *Teoria do romance*, dando inteligibilidade à totalidade da obra. Se, de um lado, Lukács concebe a forma artístico-poética a partir “dos dados histórico-filosóficos com que [esta] se depara para a configuração”, isto é, como unidade entre forma e conteúdo, concepção que o vincula diretamente à *Estética* hegeliana; por outro lado, ele se distancia da identidade apresentada por Hegel entre a liberdade plenamente desenvolvida e a época moderna, identidade cuja totalidade e verdade, para Hegel, apenas o discurso filosófico é capaz de fornecer. Afirma Hegel que a ciência filosófica “é precisamente o fundamento do racional, [...] é a apreensão (*Erfassen*) do presente e do efetivo (*wirklich*)”.³³ O corte fundamental com o pensamento hegeliano é determinado pela concepção da modernidade pelo autor da *Teoria do romance*, pois, ao invés de concebê-la como cumprimento da liberdade do espírito, tal como a pensa Hegel, a compreende como a configuração acabada da dissonância entre “eu e mundo”, “interioridade e exterioridade”, “vida e sentido”.

³² *TR*, p. 55; *TdR*, p. 47.

³³ *Filosofia do direito*. Tr. Vitorino, p. 13; *PhRe*, p. 24. Tradução levemente modificada.

Hegel pensa a experiência moderna como aquela na qual a figura ética do Estado se apresenta como a “realidade efetiva da ideia ética”,³⁴ onde a liberdade do homem cumpriu o desenvolvimento de todos os seus lados, isto é, como uma figuração histórica na qual a liberdade se realiza pela primeira vez como particularidade (*Besonderheit*), na esfera da economia, ao mesmo tempo em que se realiza objetivamente, em seu acordo como cidadão, no fim universal do Estado.³⁵ Essa esfera da sociedade civil burguesa, a mediação pela particularidade, segundo pensa Hegel, apresenta uma liberdade ainda formal, pois nela o indivíduo visa somente os fins particulares. Esta particularidade da liberdade, o egoísmo do homem na sociedade civil burguesa é ultrapassado na esfera da liberdade universal do Estado ou, como nos diz Hegel no final da *Filosofia da História*, quando o homem alcança “a liberdade objetiva, as leis da liberdade real [do Estado, que] exigem a submissão da vontade contingente; pois esta é sempre formal (*formell*)”.³⁶

Tal imagem da vida moderna, como efetivação de um certo acabamento da liberdade do homem, supõe que a esfera mais ampla do Estado é capaz de corrigir o particularismo ou o privatismo da sociedade civil burguesa. Ao mesmo tempo, ela afirma a capacidade desse Estado de comportar ou acatar este desenvolvimento da particularidade. É essa imagem que se encontra no centro da tese hegeliana de uma superação da arte pela filosofia, bem como da específica diferença entre a epopéia e a épica moderna, todas temáticas ponderadas com fundamento nessa compreensão do desenvolvimento do espírito que culmina na modernidade.

³⁴ Cf. *Filosofia do direito*. Tr. Müller, § 257; *PhRe*, § 257.

³⁵ Cf. *Ibid*, § 258; *Ibid*, § 258.

³⁶ Cf. Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la filosofia de la historia universal*. Tr. José Gaos – Madrid: Alianza Editorial, 1989, p. 701; A tradução espanhola, doravante será referida apenas como *Filosofia da história*. Utilizo a tradução espanhola das *Lições sobre filosofia da história* que são acrescidas de notas de alunos feitas a partir da edição de G. Lasson. Há certas passagens desta edição, por se tratar de uma tradução baseada numa edição ampliada com anotações de alunos, que não se encontram na edição das obras completas, baseada na edição de Karl Hegel. Desse modo, optei por fazer a referência apenas da tradução espanhola, referência cotejada, quando possível, com o original alemão.

Na década de 1960 Lukács elabora da seguinte maneira a sua oposição juvenil à compreensão hegeliana do presente, essa que se expõe na assunção hegeliana do Estado moderno como realização da liberdade. Diz-nos Lukács que “é por si só evidente que [a] oposição entre *A Teoria do romance* e Hegel, seu guia metodológico universal, é primordialmente de natureza social, não estético-filosófica”.³⁷ Para entendermos quais são essas divergências de “natureza social” e o seu rebatimento no nível da exposição categorial de cada um dos autores, é preciso, primeiramente, pensarmos o problema da arte na concepção hegeliana no sentido de explicitar porque a arte não pode, para Hegel, expor verdadeiramente o mundo moderno. Essa proposição sintetiza a divergência entre o jovem Lukács e Hegel quanto às formas de exposição da modernidade, divergência que demarca tanto a convergência categorial quanto a ruptura do jovem Lukács com os problemas herdados da *Estética* de Hegel.

1.1 A *Estética* de Hegel e a modernidade

A estrutura triádica da sociedade moderna, conforme Hegel, torna-se demasiadamente intrincada e mediada para a apreensão e exposição artística. A assertiva hegeliana, na *Filosofia do direito*, de que a modernidade é a época que faz jus ao conceito, explicita a identidade que há entre a mediada sociedade moderna e a sua forma verdadeira de exposição, a filosofia. Diz ele que “a criação da sociedade civil pertence, de resto, ao mundo moderno, que, pela primeira vez, faz justiça a todas as determinações da Ideia”.³⁸ A arte, que outrora, na experiência grega, ainda era capaz de apresentar a verdade, se torna na modernidade um problema, pois não está apta a apreender e apresentar a totalidade da experiência mais desenvolvida e determinada da liberdade, aquela que se apresenta agora através do desenvolvimento da particularidade na esfera da sociedade civil burguesa. Para Hegel, a impossibilidade da arte de expor a

³⁷ *TR*, p. 14; *TdR*, p. 12.

³⁸ *Filosofia do direito*. Tr. Müller, Adendo § 182; *PhRe*, Zusatz § 182.

liberdade moderna é determinada pelo caráter imediato da arte, isto é, pelo fato da atividade artística apresentar a verdade numa unidade sensível entre o universal e o particular. Esse caráter imediato da exposição artística a impossibilita de desenvolver adequadamente as diversas contradições que aparecem quando a particularidade entra em cena, pois a arte não comporta a exposição das muitas mediações agora necessárias à exposição da totalidade. As contradições apresentadas pelo desenvolvimento da particularidade, embora desenvolvidas no interior de uma totalidade objetiva, a do mundo moderno, apenas se apresentam artisticamente sob o ponto de vista do sujeito, do indivíduo portador de tais contradições, ponto de vista fragmentário e contraposto à totalidade objetiva. Em razão disso, a arte se converte, na modernidade, numa forma expositiva que se restringe ao âmbito da própria particularidade, isto é, ela não pode mais expor a totalidade social, mas apenas o fragmentado mundo das particularidades subjetivas.³⁹

A arte moderna configura uma totalidade, um mundo fechado em si mesmo, todavia esse mundo não é o mundo efetivo, que agora apenas pode aparecer segundo as mediações que o conceito apresenta. Ela configura, assim, apenas uma totalidade artificial, distinta da própria efetividade. Diz Hegel que

já que a obra de arte expõe na forma da aparição [*Erscheinung*] real, a unidade deve, para não ameaçar o reflexo vivo do efetivo, ser ela mesma apenas o vínculo *interior* que, aparentemente, sem intenção, mantém unidas as partes e as encerra em uma totalidade orgânica. Esta unidade plena de alma do orgânico é aquela que sozinha é capaz de produzir o poético propriamente dito [a artificialidade] em oposição à conformidade a fins prosaica.⁴⁰

³⁹ Cf. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* III. *Filosofia do Espírito*. Tr. Paulo Meneses. – São Paulo: Loyola, 1995, §§ 556 ss; *Enzy*, vol. 10, §§ 556 ss. Cf. tb., *Estética*, vol. II, pp. 309 ss; *VuAe*, vol. 14, pp. 198 ss.

⁴⁰ *Ibid*, vol. IV, p. 34; *Ibid*, vol. 15, p. 254.

Para entendermos como esse diagnóstico da arte na modernidade se desdobra numa afirmação da perda do valor expositivo da arte e seu deslocamento para a filosofia, é preciso entender que a verdade ou o valor de exposição da arte, para Hegel, tem a ver com o vínculo que a forma de exposição é capaz de apresentar com a realidade efetiva. A forma de arte poética em geral possui o caráter de não rivalidade com o efetivo. Isso se dá porque o que é interior, a ação formativa do poeta, à qual Hegel se refere na citação acima, é a instância que deve fornecer a unidade imediata entre o particular das ações individuais e o conteúdo universal da liberdade do espírito que a poesia deve expor. “O vínculo interior”, na forma de arte poética, é, desse modo, quem fornece a unidade entre as partes e o todo da obra. Caso pensemos a partir da dialética das formas artísticas, ou seja, da configuração da arte efetivada no seu respectivo solo histórico, pode-se afirmar que a interioridade que fornece a forma da totalidade da obra aparece de maneira distinta nas diversas experiências históricas.

Para Hegel, assim, na experiência artística trágica, cujo solo histórico é a *polis* ateniense, a interioridade poética, que mantém em unidade as partes e o todo da obra, é mais acentuada do que na epopéia homérica. Isto se dá porque na experiência da *polis*, aquilo que Lukács irá denominar de “sentido imanente à vida”, já acenava para uma “evasão transcendental do sentido” – que se realiza efetivamente no período pós-helênico. Dito de outro modo, a unidade entre a individualidade e o todo na efetividade histórica, para de novo falar em termos hegelianos, plenamente presente na experiência homérica, já estava em vias de dissolução pela introdução da liberdade individual, justamente aquela trazida à cena, de maneira ainda germinal, na experiência democrática da *polis*. O caráter de não rivalidade da arte poética com a existência efetiva já aparecia, de certa forma, mitigado pela subjetividade formadora do poeta, pois na Grécia ateniense já havia uma vida prosaica no interior de um Estado constituído. Homero pôde configurar poeticamente a realidade grega, porque a sua subjetividade formadora – que aparecia aí ainda de forma embrionária – não rivalizava, mas, antes, expunha a totalidade orgânica no interior da qual esta mesma subjetividade estava

imersa e da qual ela é inseparável. O mesmo já não pode ser dito da individualidade dos trágicos da *polis*, nos quais a possibilidade de criação deriva não da imersão no todo, da imanência imediata do sentido, mas já supõe e requer o esforço propriamente autônomo, subjetivo, do próprio poeta. Nesse sentido, a subjetividade formadora do artista da *polis* se diferencia da de Homero, posto que o artista não pertence mais a uma forma social manifestamente poética, como o poeta da epopéia, mas a mentalidade do artista, por pertencer a uma ordem estatal, deve se afastar minimamente da vida da prosa presente para apresentar, assim, uma unidade artística imediata entre a totalidade e a ação do herói. Um exemplo desse afastamento, como índice da subjetividade formadora, aparece no resgate pelos artistas da *polis* do conteúdo heróico configurado por Homero.

Se, em geral, o caráter verdadeiro da arte como um todo e também da poesia, para Hegel, é a exposição da unidade imediata entre particular e universal, a exposição do conteúdo espiritual numa forma imagética, na modernidade esta relação se torna problemática, pois a subjetividade formadora não se encontra mais em unidade imediata com a totalidade. Isto significa que o próprio artista, como subjetividade formadora, desenvolve conteúdos cada vez mais particulares, que assim já não carregam em si, imediatamente, o substancial ou o universal no sentido da objetividade, da vida ética. Estes conteúdos particulares, todavia, o ânimo, o sentimento, tudo aquilo que diz da vida interior subjetiva do poeta, somente pode se apresentar universalmente através da reflexão, pela qual os conteúdos em si particulares podem aparecer universalmente. A universalidade que resulta dessa reflexão do artista, entretanto, para Hegel, nada diz do que é verdadeiro no sentido da objetividade, da vida ética, mas apenas universaliza os conteúdos da própria subjetividade que todo sujeito moderno pode, em alguma medida, compartilhar.

É por isso que, para Hegel, em tal contexto a arte aparece apenas como momento subordinado, como exposição da particularidade, dada a incapacidade da subjetividade formadora em apresentar a totalidade também do ponto de vista da sua objetividade. É que quando a subjetividade se torna autônoma em relação ao todo, sob essa determinação da autonomia subjetiva, a arte deve se apresentar

na forma da unilateralidade, da sua separação em relação à totalidade enquanto esta é efetivamente existente. Se Homero estava de imediato imerso na totalidade, o artista moderno, ao contrário, apenas artificialmente pode criar uma totalidade – aqui tornada formal, posto que é irremediavelmente referida a esse seu lado subjetivo – já que o ponto de vista do qual ele parte é o da sua particularidade.

A consolidação do cristianismo – nesse caso, a igreja católica, porque ela aparece como a expressão do cristianismo em que arte ainda tem um lugar – é entendida por Hegel como o decreto da sepultura da arte como exposição verdadeira do absoluto. Isso porque a experiência cristã já comporta em sua constituição o momento da mediação ou a emergência da subjetividade, esse que caracteriza a experiência moderna. No cristianismo a divindade de Deus não mais se mostra de modo imediato. Aí a arte surge como um apêndice e não como justificada e validada em si mesma. A arte é apenas o meio e não a exposição da própria verdade, que agora é diretamente referida ao espírito, é uma verdade religiosa. “A religião”, diz-nos Hegel falando da religião cristã, “freqüentemente se serve da arte para aproximar a verdade religiosa da sensação”.⁴¹

Na experiência da *polis* ateniense, ao contrário, a arte ocupava lugar de destaque, ou melhor, era a própria forma de exposição da verdade. A religião grega é considerada, por Hegel, como a religião da beleza, porque foi a poesia que criou os deuses e os preceitos religiosos para os atenienses. A poesia também serviu de base para a constituição política ateniense, pois a *polis* mais desenvolvida recebe da hierarquia olímpica e da incipiente deliberação dos heróis argivos na assembléia, descritas por Homero, a base precípua da (e para o estabelecimento) constituição democrática.⁴² Se a religião cristã é o princípio a partir do qual a arte romântica se constitui, na experiência grega, ao contrário, é a beleza poética que fornece o princípio religioso. A transmutação da vida política

⁴¹ *Ibid*, vol. I, p. 116; *Ibid*, vol. 13, p. 140.

⁴² Sobre o aspecto primordial que fundamenta a constituição democrática ateniense, diz-nos Hegel que “a constituição mesma, como algo essencial, não pode ser um objeto para a democracia grega; não pode haver deliberações nem resoluções sobre a constituição, senão que a constituição consiste precisamente nisto, em que os cidadãos deliberem e resolvam; isto é o único fixo”. *Filosofia da história*, p. 457.

configurada na epopéia homérica, na qual o Estado estava ausente, para uma constituição estatal formada, é possível porque a unidade imediata entre indivíduo e comunidade, exposta por Homero, transforma-se numa outra unidade, também imediata, na *polis*, entre cidadão e Estado, constituição e cidadão, indivíduo e todo. A experiência da unidade imediata apresentada na totalidade da experiência grega, seja na vida religiosa, na política ou na vida cotidiana do cidadão na *ágora*, está em consonância com o conceito artístico estabelecido por Hegel, daí a necessária unidade entre experiência histórica grega e conceito de arte.⁴³ É nesse sentido que Hegel diz: “[...] entre os gregos [...] a arte era a forma suprema pela qual o povo se representava os deuses e fornecia a si uma consciência da verdade”.⁴⁴

2. O princípio da particularidade na arte e a sociedade civil burguesa

O caráter artístico do mundo grego, a unidade imediata entre cidadão e Estado ateniense denuncia, para Hegel, o caráter pouco desenvolvido dessa experiência social. É nesse sentido que também o modo de exposição associado a tal experiência aparece como pouco desenvolvido, pouco determinado. Isto ocorre porque o princípio da particularidade (*Besonderheit*), quer dizer, o princípio da liberdade subjetiva em sua diferença com o todo, que se consolidará como a determinação da sociedade civil burguesa, estava ausente da experiência grega, ou melhor, aparece aí, mesmo na sua incipiência, apenas como princípio dissolutor da unidade imediata entre as finalidades individuais e a finalidade do Estado. Diz Hegel que:

no interior dessa liberdade mesma [grega]
desperta a necessidade de uma liberdade

⁴³ Cf. Filho, Antonio Vieira. *Poesia e Prosa. Arte e filosofia na Estética de Hegel*. – Campinas: Pontes Editores, 2008, pp. 68 ss.

⁴⁴ *Estética*, vol. I, p. 116; *VuAe*, vol. 13, p. 141.

superior do sujeito em si mesmo, que reivindica ser livre não apenas no Estado, enquanto todo substancial, [...] mas em seu próprio interior, na medida em que quer gerar para si a partir de si mesmo o bem e o correto em seu saber subjetivo e o levar ao reconhecimento.⁴⁵

Na *Filosofia do direito* Hegel apresenta o aparecimento histórico da sociedade civil burguesa – a esfera da mediação na própria efetividade – como aquele que coincide com a autonomia formal da subjetividade e demarca o seu pertencimento e a sua consolidação como próprios da experiência moderna. Trata-se de mostrar que o princípio da particularidade, da mediação significada por ela entre o indivíduo particular e o cidadão do Estado, surge “como o momento em que irrompe a corrupção dos costumes” nos Estados pré-modernos.⁴⁶ A liberdade dos indivíduos na esfera da sociedade civil burguesa é apresentada por Hegel como ainda formal porque o que eles perseguem na satisfação das carências é apenas um fim particular. Diz-nos Hegel que “esta libertação é formal (*formell*), visto que a particularidade (*Besonderheit*) de fins continua sendo o conteúdo que lhe serve de fundamento”.⁴⁷

Hegel, na *Estética*, explica o que a liberdade formal, configurada pela arte romântica, significa, quando acentua, neste momento, que o espírito se retira da exterioridade e se centra em si mesmo. A matéria romântica do círculo religioso, como a primeira forma de exposição da arte romântica, os aspectos exteriores da aparição de Cristo: vida, morte, os discípulos, ressurreição, etc., são ultrapassados e superados pelo retorno do espírito para o interior do homem. Afirma Hegel que nesse momento da forma de arte romântica

[...] é o mundo do particular (*Welt des Besonderen*), do existente em geral, que se torna livre para si e, na medida em que não aparece penetrado pela religião e pela reunião na unidade absoluta, se coloca

⁴⁵ *Ibid*, vol. II, p. 242; *Ibid*, vol. 14, p. 118.

⁴⁶ Cf. *Filosofia do direito*. Tr. Müller, § 185; *PhRe*, § 185.

⁴⁷ *Ibid*, § 195; *Ibid*, § 195.

sobre seus próprios pés e se move autonomamente em seu próprio âmbito.⁴⁸

O homem aqui se refere a si e se prende apenas a fins particulares, o que significa que, para a arte, que tem a pretensão de apresentar a unidade imediata entre interior e exterior, esses “lados tornam-se formais”, na medida que o que é substancialmente exterior se mostra separado da subjetividade. O que é ético e substancial é preterido pelo fim particular subjetivo, que quando quer realizar tal fim entra em colisão com os outros fins particulares. Na *Filosofia do direito* Hegel identifica a luta pela realização dos fins subjetivos como o sistema da eticidade perdida nos seus extremos.⁴⁹ A forma da arte romântica apresenta essa luta através do que Hegel nomeia como a ‘autonomia formal dos particulares individuais’, na qual o que conta é o mundo particular, o querer e os fins individuais. “Desta espécie”, afirma Hegel, “são principalmente os caracteres de Shakespeare, nos quais a firmeza férrea e unilateralidade constituem o aspecto particularmente admirável”.⁵⁰

A imediatidade que Hegel apresenta como própria à exposição artística, está assim, agora, em dissonância com este aparecimento da particularidade na efetividade histórica. A experiência intuitiva e representativa da arte apenas se mostra como exposição verdadeiramente absoluta quando seu conceito encontra na experiência histórica a unidade das premissas categoriais do próprio conceito de arte. A experiência mediada e particularizada moderna não pode mais ser verdadeiramente exposta pela poesia, pois esta deve apresentar o particular das ações dos personagens naquela unidade imediata com a totalidade. A poesia deve, assim, mostrar o universal em imediata ligação com a individualidade do herói. Na experiência mediada da sociedade moderna esta relação imediata entre a vontade particular e o fim universal, como dito, não mais ocorre e por isso a poesia não pode explicar e expor a verdade, ao menos enquanto esta é concebida como a verdade do todo efetivamente existente. O que lhe resta é somente

⁴⁸ *Estética*, vol. II, p. 309; *VuAe*, vol. 14, 195.

⁴⁹ Cf. *Filosofia do direito*. Tr. Müller, § 184; *PhRe*, § 184.

⁵⁰ *Estética*, vol. II, p. 313; *VuAe*, vol. 14, p. 200.

mostrar, a partir de um mundo criado, o indivíduo da sociedade civil burguesa em unidade com um mundo contingente e abstrato, igualmente particularizado, aquele formado com base no seu querer subjetivo.

O modo como Hegel pensa essa característica da poesia moderna fica claro quando tomamos um exemplo como *Os Bandidos*, de Schiller. A imediatez da ação individual de um personagem como Karl Moon mostra-se na assunção, por este, de “direitos”, que não coincidem com a norma jurídica do Estado, que legitimam a sua ação de “bandoleiro” para vingar a morte do pai e reconquistar o reino surrupiado. Não se trata aqui de valorar, como Hegel o faz negativamente, a obra de Schiller, mas somente de ilustrar o que dizemos a partir do autor da *Estética*: a ação individual do herói – que não é mais herói em razão de portar em si mesmo a verdade do todo ético, mas, no caso da poesia moderna, apenas enquanto se exila deste mesmo todo – está apenas em consonância com o seu próprio mundo contingente e abstrato, fechado e criado pela obra. Essa não expõe uma unidade imediata entre a ação individual do herói e a norma ética do Estado efetivo. No Estado moderno a ação imediata do herói apenas pode se apresentar em dissonância – ou no mínimo em exílio – em relação à constituição legal estatal, pois nela não há mais, conforme Hegel, espaço para uma “vida de bandidos”, pois a justiça “do fazer com as próprias mãos”, a vingança, já não tem mais lugar.⁵¹

É por isso que para Hegel, no mundo moderno apenas a filosofia é capaz de apresentar a verdade, pois ela não expõe um mundo autonomamente formado, segundo a sua concepção, mas apreende conceitualmente a efetividade, isto é, a subjetividade, enquanto esta participa verdadeiramente do e em consonância com o todo ético objetivo. Nessa apreensão conceitual a filosofia pode se haver com a universalidade e a singularidade por meio da particularidade efetiva, reconstituindo as conexões imanentes e necessárias entre estas determinações.⁵² Não se trata, assim, como pensa Hegel, tal como acontece na

⁵¹ Cf. *Ibid*, vol. I, pp. 203-4; *Ibid*, vol. 13, p. 255.

⁵² Na “dedução filosófica, a saber, [se] manifesta certamente a necessidade e a realidade do particular, contudo, demonstra expressamente por meio do superar dialético do mesmo, novamente em cada particular, que ele encontra apenas em sua unidade concreta primeiro a sua verdade e a sua consistência”. *Ibid*, vol. IV, p. 35; *Ibid*, vol. 15, p. 255.

poesia, de apresentar imediatamente a legitimidade da ação individual em unidade com o universal criado a partir da obra, mas de pensar como cada ação individual somente tem legitimidade se mediada por outras ações igualmente individuais, bem como mediada pela universalidade, mais desenvolvida e concreta que todas essas ações individuais, apresentada no Estado.

A sociedade civil burguesa hegeliana, que é essa exposição conceitual da particularidade, de um lado é o lugar das “necessidades naturais e do arbítrio” e, assim, da particularidade e da contingência. Por outro lado, todavia, porque essas mesmas carências devem supor uma relação entre as demais carências e o seu suprimento, ela já porta na própria esfera da particularidade, segundo Hegel, certa universalidade, constituída por meio dessa relação negativa entre os particulares. Neste momento da sociedade civil burguesa já se apresenta assim, uma centelha de universalidade, ainda que em cores foscas, na necessária relação entre os indivíduos na produção e satisfação das carências. A satisfação das carências subjetivas e a realização dos arbítrios particulares se realiza na necessária conexão com os demais arbítrios e com as outras formas particulares de satisfação das carências. Hegel afirma que “pela sua relação aos outros, o fim particular se dá a forma da universalidade e se satisfaz enquanto, ao mesmo tempo, satisfaz conjuntamente o bem-próprio de outrem”.⁵³

Essa mediação entre o particular e o universal ainda é insuficiente e denunciada em sua indeterminação por Hegel, pois é uma particularidade mediada apenas na esfera das carências, portanto, do particular. Há uma mediação superior e mais determinada, na qual a ação individual pode ser justificada. A unidade entre o indivíduo das paixões da sociedade civil burguesa e o cidadão do Estado é realizada, em sua efetividade, através da mediação deste último, na qual a ação individual se apresenta legitimamente justificada apenas e na medida em que é uma ação que tem esta instituição como fim último.⁵⁴ Essa intrincada mediação, própria ao mundo moderno, é, ainda segundo Hegel, o que,

⁵³ *Filosofia do direito*. Tr. Müller, § 182; *PhRe*, § 182.

⁵⁴ *Ibid*, § 258; *Ibid*, § 258.

finalmente, não pode ser exposto em sua necessidade racional, pela limitada forma de exposição artística.

A divergência crucial entre Lukács e Hegel, conforme mencionado acima, é que, para este, a época moderna alcança sua verdade e totalidade no Estado, que suspende o momento de antagonismo da sociedade civil burguesa, enquanto para o autor húngaro, ao contrário, a época moderna se determina pela separação do indivíduo em relação às estruturas sociais que, na sociedade moderna, se unificam no Estado. A dissonância entre “eu e mundo” que demarca a “solidão” do homem da lírica ou o sujeito “fragmentado” – alguns dos termos utilizados por Lukács para significar essa determinação do homem moderno – corresponde ao momento da sociedade civil burguesa hegeliana e é, para Lukács, o que determina a “verdade” da experiência moderna, sendo tal separação o fundamento do mundo no qual se produz o romance como forma. Com base nessa divergência acerca do sentido da experiência moderna, se desdobram algumas das relações mais importantes para o nosso problema, pois o modo como Hegel e Lukács articulam, respectivamente, as suas reflexões acerca da epopéia, da lírica e do romance aponta para a importância crucial do problema da valoração da modernidade.

3. Os gêneros e o lirismo como princípio da modernidade

Hegel pensa a lírica como a mais determinada e desenvolvida das formas de arte poética, porque ela é a expressão artística da consolidação moderna do princípio da subjetividade. A lírica, mais do que o drama, segundo a concepção de Hegel, necessita, para o seu desenvolvimento, de uma época na qual as relações sociais sejam mediadas pelo Estado. Para a consolidação da lírica é necessária uma organização social que tenha um desenvolvimento material e espiritual capaz de permitir ao homem voltar-se primordialmente para o seu interior e sentimento, nos quais a forma da particularidade é o princípio vetor. Nesse sentido, nos diz Hegel que

se, a saber, exigimos para a época do florescimento da epopéia propriamente dita um estado nacional ainda não desenvolvido no todo, ainda não amadurecido para a prosa da efetividade, para a lírica, ao contrário, tais épocas são particularmente propícias, as quais já produziram uma ordem tornada acabada em maior ou menor grau das relações da vida, pois só nesses dias o homem singular se reflete em si mesmo perante este mundo exterior e se isola para seu interior para uma totalidade autônoma do sentir e do representar.⁵⁵

Segundo Hegel, na época moderna já não se exige uma arte alicerçada na objetividade da coisa, ela não tem que fazer a coisa aparecer em seu pleno desenvolvimento, como ocorre na epopéia, que narra a ação individual do herói inserido na totalidade orgânica de um mundo fechado em si mesmo, ou como no drama, que tem ainda de apresentar a ação dos heróis, que assumem um *pathos* universal do todo, que colidem entre si. No drama, “assim como no *épico* [que exige a objetividade da coisa], é desdobrada diante de nós uma ação em sua luta e desenlace, potências espirituais se expressam e entram em conflito [...]”.⁵⁶ Em ambos os gêneros, a objetividade do objeto ou a narração objetiva da ação estão presentes. Na lírica, ao contrário, é a subjetividade, a interioridade que atua como princípio configurador. É assim que, conforme Hegel

a arte da poesia lírica avança certamente para situações determinadas, no interior das quais permanece facultado ao sujeito lírico introduzir uma grande multiplicidade do conteúdo em seu sentimento e reflexão; todavia, neste gênero, é sempre a forma do interior que fornece o tipo fundamental e já desse modo exclui de si a ampla intuitibilidade da realidade exterior.⁵⁷

⁵⁵ *Estética*, vol. IV, p. 167; *VuAe*, vol. 15, pp. 430-1

⁵⁶ *Ibid*, p. 85; *Ibid*, p. 323.

⁵⁷ *Ibid*, p. 123; *Ibid*, pp. 373-4.

Na modernidade, assim, não há mais apenas um número reduzido de matéria artística, tal como acontece na epopéia, que deve apresentar objetivamente a individualidade autônoma do herói em unidade com o destino da comunidade, ou no drama que, igualmente, tem que mostrar a unidade entre o *pathos* individual do herói e a divindade.⁵⁸ Na lírica – e esta é sinônima da modernidade artística para Hegel – a matéria se apresenta de forma múltipla porque o homem não se encontra mais naquela unidade imediata com a objetividade do Estado ou da comunidade, mas, ao contrário, encontra-se numa vida prosaica desenvolvida, em que tal unidade é mediada pela autonomia da subjetividade. Afirma Hegel que

[...] o sujeito singular e justamente com isso a singularização da situação e dos objetos, bem como do modo em que o ânimo com seu juízo subjetivo, sua alegria, seu maravilhamento, sua dor e seu sentir leva em geral a si à consciência [o conteúdo da obra de arte lírica]. Por meio deste princípio que reside no lírico, da particularização [*Besonderung*], da particularidade [*Partikularität*] e da singularidade, o conteúdo pode ser da maior multiplicidade e atingir todas as direções da vida nacional, todavia, com a diferença essencial de que, se a epopéia desdobra em uma única e mesma obra o espírito do povo em seu ato e condicionalidade efetivos, o conteúdo mais determinado do poema lírico se limita a algum particular [...]⁵⁹

Nessa esfera, o homem possui o direito de olhar para várias direções, para onde o ânimo interior desejar. Pela multiplicidade de matéria e de temas, que estão alicerçados na multiplicidade de experiências particulares individuais

⁵⁸ Cf. *Ibid*, pp. 82 ss; *Ibid*, pp. 319 ss.

⁵⁹ *Ibid*, p. 158; *Ibid*, 419.

próprias à sociedade civil burguesa, a lírica é considerada por Hegel como a arte poética mais apropriada para expressar o mundo dessas relações. Ao diferenciar o conteúdo da lírica e da epopéia, Hegel ressalta a prioridade da interioridade subjetiva para a expressão lírica em contraposição à objetividade do conteúdo da épica.

3.1 A modernidade, o princípio lírico e o romance

Na sua apreciação sobre a lírica na *Teoria do Romance* Lukács parece concordar com Hegel, em princípio, quanto ao estatuto da lírica na modernidade, ou seja, quanto à sua determinação como expressão do “homem solitário” e fragmentado do “mundo contingente” da sociedade civil burguesa. A apreciação de Hegel sobre as formas artísticas na modernidade – e por isso também sobre a lírica – é inseparável, como já dito, do seu juízo acerca do limite da arte como exposição da verdade. É por isso que para ele se, de um lado, a lírica é a expressão artística própria da modernidade, por outro lado, ela não é, por isso mesmo, capaz de configurar e apresentar a totalidade e unidade concreta desse mesmo mundo moderno, isto é, ela é apenas uma verdade particular da modernidade ou, em outras palavras, ela é a verdade da arte moderna e não a exposição da verdade da própria modernidade. Isso ocorre porque ela permanece unilateralmente imersa na forma da subjetividade, na vida privada, vida dos quereres individuais, que se situam na vivência limitada à esfera da sociedade civil burguesa. Lukács parece concordar com Hegel quanto à forma da lírica, mas sua concordância é apenas parcial, e isso porque ele se distancia das conclusões de Hegel tanto acerca do Estado moderno como realização da liberdade, quanto das correspondentes conclusões hegelianas acerca da forma filosófica como expressão verdadeira da vida moderna.

Também para Lukács, a lírica é a expressão artística da interioridade, do que ele nomeia, como vimos, como o homem solitário, o sujeito fragmentado da modernidade. Se ela, afinal, é “a linguagem do homem absolutamente solitário

[...], monológic[o]”,⁶⁰ é que para ele, como para Hegel, a modernidade engendra esse lirismo como princípio fundamental. Se nos reportarmos ao momento da *Teoria do romance* no qual o seu autor traça a tipologia das formas romanescas, encontraremos Lukács, ao referir-se ao “romantismo da desilusão”, nos esclarecendo acerca desse lirismo do indivíduo solitário em sua oposição ao mundo existente. O encarceramento em si mesmo do herói do romance da desilusão, a ausência de ação no mundo – mundo que é tomado pelo poeta e expresso no herói do romance como vitorioso a priori – é assinalado por Lukács como indicador da solidão lírica que determina a atividade narradora ou o poetizar romântico. Diz ele que a postura romântica do poeta e, manifestamente, do herói do romance da desilusão, é de

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 derrota. E o decisivo nessa certeza é o seu vínculo indissolúvel com a consciência moral, a evidência de que o fracasso é uma consequência necessária de sua própria estrutura interna, de que ela, em sua melhor essência e em seu valor supremo está fadada à morte. Eis porque a postura tanto em face do herói quanto do mundo externo é *lírica* [...].⁶¹

Mas, para bem compreender a relação entre romance e lirismo que estamos buscando evidenciar, e junto com ela, os problemas que essa relação comporta no que se refere à leitura da modernidade, é preciso antes lembrar que o romance, para Lukács como para Hegel, não pertence ao gênero lírico, mas ao épico. Nos resta, desse modo, a tarefa de explicitar que essa divisão dos gêneros é o momento mais formal tanto para um quanto para o outro. Essa formalidade apenas se deixa explicar quando descemos aos conteúdos que determinam a

⁶⁰ *TR*, p. 43; *TdR*, p. 36.

⁶¹ *Ibid*, p. 122; *Ibid*, p. 103. Grifo meu.

forma paradigmática de cada um desses gêneros em sua relação com o desenvolvimento histórico. Se lírica e épica se entrecruzam e se atravessam na poética da modernidade, no romance, isso apenas ocorre, a nosso ver, porque tanto para Lukács quanto para Hegel os gêneros são apenas as indicações formais mais abstratas da relação poética entre o “eu e o mundo” ou entre o eu e a totalidade de sentido. Assim, o gênero épico demarca, para ambos, uma conexão necessária entre vida e sentido, para usar os termos de Lukács ou entre o indivíduo e a totalidade, para falar como Hegel, demarcando, desse modo, uma relação de imanência da totalidade ao eu. Por seu turno, o drama, para Hegel ou a tragédia – a única forma dramática examinada por Lukács – demarca uma quebra reflexiva dessa relação de imanência que, entretanto, não isola inteiramente o eu da totalidade. Se no drama a relação de imanência da epopéia aparece cindida, o desenlace trágico deve ainda repor a unidade entre o eu e a substância, o sentido. A lírica é a forma, como dito, na qual essa cisão encontra-se sob a forma da não conciliação, da separação consumada, cisão que na tragédia se apresenta reconciliada, reposta,.

Trata-se, para ambos os autores, de pensar esses gêneros e seus desenvolvimentos poético-formais dialeticamente, isto é, de pensá-los a partir da imersão do poetizar em formas históricas, que antes de simplesmente separá-los, evidenciam a articulação deste momento de autonomia formal dos gêneros à sua aderência aos conteúdos históricos a partir dos quais a configuração poética se dá em cada caso. Se a relação entre forma e conteúdo pressuposta na articulação hegeliana dos gêneros aponta, de um lado, para a conexão da épica com a experiência arcaica grega sob a forma mais determinada da epopéia e, de outro lado, para a conexão do lirismo com a modernidade, essa conexão é regida pelo conteúdo de tais experiências. Este conteúdo é o que se encontra desenvolvido em cada um desses momentos históricos com base em suas diferentes determinações, em seus distintos princípios. O conteúdo é o que garante a correspondência entre a epopéia e a experiência imediata de imersão na totalidade experimentada pelos gregos, assim como a correlação entre a lírica, como separação entre eu e mundo, e o princípio da subjetividade que a determina.

O fato de que o conteúdo da experiência moderna seja, assim, oposto como lírico à aderência imediata à totalidade, própria à forma verdadeira da épica, a epopéia, bem como à experiência que lhe fundamenta, não significa que os gêneros poéticos, tomados em sua abstração formal, não se apresentem, por isso, em todas as experiências humanas do poetizar, embora apareçam sempre de forma subordinada a essa determinação mais geral do conteúdo.

É assim que os gêneros poéticos se apresentam como determinações mais abstratas ou formais, ganhando sua verdade ou concreção a partir da relação com a determinação do conteúdo espiritual mais geral no seio da qual cada experiência poética acontece. Desse modo, nas várias experiências poéticas do espírito, até mesmo naquelas que Hegel designa como pré-artísticas (*Vorkunst*),⁶² como ocorre, por exemplo, na lírica oriental, os gêneros se apresentam baseados nessa subordinação ao desenvolvimento mais universal do conteúdo. Essas observações têm um sentido muito particular: é que se pensadas não dialeticamente, as definições dos gêneros, tanto em Lukács quanto em Hegel, tendem a separar as épocas históricas e seus correlatos formais, o que não nos parece ser o caso nem para Hegel nem para Lukács. É essa dialética da forma e do conteúdo que nos explica a afirmação por ambos do romance como a forma poética da épica moderna. Isso significa dizer que esse gênero épico, que tem seu paradigma incontestável na epopéia homérica, aparece, em sua configuração moderna, atravessado pelo lirismo, pelo princípio da subjetividade que lhe é historicamente subjacente, ou seja, que é a sua determinação de conteúdo.

O romance, cuja exigência épica é a de configuração extensiva da vida do momento histórico-filosófico no qual ele é produzido, possui, assim, na sua arquitetônica, formada pelo artista, bem como na sua constituição interna, o princípio vetor que determina a experiência moderna, a subjetividade e a interioridade líricas. As formas artísticas produzidas na modernidade ou em épocas imediatamente anteriores e de transição, mas que já apontam para uma consolidação da subjetividade, aparecem, desse modo, perpassadas por essa

⁶² Cf. *Estética*, vol. II, p. 25; *VuAe*, vol. 13, p. 393.

interioridade lírica. Eis porque Lukács apresenta, por exemplo, o “caráter puramente reflexivo [da] interioridade”⁶³ de um Dom Quixote, buscando aí apontar que, mesmo agindo no mundo em razão da solidão – do lirismo –, sua ação limita-se a permanecer referida somente à interioridade, pois o mundo no qual o herói age permanece intocado por sua ação. Ou ainda, quando afirmando a distância de Dante do lirismo, reconhece a presença deste na epopéia dantesca quando esta é comparada à epopéia homérica. Diz Lukács que “tampouco os versos de Dante são líricos, embora mais líricos que os de Homero: eles condensam e unificam o tom de balada em epopéia”.⁶⁴ Essas considerações sobre as relações entre lírica e romance têm, lembremos, o sentido de demarcar a especificidade da leitura de Lukács acerca da modernidade, e isso tanto em sua consonância quanto em sua diferença com Hegel. Trata-se de mostrar que, para Lukács, a modernidade se confina naquilo que Hegel designa como a esfera da sociedade civil burguesa, em razão do que aparece uma importante distinção estética entre eles quanto à expressão artística por excelência da modernidade. Para Hegel, é a lírica a verdadeira expressão artística da modernidade, pois a arte se limita, como vimos, a configurar o que é particular, nisso não expondo a unidade, que o romance deve apresentar enquanto parte do gênero épico. Para Lukács, ao contrário, é o romance a verdadeira exposição artística do mundo fragmentado, que para ele é a exposição da verdade deste mundo e de sua única unidade possível: a unidade formal, abstrata.

Isso ocorre porque Lukács discorda, como dizíamos, que a época moderna possua uma “verdade” superior – que para Hegel é o Estado, do lado das instituições e a filosofia, do lado da exposição da verdade – que suspenda o homem solitário da lírica e, assim, constitua uma totalidade real de sentido, na qual “alma e ação”, “interior e exterior”, “vida e sentido” estejam em unidade. Se existe uma suspensão do homem da lírica – e o romance é, para Lukács, a busca não realizada dessa suspensão – essa se move ainda no próprio terreno da lírica. Isso ocorre porque a totalidade configurada pela forma do romance é ela mesma

⁶³ *TR*, p. 103; *TdR*, p. 86.

⁶⁴ *Ibid*, p. 58; *Ibid*, p. 50.

formal, não efetiva, isto é, porque ela é uma totalidade apenas artificial e criada em oposição à fragmentação da realidade. “A arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado”, afirma Lukács, “tornou-se independente [*selbständigkeit*]: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma *totalidade criada* [*erschaffene Totalität*], pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre”.⁶⁵

Essa artificialidade é o que denuncia a sua consonância ao princípio da subjetividade que fundamenta a lírica. O romance, para Lukács, é assim, a configuração de um mundo no qual a totalidade não está mais dada de maneira evidente⁶⁶ e por isso ele afirma que, nesse, a totalidade é construída, criada a partir da subjetividade do artista, o que repõe o princípio lírico no interior da construção do romance. Essa determinação do romance como totalidade artificial – que em Hegel demarca a verdade do romance, mas não da modernidade, já que esta só alcança a exposição verdadeira no conceito – expressa a recusa de Lukács em pensar a experiência moderna como a expressão acabada da liberdade, na qual o Estado garante a coesão do todo.⁶⁷ Para Lukács, ao contrário, a produção e “a criação das formas é a mais profunda confirmação que se pode pensar da existência da dissonância”.⁶⁸

É, assim, porque Lukács não pensa a modernidade como realização da unidade entre vida e sentido, que a forma romance é aquela que expõe, para ele, a verdade da experiência moderna. Pois ele a concebe como a experiência da dissonância, aquela mesma que em Hegel designa a esfera mais limitada da sociedade civil burguesa, na qual a subjetividade tenta ir além de seu próprio isolamento, ainda que apenas formalmente, e que, para Hegel, não é a verdade da modernidade, mas apenas uma configuração parcial desta verdade.

⁶⁵ *Ibid*, p. 34; *Ibid*, p. 29. Grifos meus.

⁶⁶ Cf. *Ibid*, p. 55; *Ibid*, p. 47.

⁶⁷ Voltaremos adiante a esta relação entre a forma do conceito e a forma do Estado em Hegel. Devemos a compreensão aqui expressa à discussão apresentada por Amaral em sua tese de doutorado. Cf. Amaral, Ilana. *O conceito de paradoxo (constantemente referido a Hegel)*. Tese de doutorado. Departamento de Filosofia da PUC-SP, 2008 pp. 148 ss.

⁶⁸ *Ibid*, p. 72; *Ibid*, p. 62.

Nos parece, assim, plausível, associar a formalidade própria à liberdade na esfera da sociedade civil burguesa apresentada por Hegel, à formalidade da totalidade apontada por Lukács como própria à forma do romance. Essa identidade entre romance e sociedade civil burguesa, aliás, já é apontada pelo próprio Hegel quando este limita a arte moderna à exposição da particularidade. Se, para Hegel, o desenvolvimento real dessa “formalidade” subjetiva impulsiona à unidade no Estado, impulso que é o mesmo que determina a possibilidade de suspensão da verdade da particularidade no todo do Estado, na *Teoria do romance*, conforme a imagem negativa (subjetiva) da modernidade apreendida por Lukács, é também essa formalidade o que aponta, embora não realize efetivamente, para a possibilidade contida na subjetividade em ir além do próprio mundo do romance. Afinal, se o romance realiza uma ruptura com a lírica que faz com que o herói da moderna épica se situe sempre na busca por transcender a solidão própria ao eu lírico – aquilo que possibilita ao romance a configuração artificial da totalidade – essa característica não é senão a expressão da contradição na qual o eu fragmentado da experiência moderna se encontra em dissonância com o mundo fragmentado que o aprisiona. Ora, mas essa contradição exposta no romance e nele apenas superada formalmente é o desenvolvimento da contradição posta no eu lírico.

Ao contrário da imagem reconciliada entre o “eu e o mundo”, “vida e sentido” na modernidade, imagem oferecida por Hegel e embora tal reconciliação, como dito, não seja para Hegel artística, mas política e conceitual, Lukács, de um lado, apreende o romance como a exposição do desenvolvimento histórico real da individualidade moderna que, longe de deixar de ser problemática por meio de sua inserção no Estado, permanece contraditória, só resolvendo tal contradição formalmente no romance. Por outro lado, não obstante esse desenvolvimento formal da subjetividade expresso no romance, ele é, mesmo nessa formalidade, aquilo que já possibilita ou dá as bases para a superação desse mundo fragmentário que ele expõe.

Lukács, em vários lugares, menciona essa potência subversiva da subjetividade, exposta no romance, que traz consigo a possibilidade do

rompimento com a pura formalidade da época moderna, embora ele próprio, o romance, não consiga transcender essa época histórica da qual é a expressão. Lukács caracteriza, por exemplo, a leveza da grande épica – que inclui a epopéia e o romance – como uma possibilidade do rompimento dos “grilhões” que prendem o homem “ao solo”. A grande épica arcaica homérica não é e não pode ser um rompimento do homem dos grilhões que o prendem à comunidade, “ao solo”, mas, ao contrário, ela é a confirmação e imersão total do homem nos valores dessa cultura. De acordo com isso, deduz-se que, ao falar sobre a leveza da épica como a recusa de um mundo que mantém o homem cativo, Lukács só pode ter em mente o romance, no qual a possibilidade de recusa do mundo, que ele próprio configura e supõe, está dada. Diz ele, na verdade, que “a leveza da grande épica só é um valor e uma força criadora de realidade por meio de um efetivo rompimento dos grilhões que a prendem ao solo”.⁶⁹

É importante deixar claro o que se encontra em questão aqui: não se trata de dizer que o romance transcende a fragmentação da lírica, mas que ele contém essa potência da subjetividade de ir além do seu próprio mundo. A “leveza”, imprimida pela moderna épica, aponta para a afirmação dessa potência subjetiva, ausente no mundo da epopéia homérica. É preciso sempre acrescentar que, no romance, a subjetividade e todo esforço de transcendência da separação entre o eu e o mundo por ela experimentado, apenas pode produzir a unidade como uma formalidade, uma vez que a separação ou o lirismo é a sua base de sustentação. Para que a potência da subjetividade contida no romance pudesse se cumprir para além da mera formalidade, seria necessária uma outra subjetividade, já não fundada na separação – mas que supõe a emergência dessa subjetividade “separada” –, mas na unidade, aquela para a qual Lukács acena, ao tratar da possibilidade do “novo mundo [*neue Welt*]” em Dostoiévski.⁷⁰ Diz ele que

é a esfera de uma realidade puramente
anímica [*reinen Seelenwirklichkeit*], na qual

⁶⁹ *Ibid*, p. 58; *Ibid*, p. 49.

⁷⁰ *Ibid*, p 160; *Ibid*, p. 137.

o homem aparece como homem – e não como ser social, mas tampouco como interioridade isolada e incomparável, pura e portanto abstrata – na qual se um dia existir como espontaneidade ingenuamente vivenciada, como a única realidade verdadeira, será possível construir uma totalidade nova e integrada de todas as substâncias e relações nela possíveis – totalidade esta que deixará tão para trás nossa realidade cindida, só a usando como pano de fundo, quanto o nosso mundo dualista, social e “interior”, deixou para trás o mundo da natureza. Mas essa mudança nunca pode ser realizada pela arte: 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.⁷¹

A assunção positiva do princípio da subjetividade é, segundo a nossa leitura, um dos principais elementos presentes na *Teoria do romance* que expõe a sua conexão com a *Estética* de Hegel e que contradiz uma afirmação presente na maior parte dos comentários a esta obra de Lukács. Tais leituras tendem a propor o caráter passadista como decisivo na crítica da *Teoria do romance* à separação entre o eu e o mundo na modernidade. O caráter nostálgico consistiria em apresentar a epopéia homérica como modelo, para Lukács, de unidade entre vida e sentido. Para nós se trata, ao contrário, da assunção positiva por Lukács do princípio da subjetividade, esse que se encontra expresso na sua afirmação acima de que a realidade cindida moderna – aquela que consiste na apresentação do princípio subjetivo ou da separação – deve permanecer, embora apenas “como pano de fundo”. Essa posição é reafirmada na conclusão da citação, pela apresentação da idéia de uma superação da constelação do mundo do romance

⁷¹ *Ibid*, pp. 159-60; *Ibid*, pp. 162-3.

como condição do “novo mundo”, superação que não pode, evidentemente consistir em um retorno ao *epos* grego, mas deve incluir em si, para utilizar os termos de Hegel, a cisão subjetiva.

3.2 A crítica do lirismo e o problema da nostalgia

Um exemplo, já ‘clássico’, dessa leitura nostálgica, nos é oferecido por Löwy.⁷² Ele caracteriza como um romantismo a contraposição feita na *Teoria do romance* entre epopéia e romance ou entre Grécia homérica e época moderna. Isso significa, em outros termos, que ele quer afirmar que a Grécia arcaica é o fundamento de Lukács para a elaboração de uma crítica do presente.⁷³ Ainda que a argumentação de Löwy tenha importância significativa quanto à reconstrução histórico-teórica do percurso filosófico de Lukács, tal perspectiva parece ocultar uma importante determinação presente no próprio texto da *Teoria do romance*: a assunção do presente histórico como elemento a partir do qual as condições de inteligibilidade do conjunto da realidade estão dadas, determinação que, a nosso ver, é estabelecida pelo diálogo da *Teoria do romance* com a *Estética* de Hegel. A assunção do presente histórico, outra forma de dizer da assunção positiva do

⁷² Löwy parte de algumas afirmações feitas pelo próprio Lukács da maturidade a respeito de sua trajetória juvenil rumo ao marxismo. No Pós-fácio de 1967 à *História e consciência de classe* Lukács afirma na primeira pessoa que “voltando a mim próprio, posso constatar que os meus estudos de Hegel, o meu idealismo ético com todos os seus elementos de anticapitalismo romântico, comportavam aspectos bastante positivos para a minha concepção do mundo tal como nasceu desta crise”. Lukács, Georg. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Tr. Telma Costa – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Porto, Portugal: Publicações Escorpião, 1989, p. 251. Lukács, contudo, não discute os elementos que comporiam esse anticapitalismo romântico. Löwy busca o seu próprio desenvolvimento deste tema apontando que os elementos ou o elemento que determina o romantismo de Lukács na *Teoria do romance*, é o “sonho da idade de ouro”, isto é, a Grécia homérica como paradigma da sua recusa ao mundo burguês. A “idade de ouro” Dostoiévskiana se apresenta na *Teoria do romance*, segundo Löwy, “sob a forma de *nostalgia* da Grécia arcaica [...]”. Löwy. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*, p. 130. Na nossa leitura, o romantismo da *Teoria do romance* estaria associado a um predomínio idealista da forma artística antes que a uma nostalgia da Grécia arcaica.

⁷³ Seguindo a leitura do ponto de partida nostálgico da *Teoria do romance*, Patriota, em sua tese sobre a *Estética* da maturidade de Lukács, assevera que “o afresco idealizado da cultura grega servirá a Lukács como ponto de apoio para uma crítica radical do presente [...]”. Patriota, Rainer. *A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido*. Belo Horizonte, 2010, Tese, p. 167. http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ARBZ-85KH2Z/1/tese_rainer.pdf.

princípio da subjetividade, é o que parece explicar a afirmação de Lukács quanto à *Teoria do romance* ser a primeira obra a apresentar resultados no campo da estética a partir da perspectiva aberta pela leitura de Hegel. A centralidade do presente moderno não é própria ao Romantismo pensado por Löwy, pois este, ao contrário, apresenta a subjetividade a partir de sua insuficiência diante da “época de ouro”. Para Lukács, não é uma Grécia idealizada que se apresenta como a condição da crítica à fragmentação e à formalidade do romance, mas é o próprio presente, em sua insuficiência, que fornece as condições de criticabilidade do mundo moderno.⁷⁴ A assunção do presente é que, como estamos apresentando, irá determinar também a posição de Lukács distinta da assunção reconciliada do presente por Hegel.

Se a positividade do mundo burguês, concebida por Hegel, encontra-se sob a crítica do autor da *Teoria do romance* isso não significa, contudo, a recusa por Lukács do presente moderno ou da subjetividade, mas ao contrário, a enfática afirmação do próprio presente como *locus* dessa determinação, ainda que esse apareça, de maneira acentuada, negativamente, sob a forma da dissociação entre sentido e vida. A crítica do mundo moderno, pela qual a *Teoria do romance* se separa da *Estética* de Hegel, parece ser, assim, ainda dominada pela presença categorial da determinação hegeliana do tempo presente, embora nela o tempo presente ou a moderna sociedade burguesa apareça, ao contrário do que ocorre para Hegel, destituída da reconciliação. Esse elemento – o presente destituído de positividade, de reconciliação – é lido por Löwy como um romantismo inseparável de certo acento passadista. Essa nostalgia nos parece, contudo, estranha à

⁷⁴ Almeida da Silva corrobora com essa leitura da centralidade do presente para Lukács, bem com a hipótese contrária a de um olhar passadista para a Grécia arcaica, quando, ao diferenciar a posição de Lukács face às posições de Winckelmann e de Schlegel, afirma que na *Teoria do romance* “[...] não se trata de tomar como modelo ou imitar a “perfeição” dos antigos, como em Winckelmann, nem de superar a fratura, afastando-se da antiguidade e anunciando a dissolução dos gêneros e o surgimento de um gênero único na poesia romântica, como em Schlegel, mas de marcar a cisão, afirmar sua presença, ousando, assim, permanecer no “meramente existente”; denunciando, enfim, a impossibilidade de fazer ressurgir a epopéia antiga na moderna civilização. Se não é mais possível qualquer renovação ou imitação criativa, resta pensar o romance, o épico moderno, em sua especificidade histórica, penetrando na experiência conflitante do dilaceramento, suspendendo a reconciliação, suportando a cisão ao máximo, a ponto de torná-la símbolo da modernidade”. Almeida da Silva, Arlenice. *O símbolo esvaziado: A teoria do romance* do jovem György Lukács. In. *Transformação*, São Paulo, 29(1): pp. 79-94, 2006.

concepção lukacsiana do “novo mundo” Dostoiévskiano em oposição à estreiteza e fragmentação do mundo do romance. Parece se tratar, ao contrário, de uma recusa do presente a partir da sua própria configuração⁷⁵, e não de uma oposição a ele a partir da epopéia homérica. Não se trata de reeditar o mundo da epopéia, mas da configuração de “um novo mundo”, que “use” a emergência da “autonomia da forma”, a emergência do princípio da subjetividade apresentado no romance, como “pano de fundo”. Essa nova configuração “usa a realidade cindida” do mundo burguês como algo a ser superado enquanto ela significa a fragmentação, a dissociação entre o sentido e a vida.

Na *Teoria do romance* é verdade que a referência histórico-filosófica da narrativa homérica é utilizada para apresentar uma contraposição ao mundo da fragmentação burguesa. Essa contraposição, como afirmado, Lukács retoma da filosofia da arte hegeliana. Na *Estética*, Hegel contrapõe o estado universal do mundo heróico, configurado por Homero, aos atuais Estados prosaicos.⁷⁶ Mas não se trata, para Lukács, de uma filosofia da história, tal como a pensa Hegel, ou seja, de que o espírito, no decorrer do tempo histórico, progride ou evolui para uma liberdade mais desenvolvida baseada na consciência de si do homem, liberdade que atinge seu ápice na era moderna⁷⁷. Diz-nos Lukács que

não se deve nem se pode aventar aqui [na *Teoria do romance*] uma filosofia da história [*Geschichtsphilosophie*] sobre a transformação na estrutura dos *loci* transcendentais. Aqui não é o lugar para discutir se o nosso *avanço* (como *ascensão e declínio, tanto faz*) é causa da mudança ou se os deuses da Grécia foram expulsos por outros poderes.⁷⁸

⁷⁵ “[...] O Lukács pré-marxista reconhecia que a ‘verdade do *mythos*’ é verdadeira só porque o mundo é falso”. Esta afirmação de Arato e Breines nos esclarece o ponto de partida da recusa lukacsiana do mundo burguês, recusa feita a partir da falsidade do presente, pois o acento recai sobre a falsidade do mundo e não sobre a verdade do mito. Arato e Breines, *op. cit.* p. 21.

⁷⁶ Cf. *Estética* I, pp. 201 ss; *VuAe*, vol. 13, pp. 253 ss.

⁷⁷ Cf. *Filosofia da história*, pp. 76 ss.

⁷⁸ *TR*, p. 34; *TdR*, p. 29. Grifos meus.

Nesta assertiva, o jovem Lukács parece deixar claro, na sua referência à Grécia arcaica, que não se trata de valorar positiva ou negativamente no quadro de uma filosofia da história a mudança dos *loci* transcendentais. Tampouco, por isso mesmo, se trata, no conjunto da obra, de afirmar que nesta sociedade figurada por Homero o homem vivia em plena liberdade. Ele se limita a constatar, sem se ater mais detidamente às suas consequências sociais concretas “negativas”, a unidade *dada* entre o indivíduo e a comunidade, entre vida e essência, unidade na qual “a conduta do espírito [...] é o acolhimento passivo-visionário de um sentido prontamente existente [*fertig daseienden Sinnes*]”.⁷⁹

Para Lukács não se trata de uma “involução”, quanto ao caminho que vai da Grécia arcaica à sociedade moderna, ou que vai da epopéia ao romance, isto é, não se trata, como ele nomeadamente remarca no período citado acima, de ajuizar esse percurso em termos de uma filosofia da história, seja em termos de progresso ou de regresso, mas trata-se, antes, de apontar a impossibilidade histórica presente de uma “totalidade orgânica” como aquela experimentada na epopéia como a específica determinação do mundo moderno e de sua épica. Aqui, a substância se evade da vida, ou, o que parece ser a mesma coisa, a subjetividade aflora no “relógio do sol do espírito”. Lukács não reivindica, desse modo, na exposição crítica do mundo moderno e do romance, a unidade natural entre vida e sentido outrora realizada na Grécia, pois reconhece que o “nosso mundo tornou-se infinitamente grande e, em cada recanto, mais rico em dádivas [*reicher an Geschenken*] e perigos que o grego [...]”.⁸⁰

⁷⁹ *Ibid*, p. 29; *Ibid*, p. 24.

⁸⁰ *Ibid*, p. 31; *Ibid*, p. 26. Os autores de *O jovem Lukács e as origens do marxismo Ocidental* afirmam que a “famosa *Teoria do romance* [...] apresenta o problema do ‘mais além [e não mais aquém] deste mundo’”. Arato e Breines, *op. cit.*, p. 106.

4. A subjetividade, a contradição e os *loci* transcendentais

Essa discussão nos remete diretamente a um dos problemas principais da tese, pois nos obriga a perguntar pelo sentido específico dessa crítica jovem lukacsiana à pretensão da filosofia da história de Hegel em sua relação com o neokantismo e as ciências do espírito. Nomeadamente, Lukács caracteriza a modernidade como “mudança dos loci transcendentais”, mas o que isto significa? Esse terreno é bastante escorregadio, pois não há um desenvolvimento do que seria esse conceito, tampouco uma análise mais concreta, nem na *Teoria do romance*, tampouco feita pelos comentadores aos quais nos referimos mais diretamente.

Na *Crítica da razão pura*, Kant, ao discutir os conceitos de forma e matéria, caracteriza “o lugar (*Ort*) transcendental como a posição que atribuímos a um conceito, quer na sensibilidade, quer no entendimento puro”. As formas do espaço e do tempo estão posicionadas, por exemplo, no lugar transcendental do entendimento puro. Kant quer, neste momento, após discutir a posição dos “lógicos de antigamente” no que concerne à definição de matéria e forma, determinar a prioridade dos conceitos para o conhecimento dos fenômenos, cuja posição se resumia na generalidade da matéria e na especificação da forma, isto é, a matéria é uma espécie de coisa indeterminada, necessitando da forma para a especificar e diferenciar das outras coisas. Ora, mas para os “lógicos de antigamente” a forma e a matéria estavam nas coisas mesmas, isto é, o entendimento se refere imediatamente às coisas, enquanto para o autor da *Crítica da razão pura* a exigência é a de que algo seja dado anteriormente na subjetividade para a determinação do conhecimento do fenômeno. A “estrutura subjetiva da sensibilidade”, as formas do espaço e do tempo, não pertencem assim, às coisas, mas precedem à matéria e “todos os fenômenos e todos os

dados da experiência, e essa forma da intuição é que torna essa experiência possível”.⁸¹

Nos parece que o conceito de *locus* transcendental em Lukács está intimamente relacionado com a subjetividade transcendental de Kant pela via de sua apropriação no debate intelectual alemão do final do século XIX e início do século XX, manifestamente, a partir da separação epistemológica da subjetividade científica da realidade, separação apresentada na constituição das assim chamadas ciências do espírito. Essa cisão, na qual o sujeito fornece forma a partir de si, torna manifesta, no âmbito metodológico, a própria posição apresentada por Lukács como característica do *locus* transcendental do mundo do romance, do mundo moderno, qual seja: a não coincidência entre as aspirações da alma e a realidade do mundo da convenção. Cabe ao *locus* em geral, como afirma Lukács, circunscrever a correspondência da “interioridade com uma forma”. No *locus* da epopéia essa correspondência é dada a priori. Na experiência moderna, ao contrário, tal lugar transcendental já demarca a impossibilidade de correspondência entre a interioridade da alma subjetiva e a exterioridade do mundo empírico. É por isso que o *locus* aparece circunscrito ao sujeito que, numa busca incessante pelo sentido, pela correspondência entre interioridade e exterioridade, tem que permanecer apenas como aproximação e nunca como arremate e, desse modo, toda e qualquer tentativa de unidade entre forma e conteúdo ou entre eu e mundo exterior, com base nessa posição subjetiva do *locus*, tem que permanecer formal ou abstrata. A especificação e caracterização do conceito de *locus* transcendental por Lukács guarda semelhança com o modelo típico ideal weberiano, porque, para o método epistemológico do sociólogo ligado às ciências do espírito, a forma, o tipo-ideal, subjetivo, aparece separado da realidade que se quer conhecer. A realidade permanece afastada da forma ideal, posto que não corresponde aos conceitos típicos elaborados pelo cientista para o conhecimento do mundo.

⁸¹ Cf. Kant, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tr. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão. – 2ª edição – Lisboa; Fundação Calouste Gulbenkian, 1989, pp. 277 ss.

A não-coincidência da subjetividade com o mundo empírico, forma metodológica de exposição dos tipos do romance, é que permite a Lukács se separar da posição filosófica conciliadora de Hegel com a realidade, porque, para o primeiro, o *locus* transcendental é índice, ao mesmo tempo, da separação efetuada pela experiência moderna, bem como do reconhecimento de que as aspirações da alma do homem só podem ser realizadas contra e a partir da separação com o mundo objetivo. O *locus* transcendental na experiência da epopéia ou, se quisermos, aquilo que dá sentido e enforma, não é, a rigor, transcendente, mas imanente, pois a própria forma está na vida (basta que lembremos da unidade entre forma artística e experiência grega, unidade afirmada por Hegel e retomada por Lukács, conforme já exposto).

Apenas na experiência da separação efetiva, moderna, é que o *locus* transcendental aparece realmente como transcendente, separado da realidade, separação que faz do sujeito o único capaz de realizar a forma ou enformar a objetividade, dando-lhe sentido. O romance, em maior ou menor medida, é sempre uma tentativa, malograda diga-se de passagem, de correspondência do *locus* transcendental com o conteúdo histórico objetivo da experiência moderna. O *locus* transcendental se apresenta, para o escritor da *Teoria do romance*, como uma forma a priori, ou melhor dizendo, como um conceito típico ideal, pois o perecimento da forma histórica configurada pela epopéia e a assunção da experiência histórica do romance é explicado como mudança da posição dos *loci*. A pergunta de Lukács sobre a “tarefa da verdadeira filosofia”, seguida da resposta de que tal tarefa é “esboçar o mapa arquetípico” do *locus* transcendental, corrobora com essa hipótese, porque encerra uma tipificação ideal da unidade na epopéia e da separação no romance. A palavra esboçar parece indicar, igualmente, apenas um desenhar dos contornos da realidade histórica em sua relação com o tipo ideal do *locus* transcendental, apontando, assim, o caráter aproximativo, precário da exposição do romance.

Se retomarmos o problema da ausência de valoração a que o procedimento metodológico mencionado acima remete, problema que diz respeito à recusa por Lukács em pensar a mudança dos *loci* “no quadro de uma filosofia da

história”, nesse contexto e não obstante a semelhança com Kant e sua influência nas ciências do espírito, tal afirmação de ausência de valoração não nos parece significar a filiação da *Teoria do romance* às ciências do espírito, embora esta tentação pareça legítima quando recordamos a tentativa, própria ao historicismo, de retirar os juízos de valor no sentido de liberar os eventos históricos em sua unicidade. Na recusa por Lukács em pensar as relações entre os mundos da epopéia e moderno em termos de uma filosofia da história o que nos parece estar em questão é a própria perspectiva da *Teoria do romance*, a saber: o acolhimento do princípio da subjetividade moderno sob uma forma contraditória. Isso afasta a sua perspectiva ao mesmo tempo da filosofia da história hegeliana e das ciências do espírito.

A afirmação de um mundo moderno “mais rico em dádivas e perigos” parece sintetizar com clareza o que queremos apontar. A riqueza do mundo moderno, o princípio da subjetividade, acolhido na *Estética* e apresentado por Hegel como índice da maior liberdade alcançada pelo espírito, é pensada por Lukács essencialmente sob a determinação da contradição. Isto significa que a liberdade do indivíduo moderno é pensada principalmente sob a forma contraditória de uma liberdade da qual estão ausentes o sentido e a totalidade (isso que se indica ao falar dos perigos que também, junto com as dádivas, constituem a riqueza da modernidade). Essa afirmação da contradição como verdade da experiência moderna apresenta uma oposição à reconciliação pretendida por Hegel como fundamento de uma filosofia da história, cuja verdade é o presente reconciliado. O uso metodológico do conceito de *locus* transcendental parece querer demarcar essa separação.

Com efeito, nos parece que é porque afirma a experiência moderna sob o ponto de vista da contradição, que a *Teoria do romance* se afasta, ao mesmo tempo que de Hegel, também do método das ciências do espírito, de inspiração transcendental. Neste, conceito e contradição são mutuamente excludentes e, se as realidades comportam contradições, o mesmo não se pode dizer do esforço epistêmico do cientista em traduzi-las conceitualmente. Ao afirmar dialeticamente a riqueza e miséria do mundo moderno, suas dádivas e perigos, a oposição fixa

entre a epopéia e o romance é nuançada pela própria oposição interna ao mundo romanesco, que é acolhido e exposto em sua contradição.

Aqui o fio da navalha no qual parece caminhar a *Teoria do romance*, do ponto de vista do método, expõe-se, pois se trata de, com Hegel, partir da contradição, sem contudo pressupor a sua reconciliação (que é o que permite a Hegel a exposição sistemática da contradição enquanto esta se faz a partir da reconciliação apresentada no presente), ao mesmo tempo, em razão dessa recusa à reconciliação com o presente, trata-se de apresentar a modernidade sob a forma da cisão, da contradição interna, o que se faz, dirá o Lukács de 1962, sob a forma pouco adequada para expor a contradição que é a exposição tipológica. A nossa hipótese é que essa imagem de uma modernidade marcada pela contradição ainda que a sua exposição se faça pela apresentação de dois mundos em si opostos como *loci* distintos (o da epopéia e do romance), aponta para uma terceira via na qual a contradição assume o lugar central tanto diante da reconciliação hegeliana quanto dos conceitos fixos do historicismo.

A afirmação de uma modernidade mais rica em “dádivas e perigos” por Lukács indica que é a própria contradição instaurada no mundo moderno que se apresenta como chave de sua criticabilidade, ao contrário da nostalgia pretendida por Löwy. Lukács não olha, pela crítica à fragmentação do mundo burguês, para trás. Tampouco olha, segundo o seu próprio juízo, para um porvir apenas imaginado, para uma utopia formal contraposta ao mundo da cultura. Se pensarmos no juízo apresentado por Lukács sobre a literatura de Tolstói, vemos este afastamento em relação a uma utopia formal. Essa sim, contrapõe o mundo da natureza da epopéia ao mundo da cultura. É por isso que Tolstói acaba por ser denunciado por Lukács como um utópico romântico, pois sua literatura termina por ter como fundamento positivo o mesmo solo histórico do romance, com a sua determinação formal e suas estruturas sociais. Diz Lukács que “em Tolstói eram visíveis os vislumbres de uma ruptura para uma nova época mundial: eles permaneceram, contudo, polêmicos, nostálgicos e abstratos”.⁸²

⁸² *TR*, p.160; *TdR*, p. 137.

A posição de Lukács, ao contrário, apenas admite uma ruptura com o lirismo da epopéia moderna se a subjetividade, como princípio do “novo mundo”, puder configurar uma nova interioridade que não seja “isolada e incomparável, pura e portanto abstrata”, que não apresente, assim, a fragmentação e formalidade próprias ao mundo do romance. A arquitetônica e constituição interna da pretensa epopéia em Tolstói estão alicerçadas na recusa, que já aparece de modo consolidado no romance da desilusão, do solo histórico do romance, mas essa recusa ainda é limitada ao próprio princípio do romance. Deixemos o próprio Lukács dizer mais e melhor,

a mentalidade voltada ao que está além dos problemas, à epopéia, visa aqui somente a um ideal-utópico-imanente das formas e estruturas sociais, e por isso não transcende essas formas e estruturas em geral, mas apenas suas possibilidades concretas historicamente dadas, o que basta, sem dúvida, para romper a imanência da forma. Uma tal atitude surge pela primeira vez no romance da desilusão, no qual a incongruência entre interioridade e mundo convencional tem de conduzir a uma negação completa deste último.⁸³

Ao discutir, em outro momento, sobre a visão de Tolstói, que ele apresenta em seu desenvolvimento problemático em relação ao romance, Lukács aponta que em certo sentido a épica de Tolstói está voltada para além dos problemas que o romance tem que configurar. Isso ocorre porque Tolstói põe em questão não esta ou aquela expressão particular da convenção social – o mundo objetivo diante e contra o qual a alma do herói do romance é mais ou menos ampla – mas a própria convencionalidade, isto é, a própria cultura, à qual é oposta uma natureza idealizada. Diz Lukács que

a grande mentalidade de Tolstói, verdadeiramente épica e afastada de toda a forma romanesca, aspira a uma vida que se funda na comunidade de homens simples,

⁸³ *Ibid*, p. 150; *Ibid*, pp. 128-9.

de mesmos sentimentos, estreitamente ligados à natureza, que se molda ao grande ritmo da natureza, move-se segundo sua cadência de vida e morte e exclui de si tudo o que é mesquinho e dissoluto, desagregador e estagnante das formas não naturais.⁸⁴

O que nos interessa apontar neste momento, é que conforme a avaliação de Lukács, essa “mentalidade épica” de Tolstói é fundada não na natureza como uma experiência imediata (aquela se apresenta na epopéia homérica, na qual a natureza é um correlato dos grilhões que prendem o homem ao solo), mas numa reconstrução artificial, “imaginada” da natureza, ou como diz Lukács, “a natureza, posta como ideal e experimentada como existente por Tolstói, é imaginada, em sua essência mais recôndita, como natureza, e como tal, oposta à cultura”.

É a configuração do mundo moderno, da subjetividade, o que imprime a diferença com a epopéia homérica no que se refere também a Tolstói. É este princípio que pode dar, conforme apontamos antes, “leveza à épica”. Afinal, se “a leveza da grande épica só é um valor e uma força criadora de realidade por meio de um efetivo rompimento dos grilhões que a prendem ao solo”,⁸⁵ isso corrobora que essa natureza “imaginada” por Tolstói é possível porque essa postura está imersa no solo problemático que fundamenta a épica moderna. Se o romancista russo não consegue manter “em equilíbrio” o mundo configurado da epopéia em oposição ao mundo do romance é porque o mundo da epopéia tolstoiana é o mundo da natureza orgânica em oposição à cultura, oposição apresentada numa época histórica na qual a “cultura” está plenamente desenvolvida e o aparecimento da subjetividade, índice supremo da cultura, é acatado como princípio de composição, ainda que a contragosto. Isso significa dizer, em outras palavras, que em Tolstói, se a força épica de algum modo parece repor “os grilhões que prendem o homem ao solo” ao opor à cultura e à fragmentação do

⁸⁴ *Ibid*, p. 153; *Ibid*, p. 130.

⁸⁵ *Ibid*, p. 58; *Ibid*, p. 49.

mundo do romance um mundo naturalizado, essa reposição já supõe o elemento próprio da modernidade. Se

uma totalidade de homens e acontecimentos só é possível sob o solo da cultura, qualquer que seja a atitude que se adote em relação a ela. O decisivo – tanto como esqueleto como carnadura concreta de conteúdo – das obras épicas de Tolstói pertence por isso ao mundo da cultura por ele repudiado como problemático.⁸⁶

Isso significa que o decisivo para Lukács, quanto à épica de Tolstói, é que se a natureza é apresentada, ela apenas o é como re-elaboração da natureza, feita a partir da própria cultura e da subjetividade que é o que nela forma.

4.1 A totalidade do romance e o domínio da forma

Em razão de sua fundação na subjetividade, na forma, o romance tem de se apresentar como a expressão formal da realidade existente, pois ele deve criar apenas abstratamente uma totalidade fechada que não se encontra na própria experiência. Mas, de outro modo, o romance, igualmente, deve configurar a fragmentação do mundo do qual ele é expressão épica, pois para ele “o dado presente do mundo é um princípio último; [a épica] é empírica em seu fundamento transcendental decisivo e que tudo determina”.⁸⁷ Para tanto, segundo Lukács, não obstante configurar uma totalidade criada, a épica deve se precaver de transcender-se no lírico, o que significaria um mergulhar na interioridade e a perda da objetividade da hora histórica. Por ter de configurar o “historicamente dado”, o romance não pode deixar de apresentar o homem problemático imerso no interior de um mundo particular e contingente, pois, afinal, “o sujeito da épica é sempre o

⁸⁶ *Ibid*, p.154; *Ibid*, 131.

⁸⁷ *Ibid*, p. 44; *Ibid*, p. 37.

homem empírico da vida”.⁸⁸ O mundo fechado e particular narrado por Flaubert em *Educação sentimental* é um exemplo, no qual a finalidade é, igualmente, particular e privada. A narração deste mundo particular inclui a paixão do herói por Mme Arnoux, a história de Moureau na luta por ascensão social para realizar a finalidade de conquistar sua amada, o círculo de amigos, etc. Em suma, o fim do personagem e a tônica do romance são exclusivamente privados e particulares. Não é demais lembrar que é este particularismo dos fins aquele pelo qual Hegel descreve o indivíduo como “particular livre” da sociedade civil burguesa: “enquanto cidadãos desse Estado (entendimento) os indivíduos são pessoas privadas, que tem por fim o seu interesse próprio”.⁸⁹

A afirmação da *Teoria do Romance* de que “a totalidade do romance só se deixa sistematizar abstratamente”,⁹⁰ coloca em evidência aquilo que Lukács considera o perigo da forma romance, que consiste na sua determinação lírica fundamental. Esse perigo pode esvaziar o romance da significação principal da sua determinação épica, a saber, a de apresentar a “totalidade extensiva da vida”. Se o romance se apresenta como a expressão verdadeira da experiência moderna, para Lukács, isso só ocorre dado o seu caráter épico, isto é, dada a exigência de configurar a totalidade, em razão da qual ele não pode prescindir da objetividade histórica do mundo da fragmentação burguesa ou, nos seus próprios termos, de expor o indivíduo problemático em busca da realização de um fim particular num mundo que se lhe apresenta como hostil. A lírica, que não possui a exigência da objetividade histórica na sua configuração – embora também a suponha, pois a subjetividade do artista é fruto da sua formação no interior de uma objetividade histórica constituída, neste caso a moderna – expõe primordialmente o interior que lhe fornece a forma e o conteúdo. Mas, ainda que contenha toda a exigência épica de configuração da “totalidade extensiva da vida”, o romance acaba por recair no princípio formal da lírica, porque necessita criar de forma subjetiva uma totalidade. “Eis a razão formal (*formale*) e a justificação literária”,

⁸⁸ *Ibid*, p. 48; *Ibid*, p. 41.

⁸⁹ *Filosofia do direito*. Tr. Müller, § 187; *PhRe*, vol. 7, § 187.

⁹⁰ Cf. *TR*, p. 70; *TdR*, p. 60.

assevera Lukács, “da exigência romântica de que o romance, reunindo em si todas as formas, assimile em sua estrutura a pura lírica e o puro pensamento”.⁹¹

O autor húngaro, por partir da recusa à síntese hegeliana do Estado como a verdade concreta da experiência moderna vê esta mesma experiência como a expressão verdadeira da “aventura do valor próprio da interioridade”.⁹² Ora, para Hegel não é a lírica que expressa de forma poética a múltipla e diversa experiência particular própria do mundo contingente da sociedade civil burguesa? Sim. Antes de passar para a exposição do gênero lírico na *Estética*, Hegel afirma que devido à multiplicidade de matéria, de desdobramentos, de relações sociais particulares, fica difícil acompanhar o desenvolvimento, igualmente, múltiplo e particular, da forma épica do romance. Diz-nos Hegel que

[...] no campo da poesia épica abriu-se um espaço ilimitado [...] cuja ampla história do desenvolvimento, desde a sua origem entrando no nosso presente, eu aqui, contudo, não sou capaz de continuar acompanhando em seus contornos os mais gerais.⁹³

Essa ‘desistência’ hegeliana de acompanhar o desenvolvimento da épica moderna, o romance, nos permite entender a *Teoria do Romance* inscrita na sua relação com a *Estética*. No que se refere a isso, ela prossegue um programa não desenvolvido na *Estética* de Hegel no tocante à forma moderna da épica e seus desdobramentos histórico-formais. Assim, é possível entendermos a *Teoria do Romance* como esforço de sistematizar uma reflexão acerca dos desdobramentos internos da épica moderna, esforço cuja atenção é voltada para a exposição das distinções internas a essa forma, entendidas como expressões de distintos períodos históricos de relação da subjetividade, da interioridade apresentada no herói do romance, com a objetividade histórica. Se esse programa nos dá esta dimensão da filiação da *Teoria do Romance* à estética hegeliana, ele,

⁹¹ *Ibid*, p. 80; *Ibid*, p. 69.

⁹² Cf. *Ibid*, p. 91.

⁹³ Cf. *Estética*, vol. IV, p. 155; *VuAe*, vol. 15, p. 415

por outro lado, também reforça o ponto crucial da divergência de Lukács com Hegel que estamos buscando explicitar.

Hegel prescinde da análise exaustiva da forma romance em nome da investigação da lírica como forma própria do discurso poético da modernidade, pois, como dito, a lírica é a forma poética mais apropriada para a exposição do conteúdo subjetivo, este que, segundo Hegel, é apenas o que a arte pode expor na modernidade. Enquanto o romance tem a pretensão de objetividade, a lírica se atém ao interior. Trata-se, para Hegel, de que o conteúdo moderno é desfavorável à poesia épica, pois esta tem de configurar uma totalidade fechada em si mesma e a totalidade real da vida concreta, contudo, ela não é capaz de expressar. Isso ocorre, segundo Hegel, primeiro pela forma demasiado mediada das relações sociais burguesas e segundo, e em consequência disso, porque ela não é mais capaz de narrar “grandes eventos populares”, nos quais o herói assume o destino do todo. A épica – ou seja, o romance – se limita assim, na época atual, a configurar “estados domésticos privados no campo e em pequenas cidades [...]”.⁹⁴ Em consequência dessa limitação é que, pensa Hegel, a épica cede necessariamente lugar ao gênero poético que é fruto da nova relação social, a lírica.

Lukács elabora na sua maturidade da seguinte forma o lugar que Hegel dá à arte e à concepção deste sobre o “mundo da prosa”:

no próprio Hegel [...] somente a arte torna-se problemática [...]: o mundo da prosa, como ele designa esteticamente essa situação, é justamente o espírito ter-se alçado a si mesmo no pensamento e na práxis socioestatal. A arte torna-se problemática porque a realidade deixa de sê-lo.⁹⁵

Esta elaboração pelo Lukács maduro dos resultados da *Estética* de Hegel bem dimensiona a inversão das premissas e conclusões deste último pelo

⁹⁴ *Ibid*, p. 154; *Ibid*, p. 414.

⁹⁵ *TR*, p. 14; *TdR*, p. 11.

autor húngaro em sua juventude. As reflexões estéticas da *Teoria do romance* apresentam a arte como um problema apenas porque a experiência da qual ela é expressão é igualmente problemática. Diferentemente da concepção hegeliana sobre o Estado moderno, o jovem Lukács da época da *Teoria do romance* denuncia, sob expressões conceituais características das “ciências do espírito”, o Estado como uma instituição separada dos anseios e finalidades do homem. Machado indica a relação de oposição de Lukács à compreensão hegeliana do Estado moderno, como realização verdadeira do espírito objetivo, numa complexa citação de uma carta de 1915 de Lukács para Paul Ernst.⁹⁶

Para mostrar que o diálogo de Lukács se realiza tendo em vista as reflexões do autor da *Filosofia do direito*, Machado apresenta a carta, que se inicia nos seguintes termos: “sobre o Estado (e as outras formações do *espírito objetivo*) seria necessário uma conversa a viva voz para aproximar-nos um do outro”. Paul Ernst, segundo deixa entrever a carta de Lukács, defende que o Estado e suas

⁹⁶ Para uma melhor visualização do conteúdo, transcrevo o trecho da carta citado por Machado. “Sobre o Estado (e as outras formações do espírito objetivo) seria necessário uma conversa a viva voz para aproximar-nos um do outro. Quando você afirma que o Estado é uma parte do todo, isso me parece correto. Quando você afirma que é parte da alma, isso é um erro. Tudo que está de qualquer modo em relação conosco é uma parte de nós mesmos (inclusive o objeto da matemática), mas esse todo que cria esses objetos (no sentido da função sintética da razão) traz em si problemas insolúveis, é um conceito metodológico abstrato e o participar do objeto originado no todo é uma relação metodológica, válida em âmbito imanente das esferas metodológicas. O falso consiste, portanto, em transformar esse todo em alma, por meio do qual cada substanciação do sujeito significa um tornar-se substancial do objeto correspondente, as “formações” tornam-se coisas e metafísicas. Somente a alma possui uma realidade metafísica. O que não é solipsismo algum. O problema consiste, pois, em encontrar o caminho que leve uma alma a outra. Tudo mais é instrumento, apenas mero serviço. Acredito que muitos conflitos desapareceriam quando se alcançasse a absoluta prioridade desse âmbito em relação aos âmbitos derivados (direitos e deveres que são deduzidos a partir de uma instituição ética internalizada), naturalmente não para tornar a vida sem conflitos, mas para torná-la um conflito, aquele que coloca a alma em uma encruzilhada”. APUD Machado, *op. cit.*, p. 63. Na mesma época desta correspondência de Lukács com Paul Ernst, segundo Löwy, Lukács faz “anotações” sobre Dostoiévski para a continuação do livro que a *Teoria do romance* seria apenas a introdução. Em tais anotações se destaca a posição negativa “radical” de Lukács diante do Estado. Diz-nos Löwy que “o pensamento político de Lukács se caracteriza, nessa época, por um antiestatismo radical, que se manifesta com ferocidade e com uma ironia picante em vários trechos desse manuscrito: ‘O vitorioso tem razão. O Estado, tal como tuberculose organizada (*organisierte tuberkulose*); se os micróbios da peste se organizassem, eles constituiriam um reino mundial’. Löwy destaca também o caráter antiestatal de Lukács em suas cartas para Ernst: “reflexões similares se encontram na correspondência entre Lukács e Paul Ernst: em duas cartas a seu amigo, de 14 de abril e de 4 de maio de 1915, Lukács protesta contra a metafísica hegeliana do Estado: é verdade, reconhece ele, que o Estado é uma potência, ‘mas o terremoto e uma epidemia também o são’”. Löwy, Michael. *Georg Lukács e Georges Sorel*. In Revista Crítica Marxista. Tradução de Michele Saes, nº 4, p. 114. Endereço eletrônico: http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/4_Lowy.pdf.

instituições derivadas são “partes da alma”. O primeiro Lukács se opõe a tal concepção por considerar que o Estado, ao contrário, “não é uma parte da alma”. O autor húngaro, na *Teoria do romance*, faz uma leitura muito próxima ao conteúdo dessa carta, quando reconhece a experiência burguesa e suas instituições legais como expressões de

um mundo plenamente regido pela convenção [...]; uma síntese de leis alheias ao sentido (*sinnnesfremder*), nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma. Com isso, entretanto, todas as objetivações da vida social, próprias às estruturas (*gebildeartigen*), perdem todo o significado para a alma.⁹⁷

Nessa recusa do jovem Lukács em conceber o Estado como pertencente aos “anseios da alma”, seu diálogo continua sendo com Hegel. Este concebe a religião e a moralidade como pertencentes à alma. Após justificar o desenvolvimento necessário da religião e da moralidade, na *Filosofia da história*, no sentido de afirmar que essas formas do espírito estão justificadas, Hegel nos faz entender que tais formas do espírito, inseridas no processo histórico, sofrem transformações de conteúdo. Foi necessário, para ele, que a forma da religião grega desse lugar a uma outra forma religiosa, cujo conteúdo é mais desenvolvido sob o ponto de vista da liberdade. Essas transformações estão em perfeita consonância com o caráter exteriorizado e finito que a religião assume na história, caráter que demarca o processo necessário para que o espírito possa atingir a efetiva realização. Todavia, segundo Hegel,

“o princípio interno e universal [da religião]” é infinito, ou seja, o espiritual está, de maneira não desenvolvida, presente já na mais indeterminada religião. A partir da concepção de que o princípio espiritual da religião e da moralidade pertence, de modo infinito, ao interior destas formas, Hegel nos

⁹⁷ TR, p. 119; TdR, p. 99.

diz que elas “tem a propriedade de existir na alma individual com respeito a seu conceito [...]”.⁹⁸

O problema, no que diz respeito a Lukács, não está posto ainda aí, mas na discussão imediatamente seguinte: no Estado enquanto a única esfera capaz de realizar tais formas. Para explicar que a lei universal do Estado é manifestação da vontade individual, Hegel precisa apresentar a vontade do Estado como sendo, de modo mediato, a expressão da vontade do indivíduo. Pressupõe Hegel que o Estado seja uma instância conscientemente constituída e requerida pelas vontades dos indivíduos. A vontade individual não é o querer simplesmente subjetivo limitado, baseado na satisfação imediata das paixões, mas uma vontade subjetiva já perpassada pela universalidade da razão. A transição da vontade individual para a unidade entre esta e a vontade geral, representada pelo Estado, fica patente na medida em que a racionalidade da vontade individual é transformada em lei universal no interior do Estado. “O indivíduo”, diz-nos Hegel, “obedece às leis e sabe que tem sua liberdade nesta obediência; obedece, com efeito, nelas, à sua própria vontade”.⁹⁹

Hegel apresenta o Estado e suas leis como derivações da vontade individual, mediação pelo Estado do simples querer subjetivo. Lukács, por seu turno, como vimos na carta a Paul Ernst e na *Teoria do romance*, refuta que o Estado seja uma parte da alma. A alma é entendida por ele, nesse contexto, como instância individual contraposta ao Estado. Ele recusa, assim, que essa mediação do querer subjetivo, apresentada no Estado, seja válida. Aliás, não somente nesse contexto, mas também na *Alma e as formas*, o conceito de alma está associado à vida, que para ele significa vida individual ou, nos termos de Hegel, vida subjetiva. Lembremos, por exemplo, do ensaio sobre Kierkegaard na *Alma e as formas*, no qual, segundo Lukács, o autor dinamarquês procura fazer aderir a forma à vida, ou nos termos desta discussão, unir a forma à alma. Esta significa a vida individual de Kierkegaard. Não por acaso naquela carta a Paul Ernst Lukács menciona o

⁹⁸ *Filosofia da história*, p. 99.

⁹⁹ *Ibid*, p. 107.

“conflito” e a “encruzilhada” da alma. Tais termos nos remetem diretamente para esse ensaio sobre Kierkegaard, pois a tentativa do filósofo de Copenhague em unificar forma e vida resulta na recusa à instância ética, representada pela instituição do casamento na figura de Regine. Kierkegaard precisa, segundo Lukács, para manter a unidade entre vida e forma (poética), a cada momento de sua vida individual viver constantemente numa “encruzilhada”, por não estar garantido pela segurança da vida ética. Sem entrar na crítica exposta por Lukács à tentativa malograda de Kierkegaard de unir alma e forma, na carta Lukács esboça, à semelhança do ex-noivo de Regine, uma superação da vida ética, ou nos termos do autor húngaro, uma resposta ao problema do espírito objetivo entendido como portador da verdade da alma.¹⁰⁰ Tal resposta não é desenvolvida na carta, mas somente esboçada na afirmação de que “o problema consiste, pois, em encontrar o caminho que leve uma alma a outra”, pois o Estado e suas instituições não pertencem à alma, ou melhor, não as unificam. A questão, para Lukács, permanece sendo, assim, a da separação entre a alma e as estruturas alienadas do espírito objetivo.

Em outro momento da *Teoria do romance*, com aquele mesmo tom da carta para Paul Ernst e da citação acima do próprio texto de 1916, Lukács explica que

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 (*Entfremdung*) do homem em relação às suas estruturas (*Gebilden*).¹⁰¹

¹⁰⁰ Cf. Lukács, Georg. *El alma y las formas*. Tr. Manuel Sacristán – Barcelona – Buenos Aires – México, D. F.: Ediciones Grijalbo, S. A, 1975, pp. 57 ss.; Lukács, Georg von. *Die Seele und die Formen/Essays* – Berlin: Egon Fleischel & Co. Berlin, 1911, pp. 61 ss. A tradução será referida apenas como *A alma e as formas*. A obra em alemão será, quando referida, abreviada: *SuF*. A edição alemã de 1911 se encontra no endereço eletrônico: <http://www.archive.org/stream/dieseeleunddiefo00lukuoft#page/n5/mode/2up>.

¹⁰¹ *TR*, p. 65; *TdR*, p. 55.

O problema da relação com a natureza é exposto por Lukács a partir da experiência humana, do mundo histórico-social. Se aquela apenas aparece ao homem segundo a perspectiva do conhecimento e da manipulação, isto ocorre porque essa relação com a natureza é entendida como extensão das relações entre os próprios homens, que são apresentadas nos termos de uma alienação do homem em face das estruturas sociais, isto é, do Estado. Lukács especifica, nessa citação, a relação de separação entre a alma individual e o espírito objetivo como critério para avaliar a relação com a natureza. Nisso, ele retoma as grandes linhas da perspectiva hegeliana, já que assume, com Hegel, que a natureza só pode ser compreendida socialmente. Ele inverte, porém, o seu sentido, pois ao contrário de Hegel, a vida social ou o espírito não realiza o homem ao objetivá-lo, mas configura uma perda de si mesma da alma, pois as estruturas da vida social lhe são alheias.

4.2 A alma separada do Estado e o problema do espírito

Discutindo o conceito de alienação do jovem Lukács, Arato e Breines afirmam que aquele entende o processo de alienação em termos de “uma função da produtividade do espírito”.¹⁰² Esse elemento apontado por Breines e Arato reforça a leitura que acabamos de apresentar, que nos leva por um caminho que coaduna Lukács e Hegel na mesma compreensão, qual seja, a de pensar a história a partir das categorias do mundo social, daquilo que em Hegel configura o conceito de espírito.

Essa assunção lukasciana da categoria hegeliana do espírito para pensar a história parece ter fundamento sólido na exposição do autor da *Teoria do romance*, em particular pela afirmação das relações imanentes entre a teoria dos gêneros e a teoria da história, na relação apresentada entre as formas da grande

¹⁰² Arato e Breines, *op. cit.*, p. 110.

épica e a “marcha do espírito na história”.¹⁰³ Não é menos verdadeiro, todavia, ao nosso entendimento e conforme apontamos antes, ao nos referirmos ao problema dos *loci* transcendentais e da filosofia da história, que se o conceito de espírito liga os dois autores, ele também os separa. Essa separação se dá nisso mesmo que estamos apontando, na reconciliação com as estruturas da vida social, que é o que permite a Lukács, partindo da afirmação da contradição como verdade do mundo moderno, opor a perspectiva crítica da *Teoria do romance* à filosofia da história hegeliana. Se essa separação é visível no que concerne às conclusões de Lukács quanto ao Estado moderno que a carta a Paul Ernst tematiza, ela se desdobra também quanto ao sentido imanente ao desenvolvimento histórico que, em Hegel, conduz até o Estado moderno como ápice da trajetória histórica do espírito.

Se Lukács afirma a relação entre as duas grandes formas da épica como desenvolvimento imanente à forma, afirmação já pontuada no subtítulo da obra de 1916, isso já apresenta certa re-elaboração da dialética entre indivíduo e Estado apresentada por Hegel, elaboração que em última análise diz respeito à recusa de Lukács à reconciliação do indivíduo moderno no Estado. Como apontamos, em Hegel essa imanência da forma à experiência histórica é inseparável da mediação do Estado. Ao recusar a relação de imanência entre a alma e o Estado, Lukács re-significa a unidade do espírito hegeliano, pois recusa aquilo que neste permite a transição da parte ao todo como um desdobramento imanente da parte. Em Lukács, o desdobramento imanente das formas da épica indica a relação, apresentada sob os conceitos de sentido e de vida, entre a alma e a sua experiência no mundo em cada configuração histórica particular. O movimento descrito pela *Teoria do romance* parte da relação de imanência imediata, na epopéia, do sentido à vida, passa pela cisão dessa unidade, realizada na experiência estatal grega da *polis* ateniense, cisão que se expõe na forma da tragédia e da filosofia gregas, para se consolidar no mundo moderno, sob a expressão do romance, que recria artificialmente a unidade perdida na cisão que

¹⁰³ Cf. *TR*, p. 27; *TdR*, p. 22.

opõe essência e vida.¹⁰⁴ Lukács pensa esse processo como uma gradativa alienação, cujo índice é dado pela separação, mencionada acima, do homem em relação às suas estruturas.

A lógica subjacente a essa compreensão da alienação gradativa do homem em relação às suas estruturas é, seguindo a nossa leitura, a mesma lógica hegeliana, que explica o espírito e seu processo de objetivação. Ela aparece em Lukács, contudo, ao avesso. Trata-se de entender como a problemática hegeliana da história, concebida a partir do desdobramento especulativo do sujeito no objeto, se apresenta para o autor húngaro. Segundo a hipótese que vimos apresentando, é essa mesma premissa hegeliana da relação de objetivação do sujeito que é exposta por Lukács, chegando, entretanto, a conclusões invertidas.

Trata-se, para Hegel, de pensar o processo histórico como progresso do espírito rumo à consumação da unidade efetiva entre sujeito e objeto, realizada no Estado moderno. Isso significa que a objetivação aparece como confirmação do sujeito. Para o autor húngaro, ao contrário, trata-se de pensar o processo histórico, ou seja, de objetivação, a partir da gradativa separação entre sujeito e objeto, cujo paradigma extremo a época do romance realiza. Aquilo que é visto por Hegel como confirmação da subjetividade reconciliada no Estado é compreendido por Lukács como alienação do sujeito em relação às estruturas sociais. Lukács discute nos seguintes termos a alienação e separação do sujeito em relação ao objeto na configuração social própria do romance:

a natureza das leis e a natureza dos estados de ânimo são provenientes do mesmo *locus* na alma: pressupõem elas a impossibilidade de uma substância consumada e significativa, a impossibilidade de o sujeito constitutivo encontrar um objeto constitutivo adequado.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Cf. *Ibid*, pp. 32-3; *Ibid*, pp. 27-8.

¹⁰⁵ *Ibid*, p. 65; *Ibid*, p. 56.

Na carta a Paul Ernst, a problemática da cisão entre as estruturas objetivas e o sujeito constitutivo é traduzida em termos de uma relação entre o todo e a parte. Ernst afirma que o Estado é parte do todo. Com isso concorda Lukács, todavia discorda da conclusão de Ernst que declara que o Estado é parte da alma. Tal discordância parece assumir uma dimensão epistêmico-metafísica na explicação da relação do todo com a parte e/ou da relação do sujeito com o objeto. Após afirmar que não concorda com a concepção de Ernst sobre a participação do Estado na alma, Lukács elabora abstratamente a questão da seguinte maneira,

tudo que está de qualquer modo em relação conosco é uma parte de nós mesmos (inclusive o objeto da matemática), mas esse todo que cria esses objetos (no sentido da função sintética da razão) traz em si problemas insolúveis, é um conceito metodológico abstrato, válida em âmbito das esferas metodológicas. O falso consiste, portanto, em transformar esse todo em alma, por meio do qual cada substanciação do sujeito significa um tornar-se substancial do objeto correspondente [...].¹⁰⁶

Essa citação apresenta importantes desdobramentos. Ela deve ser entendida, segundo pensamos, a partir do que nela aponta para uma discussão com a filosofia hegeliana. Assim, no último período da citação, Lukács recusa a objetivação moderna do sujeito, enquanto expressão, na realidade, de uma substancialização do objeto, do todo. Bem percebe Machado que o problema tem conexão com Hegel, ao apresentar a citação no contexto em que pretende esclarecer a oposição de Lukács ao espírito objetivo hegeliano. Trata-se da recusa, referida acima, em identificar o objeto como autodesdobramento do sujeito. Como um desdobramento dessa divergência, a citação indica a assunção por Lukács da separação entre a alma e o todo. Este, apresentado como uma

¹⁰⁶ APUD Machado, *op. cit.*, p. 63.

unidade formal, apenas construída de modo artificial – no sentido da função sintética da razão – e válido do ponto de vista metodológico, é contraposto à realidade da alma, entendida como particular/individual. Essa separação entre alma e todo na modernidade evidencia, a nosso juízo, dois elementos ou duas instâncias diferentes, porém, solidárias, que se referem, respectivamente, ao conteúdo e à forma do problema.

Do lado do conteúdo, essa oposição de Lukács à objetivação moderna manifesta a sua recusa ao caráter fragmentário das relações da sociedade civil burguesa, recusa que tem como índice a separação entre o homem e o resultado de suas ações. Esse caráter fragmentário é, como dito, também apontado por Hegel quanto a essa esfera, mas nele, suspenso na unidade do Estado. Ora, se do que Lukács discorda é do processo por meio do qual Hegel eleva o querer imediato à vontade individual racional, que é a sua mediação pelo Estado, como dito acima, a alma e o todo só poderão aparecer, para ele, como apartadas, pois a mediação que os unifica em Hegel – a vontade individual como racionalidade da vontade subjetiva – não se apresenta como válida, pois ela pressupõe o Estado. Assim, o todo só pode ser visto como uma objetivação estranha, hostil ao sujeito, em razão da qual ele é apresentado como simplesmente formal. Mas aqui é preciso apontar que, contra Hegel, o que Lukács retoma é uma importante determinação da exposição pelo autor da *Estética* acerca da modernidade: o caráter abstrato-formal da unidade apresentada na esfera da sociedade civil burguesa, apontado por nós anteriormente, caráter que é associado por Lukács à verdade dessa experiência, porque ele atribui também ao Estado essa formalidade, que em Hegel apenas se refere à sociedade civil burguesa.

Do lado da forma, essa recusa à mediação estatal apresentada no âmbito do conteúdo deve se expor, segundo a objeção à mediação do Estado apresentada por Lukács, numa forma que expresse essa separação entre alma e todo. A assunção na *Teoria do romance* do método das ciências do espírito e muito particularmente da noção weberiana dos tipos ideais como “construtos”, isto é, como abstrações para pensar a realidade que separam forma e conteúdo, parece explicitar, conforme já sugerimos, certa adequação dessa forma abstrata à

abstração real da moderna social civil burguesa. É isso o que parece significar aquela assertiva de Lukács na carta a Ernst de que

tudo que está de qualquer modo em relação conosco é uma parte de nós mesmos (inclusive o objeto da matemática), mas esse todo que cria esses objetos (no sentido da função sintética da razão) traz em si problemas insolúveis, é um conceito metodológico abstrato, válida em âmbito das esferas metodológicas.¹⁰⁷

Isso, contudo, não significa uma adesão de Lukács à fragmentação moderna – da qual o conteúdo da *Teoria do romance* procura, no “novo mundo” de Dostoiévski, uma extrapolação –, mas apenas parece apontar para a necessidade de apresentar, na fragmentação da própria forma, a quebra da visão unitária e reconciliada alcançada na exposição hegeliana, que explicita a pretensão de que a unidade da forma do conceito é a expressão da unidade efetiva no mundo. A separação entre a forma e o conteúdo exige, ao mesmo tempo, a sua unidade ou justaposição, pois unifica esses dois lados imediatamente, a cada uso concreto da forma. Esse procedimento é apresentado por Lukács por meio da retomada do conceito kantiano de “função sintética”, que é mediada, como dito, pelas ciências do espírito. Ele parece querer denunciar que somente através de um procedimento metodológico abstrato é possível realizar a unidade entre o todo e a parte, entre a alma e as suas estruturas sociais. É por isso que essa assertiva se conclui na relação polêmica com a substancialização da objetivação moderna, que, como dito, atinge a pretensão hegeliana relativa ao todo, pois esta afirma, para além da validade puramente metodológica, uma unidade ontológica entre sujeito e objeto. Esta unidade vai muito além da experiência da própria “alma” moderna, que, antes, se caracteriza para Lukács pela cisão em relação ao mundo. Essa exigência, que apresenta a unidade apenas abstratamente constituída entre forma e conteúdo, é talvez o que corrobora a hipótese de que a *Teoria do*

¹⁰⁷ *Idibid.*

romance termina por recair numa certa autonomia da forma própria ao romantismo.

Vejam os um pouco mais demoradamente como o problema da relação entre sujeito e objeto ou entre a parte e o todo – que em Hegel sustenta a unidade entre método e ontologia – é apresentada no conceito de espírito. Em Hegel o conceito de espírito é inseparável da configuração objetiva deste, o Estado. Não obstante o distanciamento de Lukács em relação a essa posição de Hegel, segundo a qual o Estado é concebido positivamente, o autor húngaro parece também assumir, sob outras condições, determinações importantes ao conceito de espírito do filósofo da história. Na discussão desse conceito, as relações do autor da *Teoria do romance* com o círculo de Weber parecem assumir o seu lugar como um contraponto à dialética especulativa. Uma das maiores características da reflexão weberiana consiste em impugnar a validade da pretensão filosófica hegeliana em atribuir um sentido unitário ao desenvolvimento do espírito. A separação das esferas da vida espiritual, apresentada pelo sociólogo alemão, visa apresentar a descontinuidade entre as diferentes esferas na produção do espírito.¹⁰⁸

Nossa hipótese é a de que o conceito de espírito que sustenta aquela afirmação de Arato e Breines, segundo a qual Lukács entende a alienação a partir da “produtividade do espírito”, apenas pode ser corretamente explicitado quando consideramos sua relação contraditória com a concepção hegeliana deste conceito. Essa relação contraditória se explicita pela assunção positiva da unidade

¹⁰⁸ Para Weber, as ações sociais não podem ser conhecidas a partir da pressuposição da totalidade. Um fenômeno social, destacado pelo cientista da realidade, apresenta uma infinidade de causas, de finalidades distintas, de conexões internas e com os outros fenômenos e uma variedade infinita de determinações. O cientista, para conhecê-los, necessita de pressupostos conceituais previamente estabelecidos. A pretensão da compreensão de totalidade, pelo conhecimento, está associada, conforme pensa Weber, à “interpretação” dos “diferentes elementos da vida cultural” baseado num único fator, a sua redução a ele. Weber critica, neste momento de sua exposição, o “materialismo histórico”. Este, para Weber, possui “a necessidade dogmática” de explicar as causas, as relações e conexões internas entre os vários elementos distintos da vida, a partir de um único fator: o econômico. Ora, para Weber, o fator econômico é um fator, dentre vários outros, da vida cultural. Cf. Weber. *A “objetividade” do conhecimento das Ciências Sociais*, pp. 84-8. A filosofia hegeliana, que inspira o procedimento materialista criticado por Weber, pensa a totalidade da experiência humana a partir do conceito de espírito e da categoria dialética da determinação, que unifica, possibilitando a conciliação das partes no todo, as mais diversas experiências históricas bem como as finalidades particulares ao todo numa mesma época histórica.

entre forma literária e conteúdo da experiência histórica, que demarca as épocas históricas como “totalidades” de sentido. Tal unidade, em Lukács, entretanto, não é compreendida a partir da mediação positiva do Estado, mas da negatividade diante dessa mediação, isto é, tanto mais separadas são as relações entre alma e todo quanto mais se consolida a separação caracterizada pelo Estado em relação à alma. Essa negatividade é o que sustenta aquele caráter apenas formal da unidade, que não por acaso tem parentesco com a função crítica, sintética, em Kant. Porque é a alma, em sua subjetividade, que fornece o critério de relação com o sentido, ainda que tal critério seja referido à objetividade, ele é reportado a esta apenas negativamente. É por isso que se Lukács reconhece as “totalidades” históricas particulares – reconhecimento que em Hegel só é possível em razão do critério da mediação objetiva do Estado –, a sua recusa em reconhecer o valor positivo dessa mediação, faz com que o Estado apareça, também para ele, como critério das relações entre a alma e o todo, embora tal critério seja aqui, negativo.

A crítica a um desenvolvimento progressivo do espírito a partir da qual Lukács pensará as relações entre objetividade e subjetividade tem, assim, como marco, a recusa por Lukács do Estado. É preciso acrescentar que o recurso ao método típico-ideal ou seja, à unidade a partir da subjetividade, de inspiração diretamente weberiana sofre, como dito anteriormente, uma re-significação por Lukács. Isso quer apontar que essa posição quanto ao Estado não diz respeito às posições do próprio sociólogo alemão, pois este, bastante distante da crítica de Lukács ao Estado, o assume tão positivamente quanto Hegel, como bem o expressam tanto a sua posição teórica, no reconhecimento do lugar do Estado moderno como “monopólio legítimo da violência”, quanto a sua posição pragmática. O apoio a Guilherme II, quando de sua adesão à Primeira Guerra Mundial e a participação na vida política alemã são índices de sua posição positiva face ao Estado. Weber “participou da comissão encarregada de redigir a Constituição da República de Weimar, em 1919” e também “integrou o corpo de assessores de alto nível da delegação de paz alemã em Versalles”.¹⁰⁹ A posição de Weber diante da guerra é, já para o jovem Lukács, fonte de profunda

¹⁰⁹ Cohn, Gabriel. *Introdução*. In Weber. *Sociologia*, ed. cit.

divergência. Bem o ilustra a referência feita pelo autor da *Teoria do romance* em sua maturidade ao diálogo com Marianne Weber, por ocasião da guerra, no qual Lukács, se opondo à tentativa da Sra. Weber em argumentar em favor da guerra, perguntava, diante da hipótese de um triunfo da civilização ocidental diante do czarismo e dos Hohenzollern, “e quem nos salva da civilização ocidental?”, posição oposta ao apoio à guerra por Weber.¹¹⁰ Retomar essa referência nesse momento tem o sentido de reafirmar a nossa hipótese de que a posição da *Teoria do romance*, que identifica a experiência moderna com a contradição não superada (só superada formalmente, seja no romance seja no Estado) se o separa de Hegel, não o separa menos das ciências do espírito, ainda que possamos identificar o uso metodológico desses elementos da teoria do conhecimento de Weber para se opor à conciliação conceitual apresentada por Hegel. Parece entretanto, como dito anteriormente, que a herança hegeliana é decisiva contra as ciências do espírito no que se refere à noção de contradição para explicitar a subjetividade moderna.

4.3 Espírito e história

Como se trata de procurar mostrar a compreensão da história por Lukács em sua relação com o conceito de espírito hegeliano, procuraremos discutir a concepção de espírito em Hegel em conexão direta com a matéria da história por excelência, a saber, na relação entre os conceitos de espírito do povo e de Estado. Essa relação nos ajuda a explicar, por exemplo, o que significa, na *Teoria do romance*, a afirmação por Lukács de um “espírito grego”. O conceito de espírito, utilizado por Lukács nas várias ocasiões da *Teoria do romance*, postula uma identidade moral, jurídica, artística, religiosa, etc. entre os indivíduos de uma determinada época. Podemos afirmar, com Lukács, que o “espírito

¹¹⁰ Cf. *TR*, pp. 7-8; *TdR*, p. 5.

contemporâneo” comporta o princípio da subjetividade ou que o “espírito grego” é determinado pelo princípio do belo.¹¹¹

Parece ser esse o critério adotado por Lukács para compreender a unidade de sentido dada no espírito, ou seja, há um sentido universal que concentra em si todas as particularidades individuais num momento histórico particular. Esse sentido, sendo imanente à própria realidade histórica apenas do ponto de vista particular ou individual, pode ser reconstituído racionalmente somente com base num construto artificial, que permite ao ensaísta transitar da particularidade ao universal, seja do indivíduo ao todo, da obra ao gênero ou ainda da época à história, estabelecendo as suas conexões. Nesse sentido, se podemos afirmar que o jovem Lukács articula a história baseado num critério racional – afinal toda teoria pretende explicar as múltiplas experiências individuais sob a perspectiva de um critério universal – tal critério difere do critério especulativo, pois onde este último apresenta, em razão da objetividade ser apreendida como desdobramento da subjetividade, uma relação de imanência; aquele pensa, ao contrário, com base numa separação semelhante ao corte transcendental entre a forma e o conteúdo.

Para a filosofia especulativa, a dialética sujeito-objeto está alicerçada na determinidade da substanciação do objeto como imanente ao sujeito. O processo não é de cópula entre sujeito e predicado, mas a partir do sujeito substancial, para permanecer nas categorias do jovem Lukács, é internamente desenvolvido um objeto igualmente substancial. Este se desenvolve assim, por meio desse processo de objetivação, como outro/mesmo sujeito, agora mais determinado e mais idêntico com a verdadeira substância, que a partir de si desenvolve um objeto igualmente mais desenvolvido e determinado que permanece assim idêntico ao sujeito. Esta é a dialética histórico-lógica sujeito-objeto, que pode ser traduzida pela dialética forma-conteúdo. A dialética de identidade e não-identidade ou de unidade e suspensão desta por um conteúdo

¹¹¹ “Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; [...] quando saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidência o sentido do mundo”. *Ibid*, p. 31; *Ibid*, p. 26.

histórico e uma forma de exposição mais desenvolvida, assume uma dimensão tal que a filosofia hegeliana anuncia a unidade entre conteúdo histórico moderno e a forma especulativa de apreensão e exposição da totalidade desse conteúdo.

O todo é assim, apresentado no “final” do processo, embora seja também a sua condição, pois o objeto da própria filosofia especulativa – a experiência histórica moderna – é o ponto de partida para a exposição lógica. É por isso que a modernidade e seu modo de exposição e apreensão da realidade, a filosofia, aparecem ambos, para Hegel, como a consumação e paradigma da unidade entre sujeito e objeto ou da unidade mediada entre forma e conteúdo. Na dialética entre o todo e a parte, Hegel não concebe como separação a relação entre o todo e a parte, conforme apontamos ao apresentar a relação entre alma e o todo no Estado a partir da *Filosofia da história*. A parte é, assim, o todo ainda indeterminado, assim como o todo é a suspensão da unilateralidade das partes numa totalidade verdadeira.

A dialética entre espírito universal e espírito do povo determina, para Hegel, o movimento progressivo da Ideia na realização da liberdade. Hegel define o espírito, inicialmente, de maneira abstrata como espírito universal do mundo. Ora, o espírito, conforme Hegel, necessita de realização no interior do espírito de um povo que manifeste a concordância com a finalidade do espírito universal, finalidade esta determinada pelo desenvolvimento da liberdade universal no interior de um Estado. O espírito do povo grego, desse modo, em determinada época da história universal, estava em perfeita concordância com a determinação do espírito universal. O espírito de um povo começa a ruir quando não mais está em concordância com o espírito universal. Assim, o princípio que guiava todos os homens no interior do Estado é questionado, é repartido e o sujeito volta-se sobre si e sobre a satisfação dos seus próprios interesses. Há uma cisão entre o universal do Estado e o princípio subjetivo. Para Hegel, todavia, o espírito universal é a Ideia, o guardião da liberdade. Isso significa que a derrocada de um princípio particular, do Estado ateniense, por exemplo, dá lugar a uma forma mais determinada do espírito universal. O espírito do povo aparece em sua verdade na universalidade do Estado, assim a consciência moral, o direito, a religião e demais

esferas da vida do homem, ou seja, “a cultura de uma nação [...] está encerrada na realidade concreta do Estado, [que] é o espírito mesmo do povo”.¹¹²

O procedimento especulativo, assim como a própria modernidade que lhe fornece a substância histórica, aparece aos olhos de Lukács, como dito, como uma objetivação do sujeito e uma abstração. Pois a parte – a alma ou o indivíduo – é entendida de modo substancial apenas porque é verdade, ainda que unilateral, do todo. Na efetividade da experiência moderna, o todo é apresentado na figura do Estado, que suspende as partes. Se o todo do Estado é a verdade da *Filosofia do direito* de Hegel, “o falso consiste em transformar esse todo em alma”, diz Lukács naquela carta para o amigo Ernst. O que aparece como “falso”, assim, junto com o Estado e a objetividade do mundo social, é a própria unidade filosófica apresentada por Hegel, a totalidade reconciliada, pois antes de apresentar uma unidade real das múltiplas experiências do indivíduo isolado da sociedade civil burguesa, essa unidade filosófica fornece apenas formalmente a unidade encontrada por Hegel no Estado.

A separação em relação à unidade conceitual da filosofia hegeliana, isto é, o distanciamento de Lukács da dialética especulativa que unifica e apresenta a totalidade, pode ser aproximada agora com mais propriedade à sua recusa à resposta formal do romance ao problema da cisão moderna entre vida e sentido. O romance configura o “indivíduo problemático” moderno, mas esse indivíduo é configurado no interior de uma totalidade criada, artificial. A formalidade do romance consiste, assim, na criação do sentido não na vida, mas sob o domínio da forma literária. É por isso que no decorrer da exposição da *Teoria do romance* a saída encontrada pela moderna épica – uma saída situada apenas na forma artística para a ausência de sentido – aparece, para o primeiro Lukács, como uma resposta formal. A totalidade é criada, seja a partir de um recorte da realidade, seja com base na configuração de um mundo ideal, separado da realidade, aqui entendida em sua correlação com a empiria da vida. Impossibilitado de configurar a totalidade da vida, pela própria ausência dessa na realidade, o romântico tem

¹¹² *Filosofia da história*, p. 103.

que destacar um aspecto da realidade, assim como acolher a cisão entre homem e mundo, pois de outra forma qualquer tentativa de criar um mundo utópico destacado da “empíria da vida está fadado ao fracasso”.¹¹³

O romance, como dito, corre sempre o perigo de dissolver a forma ou transmutar-se em outras formas, por que está numa constante problemática: ele deve acolher em sua configuração a fragmentação do momento histórico-filosófico moderno, assim como deve configurar uma totalidade artística. Todavia tal totalidade criada é o perigo da forma romance, pois a matéria configurada pode atingir o auge da abstração e, desse modo, não ter nenhuma unidade com o momento histórico. A abstração, por exemplo, que está dada na contraposição romântica de uma totalidade utopicamente criada em face da própria realidade existente.

Nesse sentido determinado, a recusa por Lukács à identidade encontrada por Hegel na forma do Estado moderno e do conceito – que para o autor húngaro não corresponde à experiência histórica moderna, não possuindo assim qualquer valor substancial – significa que a filosofia hegeliana apresenta uma saída igualmente formal, pois apresenta uma suspensão filosófica de uma realidade determinada e dominada, conforme a sua leitura, não pela unidade ou totalidade na vida, mas pela cisão, pela luta de todos contra todos da sociedade civil burguesa, da qual o Estado não é senão uma abstração tão formal quanto a totalidade romanesca. É claro que a suspensão da esfera da sociedade civil burguesa pelo Estado não significa, para Hegel, uma dissolução daquela esfera, mas uma suspensão que conserva em seu interior o momento da subjetividade. O problema é que o indivíduo burguês na luta pelo seu interesse é alçado ao posto de cidadão do Estado, mediado pelas corporações, que assim suspende o caráter fragmentário ou cindido de sua existência na esfera da sociedade civil burguesa, isto é, segundo a leitura de Hegel, ao experimentar-se como cidadão o homem da sociedade civil é efetivamente levado a superar o seu ponto de vista puramente subjetivo à medida que, como cidadão, deve considerar não mais o interesse da

¹¹³ *TR*, p. 44; *TdR*, p. 40.

parte, mas o do todo. O Estado é, assim, compreendido como a instância superior que incorpora e distribui a produção alicerçada naqueles interesses particulares para a coletividade, realizando o interesse do todo.

A hipótese com a qual trabalhamos, como dito, é que essa discussão acerca da unidade hegeliana encerrada no conceito de espírito, quando confrontada com a posição de Lukács, é inseparável da problemática, já mencionada, da relação entre “ética de esquerda e epistemologia de direita”. Se a unidade ou o todo só é possível a partir da “função sintética” e não na realidade, essa separação entre forma e conteúdo, aquela que Lukács chamará na maturidade de “epistemologia de direita”, em razão de sua inspiração nas ciências do espírito, serve aqui a uma ética de esquerda, que visa garantir a separação do autor da *Teoria do romance* em relação ao juízo hegeliano sobre o Estado moderno como realização da unidade, como um todo reconciliado. Que essa crítica do jovem Lukács ao idealismo hegeliano – em razão de seu realismo, de sua adesão à conformidade do Estado moderno à racionalidade – se encontre ainda situada numa perspectiva também idealista é algo que já apontamos e a que agora voltaremos.

Dada a recusa de Lukács a um ponto de vista unitário que não seja apenas formal, na *Teoria do romance*, ele não estabelece em termos de um desenvolvimento necessário a “marcha do espírito”, como mencionamos antes, ao nos referirmos à recusa da *Teoria do romance* em apresentar uma filosofia da história, seja como avanço seja como regresso, pois o que ele recusa é o caráter mediador da objetividade, que em Hegel é idêntica ao Estado, por meio da qual a parte pode também ser entendida em sua identidade com o todo e pela qual, ao olhar a partir do Estado moderno para o passado, a marcha da história aparece em sua necessidade. Em Hegel é essa mediação objetiva, como dito, que torna possível apresentar a “marcha do espírito” ou a história, concebida como desenvolvimento racional e necessário. Lukács visa interromper o fluxo (ou a “marcha”) que em Hegel articula o desenvolvimento particular do espírito do povo ao espírito universal. Ao mesmo tempo, ele se aproxima do espírito hegeliano, ao apresentar a forma em unidade com a vida ou a forma em íntima conexão com o

conteúdo. Como a sua aproximação recusa a mediação pela objetividade no Estado, ele permanece asseverando essa relação entre forma e conteúdo apenas de um ponto de vista subjetivo e formal.

Isso significa que é a partir da unidade dada na alma que as conexões entre alma e mundo podem se apresentar. Isso é talvez o que explica o porquê do autor da *Teoria do romance* persistir na forma literária como forma capaz de expor o sentido, quando, ao contrário, para Hegel, apenas a filosofia pode, na modernidade, fazê-lo. Se, de acordo com a conclusão da *Estética*, a arte na modernidade apenas pode configurar o sentido de um ponto de vista subjetivo, isso situa, sob este ponto de vista, a posição de Lukács como próxima à postura romântica. A influência da epistemologia weberiana – o formalismo – parece apontar, como dito, o lugar da *Teoria do romance* em sua proximidade ao idealismo do romantismo, pois a unidade com o todo é possível apenas formalmente, mas não na vida. Já havíamos sugerido isso quando, ao mencionar anteriormente a divergência de Lukács com Hegel sobre a forma artística e a forma do conceito, apontamos para uma possível conclusão formal do jovem Lukács.

Essa afirmação deve ser, todavia, nuançada. Pois, por outro lado, se a epistemologia aproxima o autor de uma saída formal, não é possível esquecer que, de alguma maneira, essa saída ainda formal é nomeadamente contraposta por ele ao formalismo romântico, inclusive na saída configurada por Tolstói de uma “forma renovada da epopéia”. Pois se há um idealismo em considerar que a condição para a compreensão desse novo mundo seria uma “exegese histórico-filosófica”,¹¹⁴ que o autor da *Teoria do romance* apresenta ao perguntar se o “novo mundo” de Dostoiévski já apontaria para uma nova experiência social, não mais romântica, de outro lado é a superação da cisão que esse “novo mundo” representaria o que resgata na própria vida o sentido que no romance aparece de modo formal. Afinal, a obra de Dostoiévski apenas pode ser entendida como expressão de um “novo mundo” se, como na epopéia homérica, ela apresentar

¹¹⁴ Cf. *Ibid*, p. 161; *Ibid*, p. 137.

uma relação de imanência entre sentido e vida.¹¹⁵ Isso parece expressar com clareza a contradição sob a qual se move a *Teoria do romance*: se de um lado é a análise formal que deve ajuizar sobre o novo mundo, de outro lado, para Lukács não se trata apenas ou primordialmente da obra literária, mas de averiguar se a obra de Dostoiévski é já a expressão de novas relações de sentido, se ela é a exposição da construção de uma nova experiência com o sentido ou de um novo mundo, que assim a obra apenas expõe, como ocorre na epopéia homérica.

Se agora retomarmos, para melhor situar, os termos gerais ou as condições nas quais os autores de *As origens do marxismo ocidental* afirmam que Lukács entende o processo de alienação a partir da “produtividade do espírito”, veremos que para eles se trata de pensar o conceito de alienação formulado por Lukács, em sua juventude, tendo como pano de fundo a assunção mais tardia pelo autor húngaro da crítica do fetichismo mercantil apresentada por Marx. Assim, a crítica da alienação, entendida em termos de uma “produtividade do espírito”, aparece em oposição à perspectiva materialista mais tardia, que vincula essa crítica ao processo das classes em luta, antes que a um automovimento do espírito, e que, nisso, rompe com a perspectiva idealista da pergunta juvenil pela forma. Arato e Breines querem, resumidamente, afirmar que, para Lukács, a objetividade e a exteriorização do espírito por si só são compreendidas como fator de alienação, pois, na *Teoria do romance*, seu autor não as pensa como expressão das relações de apropriação da natureza mediadas pela dominação de classe.

Os autores, de fato, têm razão, pois o problema da alienação não aparece na *Teoria do romance* sob o prisma do materialismo histórico e isso justifica a sua leitura. A “produtividade do espírito”, associada ao conjunto da exposição da *Teoria do romance*, pode ser pensada, assim, em certa consonância idealista com a concepção hegeliana de espírito. Isso ocorre, porque, do ponto de vista da crítica materialista, também em Hegel o espírito aparece sob o primado da forma ou sob um ponto de vista idealista. O idealismo de Lukács, que já busca

¹¹⁵ Cf. *Ibid*, pp. 159-60; *Ibid*, pp. 136-7.

denunciar o de Hegel, se explicita na articulação entre sentido e vida resolvida a partir da subjetividade, que é a forma capaz de fornecer a inteligibilidade ao desenvolvimento histórico por meio das articulações de sentido entre as variadas e múltiplas experiências particulares: dos indivíduos, das obras e dos povos.

Nesse sentido, Lukács se aproxima de Hegel, quando compreendido a partir do materialismo histórico e isso ocorre não obstante suas conclusões serem opostas às de Hegel. Trata-se, para o jovem Lukács, de pensar a “produtividade do espírito” como um processo de gradativa alienação do homem em relação com a comunidade, com as estruturas sociais produzidas pelo espírito. Ele apenas pode pensar a alienação, contudo, a partir da autonomia da subjetividade, ainda que manifestamente a critique. Do ponto de vista da pergunta de Arato e Breines, as objeções de Lukács a Hegel demarcariam uma discussão interna ao idealismo, antes que a apropriação da realidade moderna a partir da práxis histórica, da crítica da alienação sob o critério da luta de classes. Não obstante todas essas considerações, os autores reconhecem que a tematização da alienação na *Teoria do romance* tem o mérito de apresentá-la em conexão com a história, mérito que assinala um certo caminho em direção ao materialismo percorrido pelo autor húngaro, aquele que o próprio Lukács na maturidade nomeia como a “ética de esquerda” presente em sua obra juvenil.

4.4 A recusa lukacsiana da segunda natureza: entre a dialética e a forma do construto

Para tratar de modo mais pormenorizado este tema da alienação, que diz respeito de perto à leitura de que a *Teoria do romance* teria uma visão “nostálgica”, leitura à qual nos referimos antes e com a qual não concordamos, que nos ajuda ainda a explicitar a divergência de Lukács com Hegel quanto a um “progresso do espírito”, retornemos mais uma vez à carta de Lukács para Ernst, quando aquele afirma a incongruência entre alma e Estado ou, para utilizar as categorias da *Teoria do romance*, da separação entre “vida e essência”. Lukács diz a Paul Ernst,

o problema consiste, pois, em encontrar o caminho que leve uma alma a outra. Tudo mais é instrumento, apenas mero serviço. Acredito que muitos conflitos desapareceriam quando se alcançasse a absoluta prioridade desse âmbito em relação aos âmbitos derivados (direitos e deveres que são deduzidos a partir de uma instituição ética internalizada), naturalmente não para tornar a vida sem conflitos, mas para torná-la um conflito, aquele que coloca a alma em uma encruzilhada.¹¹⁶

A citação parece fornecer material para um amplo debate que circunda as questões de Marx e Simmel. A companhia de Marx e Simmel se justifica aqui por uma afirmação de Arato e Breines alicerçada no Posfácio de Lukács de 1967 de *História e Consciência de Classe*: a de que a leitura do jovem Lukács sobre Marx foi mediada pela discussão feita por Simmel na sua obra *A filosofia do dinheiro*.¹¹⁷ Arato e Breines afirmam, ao comentar sobre o conceito de segunda

¹¹⁶ APUD Machado, *op. cit.*, p. 63.

¹¹⁷ Diz-nos Lukács que “[...] tinha lido certos textos de Marx quando ainda andava no liceu. Mais tarde, por volta de 1908, abordei também *O Capital*, para dar uma fundamentação sociológica à minha monografia sobre o drama moderno. Com efeito, o que então me interessava em Marx era o ‘sociólogo’, visto em grande parte através das lentes metodológicas de Simmel e Max Weber”.

natureza, concebido negativamente por Lukács como o “mundo da convenção” alheio aos sentidos, que para a superação dessa segunda natureza e o despertar da interioridade amorfa da época burguesa é necessário, segundo o autor húngaro na *Teoria do romance*, o “ato metafísico de uma ressurreição do anímico”.¹¹⁸

O conceito de segunda natureza na *Teoria do romance* é valorado negativamente, pois ele é índice da separação do homem em relação às suas estruturas sociais. A segunda natureza, seja no mundo grego ou no mundo moderno, é identificada a um processo de alienação e isso, como apontado acima, é o que faz com que Lukács se separe da concepção hegeliana da unidade do espírito, porque por segunda natureza Lukács entende o mundo da convenção estranho à alma. Para Hegel, o desenvolvimento do espírito é tomado como indicador de progresso porque é entendido ontologicamente, isto é, é pensado como o processo do homem em se desvencilhar da natureza, processo que é parte da compreensão acerca do próprio homem, outro modo de dizer aquele processo de substanciação do sujeito apresentado antes. A natureza é compreendida com base no modelo da objetividade do espírito, que põe as condições sob as quais o próprio espírito, assim como a natureza, devem ser pensados.

Para Lukács, que trata, como visto, os conceitos (incluídos aí os de primeira e segunda natureza) como construtos, eles são sintoma da separação sujeito-objeto, antes que da sua unidade. Isso se dá, como dito, porque na esfera do espírito que eles devem explicar, os próprios conceitos são manifestações da separação reflexiva do homem em relação à natureza, separação apresentada no conhecimento teórico, cujo ponto de partida é a experiência alienada com o sentido do próprio espírito. No *Sonho de um homem ridículo*, publicado no Diário de um escritor em 1877, Dostoiévski tematiza a contraposição entre dois mundos. ele parte de um indivíduo moderno, cuja marca é o *niilismo*. Em sonho tal

Lukács. *História e Consciência de Classe*, p. 350. A este respeito cf. também Löwy. *Para uma Sociologia dos intelectuais revolucionários*, pp. 101-2.

¹¹⁸ TR, p. 64; TdR, p. 55.

indivíduo entra em contato com um mundo ingênuo extraterreno, da unidade do homem em relação à natureza e ao seu mundo, no qual o amor, a fraternidade e a união entre os homens são traduzidas nas palavras do autor russo, como beleza e como verdade. Mas tal indivíduo, mesmo encantado com esta bela unidade, a perverte. Dostoiévski apresenta então nesse mundo pervertido, o mundo da sociedade moderna, seu ponto de partida no conto, no qual aquela antiga unidade é suprimida e substituída pela mentira, pela iniquidade e pelos assassinatos, atitudes que aparecem como índice do egoísmo e da centralidade do indivíduo em si mesmo. Desse modo, os homens precisaram criar leis que os defendessem ou pusessem limites às iniquidades criadas por eles mesmos. Diz-nos o narrador sobre essa sociedade que

quando se tornaram maus, começaram a falar sobre fraternidade e humanidade e entenderam essas idéias. Quando se tornaram criminosos, conceberam a justiça e prescreveram a si mesmo códigos inteiros para mantê-la, e para garantir os códigos instalaram a guilhotina.¹¹⁹

Salta à vista a similaridade dessa narrativa de Dostoiévski com a *Teoria do romance*, similaridade pontuada aqui na descrição por Dostoiévski da “terra não profanada pelo pecado original” e da crítica à centralidade da reflexão na sociedade moderna. A descrição resumida de Dostoiévski é a de que naquele período, oposto ao da era do estabelecimento das leis, em que os homens viviam em harmonia não havia questões sobre o sentido da vida, pois simplesmente viviam de acordo com a vontade da alma, vontade interior que era também a da coletividade. A unidade do homem e da natureza, o modo como os homens interagem com ela para suprir suas necessidades, fazia com que o “ridículo sonhador” de São Petersburgo se perguntasse sobre a imensa sabedoria desse povo e o porquê de um povo tão sábio não possuir a ciência.

¹¹⁹ Dostoiévski, Fiódor. *Dois narrativas fantásticas. A dócil e o sonho de um homem ridículo*. Tr.Vadim Nikitin. – São Paulo: Ed. 34, 2003, p. 118.

Ora, a ciência, ou se quisermos também a filosofia, tal como trata Lukács nas páginas iniciais da *Teoria do romance*, é o índice da separação entre alma e vida, entre o todo e a parte. Quando a vida é plena de sentido, os homens não se perguntam ou “não anseiam pelo conhecimento da vida”, ao contrário, vivem simplesmente. Somente quando o sentido está ausente da vida dos homens, estes se perguntam ou necessitam da ciência para perscrutá-lo. Eis porque Lukács define a filosofia, nas palavras de Novalis, como “[...] nostalgia, o impulso de sentir-se em casa em toda parte”.¹²⁰ Para o homem ridículo, após a perversão e a perda da vida harmônica do “estado de inocência”, os homens, com o passar dos tempos, não lembravam mais que um dia haviam vivido em harmonia com o mundo e conceberam tal estado de iniquidade e de separação como natural, ou nos termos lukacsianos que aqui buscamos mostrar, o conceberam como uma “segunda natureza”. A injustiça, a maldade, a mentira já haviam se tornado uma “necessidade eterna e imutável” e, se acaso se perguntasse para eles se gostariam de voltar a viver naquela unidade perdida, responderiam que não, pois com a consolidação da reflexão e consequentemente, da ciência a resposta viria acompanhada de uma justificativa de que

por meio da ciência encontraremos de novo a verdade, mas dessa vez a usaremos conscientemente, o entendimento é superior ao sentimento, a consciência da vida – é superior à vida. A ciência nos dará sabedoria, a sabedoria revelará as leis, e o conhecimento das leis da felicidade é superior à felicidade.¹²¹

O conhecimento é apreendido por Lukács baseado no problema da cisão entre a alma e o todo e é a partir da denúncia da ausência de alma nas estruturas, isto é, do reconhecimento de não pertença das instituições sociais à alma, que ele é apresentado como um todo artificial que deve reconstituir

¹²⁰ *TR*, p. 25; *TdR*, p. 21.

¹²¹ Dostoiévski, *op. cit.*, pp. 118-9.

formalmente essa relação da alma com o todo. Assim como a totalidade artificial do romance é índice da fragmentação moderna, para Lukács, o conhecimento teórico é igualmente uma construção artificial fundada na separação. A aparição da filosofia é o reconhecimento definitivo dessa separação no mundo grego, assim como as ciências são o seu aprofundamento no mundo moderno. Por isso, para o autor da *Teoria do romance*, a separação do homem em relação à natureza, expressa no conceito de primeira natureza, que já indica o distanciamento reflexivo do homem em relação à própria natureza, expõe uma subordinação da natureza ao conhecimento, subordinação em razão da qual “a primeira natureza” só pode aparecer enquanto “conformidade a leis para o puro conhecimento”.¹²² Este é o índice da vida do homem em separação com a natureza, segundo Lukács, do mesmo modo que o conhecimento interno das engrenagens do mundo separado das estruturas é a razão encontrada pelos homens para justificar “o poder que os escraviza[m]”.¹²³ A falta de vivacidade dos homens em face dos poderes das instituições, alheias à alma, “converte-se [...] em lógica sublime e suprema de uma necessidade eterna, imutável e fora do alcance humano”.¹²⁴

Pensemos nas reflexões estéticas de Hegel em relação com a *Teoria do romance* para entendermos melhor o que está sendo dito: Hegel não parte em sua exposição na *Estética*, da epopéia que é, para ele como para Lukács, a primeira forma de arte em sentido próprio. O autor alemão parte antes do que ele chama de pré-arte (*Vorkunst*), da arte simbólica, para demarcar a possibilidade de surgimento da arte em sua conexão com a história e com a consciência de si que esta demarca. É porque a história é idêntica à reflexividade do espírito, reflexividade que para Lukács aparece como sintoma da separação, que o espírito é apreendido por Hegel como progressivo desenvolvimento da reflexão e da consciência. Lukács, ao contrário, nos joga de pronto no mundo da epopéia, restringindo-se às considerações acerca do próprio desenvolvimento da cultura, da convenção, sem examinar o problema ontológico das suas relações com a natureza. Isso parece se dar em razão do entendimento do espírito por Lukács a

¹²² *Ibid*, p. 65

¹²³ *Idibid*.

¹²⁴ *Idibid*.

partir da crítica à separação, característica da segunda natureza, a partir da qual a “primeira” é compreendida. Pensar em termos ontológicos levaria, afinal, como a Hegel, a ter de adotar um ponto de vista reconciliado com tal experiência do espírito, o que é recusado por Lukács.

O conceito de segunda natureza, para Hegel, tem um sentido positivo. Na *História da filosofia*, por exemplo, ele aparece na refutação hegeliana à concepção do Estado de natureza, que reivindica a vontade individual em contraposição ao universal do Estado. A primeira natureza, para Hegel, equivale aos impulsos e sentimentos mais imediatos do homem, impulsos similares aos dos animais: satisfação imediata das necessidades fundamentais e dos quereres individuais. A primeira natureza, conforme Hegel, não possui ainda o espírito em ato, mas somente a pura animalidade.

A segunda natureza, ao contrário da primeira, seria aquilo que é já posto pelo espírito. Nesse momento Hegel, ao tratar, positivamente, do Estado platônico, diz-nos que somente no universal, e não na vontade individual, o indivíduo possui sua finalidade, de tal maneira que “o sujeito quer, obra, vive e desfruta para o Estado, de tal modo que é sua segunda natureza”.¹²⁵ A esfera paradigmática de realização concreta da segunda natureza para Hegel é, como já vimos, o Estado e mais precisamente a lei no Estado. A lei é o termômetro para aferir a temperatura da liberdade do espírito, pois, segundo o raciocínio hegeliano, quanto mais os homens são capazes de abdicarem da realização de seus quereres individuais, mais eles são capazes de criar parâmetros racionais para guiarem-se universalmente. Hegel pensa, portanto, que a lei do Estado está em consonância com a vontade individual, ou melhor, é a própria vontade individual que a põe. A vontade individual se transforma em vontade do todo. A vontade individual ainda está imersa na primeira natureza quando o fim fundamental se determina pelas paixões, impulsos e quereres imediatos do indivíduo. A negação da satisfação imediata desses impulsos faz com que o homem se alce para além da primeira natureza e, assim, encontre, na segunda natureza, a realização plena

¹²⁵ *Filosofia da história*, p. 216.

da liberdade do espírito. “A eticidade”, comenta Hegel, “é [...] o direito substancial, a segunda natureza, como se a tem chamado, com razão, pois a primeira natureza do homem é seu ser imediato e animal”.¹²⁶

Uma análise mais palpável da crítica de Lukács ao desenvolvimento da segunda natureza como processo de alienação do homem ou, nos termos da ciência do espírito, da separação entre forma e vida, tem que levar em conta a influência, no jovem Lukács, das análises de Simmel. Pode-se estranhar a convocação de Simmel – e não de Marx – para discutir de forma mais tátil o problema da alienação. Todavia, nesse momento, o retorno a Marx, uma marxianização da *Teoria do romance*, seria demasiado complicado e teria que ser feita por caminhos abundantemente mediados. Nesse sentido, a discussão lukacsiana da alienação do homem em face da segunda natureza e, igualmente, a discussão por Lukács da cisão entre interior e exterior se aproximam mais da compreensão ainda abstrata de Simmel do que da concepção materialista histórica de Marx, o que já indicamos ao tratar do problema da alienação em discussão com Arato e Breines.

Assim como Lukács, Simmel pensa as relações sociais burguesas e suas instituições como estranhas à alma. Na *Filosofia do dinheiro* Simmel faz uma crítica à sociedade burguesa. Esta crítica pretende incorporar, segundo o próprio Simmel, a crítica de Marx às relações capitalistas. Essa obra de Simmel se apresenta como uma mescla entre a inspiração marxiana da crítica da economia política – perpassada pelo estudo da economia clássica e pelo neokantismo – e as assim chamadas “ciências do espírito”. Segundo Simmel, todo objeto é apenas objeto enquanto é formado pelo sujeito, isto é, o objeto é “a forma em que sentimos nosso eu”.¹²⁷ Simmel entende a objetivação do trabalho ou a produção do produto como manifestação da “essência da espiritualidade” do homem que aparece de forma unitária na totalidade do produto. Na relação moderna de produção o objeto não é reconhecido enquanto formado pelo sujeito, porque a

¹²⁶ *Ibid*, p. 104.

¹²⁷ Simmel, Georg. *Filosofia del dinero*. Tr. Ramón García Cotarelo. – Granada: Editorial Comares, 2003, p. 589.

totalidade da força subjetiva é fragmentada na construção do objeto por meio da divisão social do trabalho e da especialização. Na *História da evolução do drama moderno*, Lukács ratifica, utilizando termos próximos ao materialismo histórico de Marx, essa concepção simmeliana da separação entre sujeito e objeto na época extremada “do mundo da convenção”. Diz-nos Lukács, nessa obra de 1911, que

a principal tendência econômica do capitalismo [...] é a objetivação (*Objektivierung*) da produção, sua separação da personalidade do produtor. Na economia capitalista, uma abstração objetiva, o capital, torna-se o produtor efetivo, que já não tem nenhuma ligação orgânica com seus possuidores ocasionais; chega até a ser supérfluo que seu proprietário seja uma individualidade (sociedade por ações) [...] o trabalho ganha uma vida especial, objetiva, em face da individualidade do homem particular.¹²⁸

Simmel constata que a especialização da força de trabalho tem como consequência a criação de um abismo entre o homem e o seu produto. Tal “objetivação” do homem não tem significado para ele, porque o homem não se reconhece na totalidade do objeto, tampouco, para usar os termos de Simmel, o objeto total encontra significação na alma, porque a personalidade “psicológico-prática” é a expressão fragmentária do objeto igualmente fracionado.

Se pensarmos que a separação não é fundamentalmente entre o homem e seu objeto, entre a vida e o “mundo da convenção”, mas que tal separação se dá entre homem e homem, pois o que o homem exterioriza e objetiva não deveria ser outra coisa senão ele mesmo, entendemos o que o jovem Lukács pensa quando diz que “a nossa essência converteu-se, para nós, em

¹²⁸ APUD Löwy. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*, p. 102.

postulado e cava um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos”.¹²⁹

Lukács discute, nesse momento, a questão da flexibilidade do sujeito enquanto único portador da substância na experiência moderna, em contraposição ao objeto, que dele se encontra separado. Para usarmos as suas categorias, trata-se da separação entre conhecimento e ação, entre o homem e as estruturas sociais. Salta aos olhos a analogia que a separação entre sujeito e objeto indicada por Simmel como própria do mundo moderno apresenta com a constituição e a criação da forma romance tal como expostas por Lukács. Apesar desta ser uma forma que exige a consonância com o mundo do qual ela é expressão – e isto não quer dizer que tenha que haver uma unidade ou uma configuração mimética, tal como na epopéia –, o artista do romance cria, a partir das categorias internas da vida burguesa, um mundo separado que possa configurar em seu interior uma totalidade. Como sintoma da separação entre homem e mundo objetivo, no romance e para a sua época “a vida faz-se criação literária, [...] com isso o homem torna-se ao mesmo tempo escritor de sua própria vida e o observador dessa vida como uma obra de arte criada”.¹³⁰

Aqui aparecem desdobramentos fundamentais que determinam a leitura lukacsiana contraditória do romance e de sua época. A citação aponta para o rompimento do homem moderno com qualquer modelo de homem pré-moderno. Isto significa uma concepção de homem que é construído a partir de si, que consolida o rompimento do “indivíduo problemático” com o homem que nasce predeterminado pelo seu lugar no interior de um mundo fechado da tradição. Esta concepção, antes de ser unilateralmente a denúncia da perda de imanência do sentido à vida, possui um sentido também positivo: o homem na modernidade “é escritor de sua própria vida”. Isso nos permite também entender a distância da obra dostoiévskiana da epopéia homérica, aqui trazida por nós para ilustrar o ponto de vista de Lukács sobre o princípio moderno da reflexão. Como apontamos, o princípio subjetivo moderno – a perversão da unidade espontânea

¹²⁹ *TR*, p. 31; *TdR*, p. 26.

¹³⁰ *Ibid*, p. 124; *Ibid*, p. 104.

pelo sujeito moderno e separado – é o princípio do qual parte Dostoievski, para apontar a partir dessa subjetividade, levada ao seu extremo no niilismo, a necessidade de sua superação, não como um retorno à uma unidade primeva, retorno impossível desde que se parte da subjetividade já separada, mas como um ir além da falta sentido do indivíduo moderno. A crítica da segunda natureza, que é completada pela crítica de um retorno sentimental à totalidade perdida, pode ser entendida, assim, não como retorno a um princípio presente no mundo da epopéia, do qual o homem se afastaria, mas como crítica que se constitui a partir do olhar já subjetivo, do escritor que escreve sua própria vida. Isso supõe considerar a insuficiência da primeira natureza, do mundo da epopéia, que consiste na ausência do princípio da subjetividade, devido à aderência, nela imediata, entre o indivíduo e o todo, o que denuncia a ausência da possibilidade do indivíduo em ser “escritor de sua própria vida”.

Trata-se aqui de reconhecer que a época do romance apresenta, contraditoriamente à perda de sentido na modernidade, a potência de autocriação do homem. Esta se apresenta, contudo, apenas como uma “formalidade”, pois ele, ao invés de efetivamente se reinventar e se recriar na vida, torna-se “observador dessa vida como obra de arte criada”. Vemos aparecer gradualmente, seguindo as pegadas de Lukács, os elementos que denunciam a época moderna como o momento extremado da alienação. Ora, apenas observar a vida denuncia o grau de alienação do homem em relação a si como em relação ao seu produto, nos termos de Simmel mencionados acima. Porque esse não é tomado como seu, sua vida também não o é, só lhe restando observá-la como um estranho.

Caso compreendamos reflexão como sinônimo de abstração, tal como entende Lukács, isso nos ajuda a compreender que a totalidade do romance só se deixa criar a partir da abstração e reflexão do artista. Pois o artista reflete, volta-se para si mesmo, ao mirar em direção ao mundo da empiria da vida e não encontrar nele a totalidade espontânea ou a unidade de sentido. A formulação mais próxima que expressa essa dissonância entre a “empiria da vida” e a forma literária do romance, seria que a totalidade criada na forma é indicação da mais profunda dissonância e ausência de sentido na vida.

Ainda uma vez Simmel discute, agora mais próximo à linguagem conceitual de Lukács, a separação entre vida e forma. Lá, na *Filosofia do dinheiro*, como cá, nos ensaios que compõem *O indivíduo e a liberdade*, a perspectiva da discussão simmeliana é a cultura e a alienação do sujeito na relação às suas formas objetivadas. Todavia, na *Filosofia do dinheiro*, na segunda parte mais especificamente, ele mescla essa discussão com pitadas de crítica da economia, sob uma perspectiva que ele julga ser aproximada da crítica marxiana. Em *O indivíduo e a liberdade* ele se restringe a analisar sócio-culturalmente as relações do homem com a arte, a religião, a ciência, etc.¹³¹. A leitura de Simmel sobre o mundo das relações burguesas se assemelha à de Lukács, porque ele compreende tal configuração como a cisão entre vida e forma. Simmel entende da seguinte forma a criação, pelo artista, de uma vida romanesca que expressa uma totalidade que está ausente na própria vida ou, o que dá no mesmo, a dissonância entre vida e forma: “a vida não se pode expressar a não ser em formas que são e significam algo por si, independente dela”.¹³²

Simmel, como o jovem Lukács da *Teoria do romance*, parte da contraposição entre as “épocas afortunadas (*Seligzeit*)”¹³³ – Lukács inicia a sua obra de 1916 com *Selig sind die Zeiten* – e a era moderna. Lukács denuncia a alienação do homem na sua relação com as suas estruturas ou a segunda natureza como um “complexo de sentido petrificado que se tornou estranho, já de todo incapaz de despertar a interioridade”.¹³⁴ Além da indicação da separação e da crítica das estruturas sociais, contida na discussão de Lukács e de Simmel, o que também podemos extrair daí é a cisão entre a vida empírica do homem e a vida criada da forma. Os “gênio[s] e as épocas afortunadas” conseguem tornar a

¹³¹ No ensaio sobre as ‘Transformações das formas culturais’, na *Filosofia do dinheiro*, Simmel inicia com um “esquema marxista” – termo utilizado pelo próprio –, todavia, no decorrer da exposição ele analisa as transformações culturais não com base nas categorias da crítica da economia política, mas de conceitos idealistas das ciências do espírito e da filosofia clássica: vida, forma, essência, cultura, etc.

¹³² Cf. Simmel, Georg. *El individuo y la libertad*. Tr. Salvador Mas. – Barcelona: Ediciones Península, 2001, p. 204.

¹³³ *Idibid*, p. 204

¹³⁴ *TR*, p. 64; *TdR*, p. 55.

vida em harmonia com a forma,¹³⁵ todavia, na configuração moderna da “tragédia da cultura”, a vida se torna autonomamente “petrificada”, na separação da interioridade com as formas.

É preciso retomar uma questão fundamental: à primeira vista, essa avaliação negativa da segunda natureza, do mundo convencional, parece corroborar a tese de uma “nostalgia” em relação à totalidade perdida do autor da *Teoria do romance*, pois ela pode ser entendida como uma história da progressiva alienação, que culminaria no desterro transcendental do homem moderno e que assim, contradiria a afirmação do próprio Lukács de que a *Teoria do romance* não apresenta o problema sob o foco da filosofia da história, questão à qual nos referimos anteriormente. Pois afirmar uma progressão da alienação estaria em flagrante contradição com a recusa de pensar a mudança dos “loci transcendentais” como “uma filosofia da história” seja “como ascensão ou declínio”, pois uma progressão da alienação parece configurar uma tese típica de uma filosofia da história que a compreende sob a noção de declínio. Tal identificação só é possível, contudo, se pressupusermos ou que a alienação estaria ausente no mundo da epopéia, o que configuraria a tese de uma nostalgia da *Teoria do romance*, ou que o mundo estaria fadado a uma alienação perpétua e sem saída, o que contradiria a pergunta pelo “novo mundo” de Dostoiévski. Segundo a nossa leitura, não se trata nem de uma coisa nem de outra, mas do preço que o autor da *Teoria do romance* tem a pagar pelo uso do método típico-ideal e pela abstenção deste em desenvolver as contradições, porque o tipo ideal, segundo Weber, é obtido

mediante a acentuação unilateral de um ou vários pontos de vista, e mediante o encadeamento de grande quantidade de

¹³⁵ As “épocas afortunadas” alcançam tal harmonia porque a realidade é essa própria harmonia, enquanto os gênios conseguem por intermédio “da vida que flui desde o interior”, por algum tempo, unir vida e forma. Em *A alma e as formas* – mais especificamente os ensaios sobre Kierkegaard e Novalis – a temática de Lukács é elaborada a partir da pergunta pela possibilidade da unidade entre vida e forma na própria vida. Novalis e Kierkegaard são dois grandes exemplos dessa unidade (malograda) entre vida e forma.

fenômenos isoladamente dados [...] que se ordenam segundo os pontos de vista unilateralmente acentuados, a fim de se formar um quadro homogêneo de pensamento.¹³⁶

Ao fixar-se apenas nas linhas mais gerais, esse acento unilateral leva a um não desenvolvimento dos aspectos contraditórios. Isso determina, no caso da *Teoria do romance*, uma acentuação parcial, quanto à epopéia, da imanência do sentido à alma, típica a esta forma, que é o que autoriza a leitura de que, ao associar a alienação à relação estranhada entre alma e sentido, a epopéia homérica seja entendida como experiência não alienada. Mas mesmo considerando essa dificuldade da *Teoria do romance* em apresentar os elementos negativos presentes na epopéia homérica – nomeadamente a explicitação da ausência de subjetividade – é preciso dizer que a ausência de subjetividade é indicada como índice da alienação própria à epopéia, a saber, o fato de que o sentido não é posto subjetivamente, mas encontrado pronto, o que lhe fornece o caráter de uma convenção pronta e exterior à subjetividade. Quando, por exemplo, Lukács caracteriza o mundo da epopéia como o “puro mundo infantil [*reine Kinderwelt*]”¹³⁷ ou quando a especifica como sendo “o enraizamento ingênuo e espontâneo em vínculos sociais e a conseqüente solidariedade natural de parentesco”,¹³⁸ ele indica na “ingenuidade”, na “infantilidade” e na “solidariedade natural” a ausência de desenvolvimento subjetivo.

Não se trata, assim, segundo pensamos, para Lukács, de uma valoração positiva de uma experiência primordial com o sentido que estaria presente no mundo da epopéia contra o mundo do romance. Dizer isso significaria ter também de dizer que o critério apresentado por ele para a crítica da “segunda natureza” seria oriundo de uma natureza primeira e da proximidade a esta que seria experimentada na vida social do mundo da epopéia. Se aqui pensamos naquele sentido apontado antes do corte transcendental como corte que valida as

¹³⁶ Weber. *A “objetividade” do conhecimento nas Ciências Sociais*, p. 106.

¹³⁷ *TR*, p.61; *TdR*, p. 52.

¹³⁸ *Ibid*, p.139; *Ibid*, p. 118.

reflexões sobre o mundo do espírito, da cultura, apenas do ponto de vista formal, esse corte dá as pistas para entendermos porque a reflexão de Lukács, por ser formal, tem que apresentar como único objeto, o objeto espiritual, do qual cai fora, necessariamente, a natureza. É esse idealismo da *Teoria do romance* o que determina que a natureza não apareça nela como critério da inverdade do mundo da convenção. Tal critério é antes oriundo do próprio mundo convencional, embora como dito, negativamente.¹³⁹ Com todas as limitações da crítica à alienação desse período, a grande referência para Lukács parece, assim, ser a das relações históricas entre os homens, isto é, a própria imanência negativa – posta pelo distanciamento entre a alma e as estruturas – a partir da qual ele pensa a segunda natureza. Isso significa que esta seja entendida internamente não com base num critério valorativo positivo (que se encontraria na epopéia), mas a partir da negação da perda de sentido imanente, que configura a relação social moderna, com as suas estruturas sociais apresentando-se como a consolidação extremada da perda de sentido. Assim, não se trata de preferir o mundo menos convencional da epopéia ao mundo do romance, mas de que ambos se apresentam como insuficientes para a configuração de uma totalidade real. No mundo da epopéia, a convenção ou a cultura aparece como compulsória, daí a verdade, contra ela, do princípio formador moderno.

Se olharmos para a tentativa, ainda que formal, de Goethe no *Wilhelm Meister*, de apresentação de uma unidade entre o indivíduo e o todo, verifica-se que tal tentativa de unidade não é mais dada a partir dos laços naturais de parentesco da epopéia homérica, laços que demarcam a compulsoriedade (ingenuidade, infantilidade) da aderência do indivíduo ao todo e a sua limitação às linhagens, mas ela é constituída baseada num ideal de humanidade que incluiria, ao menos potencialmente, a totalidade dos indivíduos. Esse “ideal” é criticado pelo

¹³⁹ No que diz respeito à discussão sobre a segunda natureza em Kierkegaard. Cf. Amaral. *O conceito de paradoxo (constantemente referido a Hegel)*, pp. 214 ss. O kierkegaardianismo da *Teoria do romance* se apresenta na grande afinidade da crítica de Lukács à crítica da cultura apresentada por Kierkegaard, cujo ponto de inflexão comum é a recusa ao Estado e às estruturas do espírito objetivo como critério último da verdade da alma.

autor da *Teoria do romance* em sua limitação ou formalidade, mas acolhido quanto à abertura representada diante da estreiteza da comunidade grega.¹⁴⁰

No romance, ao contrário, a convenção avança ao seu limite, a ponto de quebrar inteiramente a totalidade real, só sendo possível recriá-la artificialmente. Daí a necessidade, como superação desse caráter alienado da segunda natureza, cujo limite extremo é a modernidade, de uma nova totalidade que comporte a unidade real de sentido do mundo da epopéia, agora atravessada pela atividade formadora da alma, que incorpore assim a verdade da subjetividade, só que agora não mais referida à sua pseudo-autonomia, mas constituída por uma livre relação com o todo. Fica patente na leitura do *Wilhelm Meister* o acolhimento por Lukács dessa ruptura com a totalidade orgânica imediata, pois o autor saúda e destaca uma ampliação da “humanidade” na superação, por esse romance, dos laços naturais de parentesco.

Lukács pensa, como vimos, o homem e suas estruturas sociais com base no reconhecimento pela alma dos produtos da sua ação. Este reconhecimento está ausente, de modos diferentes, tanto no mundo da epopéia quanto no do romance. A relação imediata entre alma e sentido da epopéia denuncia a ausência desse reconhecimento porque nela o homem apenas acolhe um sentido existente previamente. A fragmentação da época do romance, de outro lado, faz com que embora reconheça a si mesma, a alma não encontre em parte alguma, a não ser em si, o sentido. A questão para Lukács não é, assim, primordialmente, a do conhecimento sob a forma abstrata do reconhecimento reflexivo, mas a da relação que a alma (não) apresenta com o sentido.

Ora, mas a posição crítica sobre a segunda natureza poderia ainda estar articulada a uma identificação positiva do mundo da cultura com a alienação, como se a alma estivesse condenada à apartação com o todo. Esse parece não ser o caso para Lukács. A melhor (e na verdade a única) demonstração da possibilidade de uma ruptura com o caráter alienado da segunda natureza é a que encontramos na pergunta de Lukács acerca do sentido da obra de Dostoiévski,

¹⁴⁰ Cf. *TR*, pp. 139 ss; *TdR*, pp. 118 ss.

pergunta que manifestamente coincide com a possibilidade de uma superação da relação alienada do mundo do romance, superação do estreito mundo do indivíduo da vida civil burguesa.

Segunda Parte

II. O Problema da Forma: a modernidade e a subjetividade contraditória

1. A forma e a liberdade subjetiva: formalismo e exposição da contradição

Na primeira parte, apresentamos um rápido diálogo com Löwy acerca do caráter romântico da leitura de Lukács, posição freqüente entre comentadores da *Teoria do romance*. Naquele momento, o problema apenas visava introduzir à questão da recusa por Lukács de pensar a mudança dos *loci* transcendentais em termos de uma filosofia da história. Voltaremos agora a tratar do problema da nostalgia e Ferenc Fehér será tomado como paradigma dessa leitura que afirma a tomada de posição de Lukács pela epopéia em detrimento da liberdade do indivíduo moderno, narrada pelo romance. Trata-se, com base nesse diálogo com Fehér, de articular mais pacientemente o problema do caráter da arte moderna na *Teoria do romance* para pensá-lo em relação ao problema da autonomia da forma.

Afirmar a tomada de posição de Lukács pela epopéia e a época arcaica grega implica certificar que o ponto de partida filosófico da *Teoria do romance* é positivo, isto é, que a relação social configurada por Homero serve de base para pensar a crítica das relações sociais modernas e a forma narrativa que ela engendra. A escolha de Fehér como interlocutor nesse debate tem dois principais motivos, quais sejam: não obstante esse trabalho polemizar com a sua concepção da *Teoria do romance*, ele quer igualmente manifestar a afinidade com a abordagem do conteúdo da obra de Lukács apresentada por Fehér no que toca à interpretação e transformação da exposição idealista dos conceitos da *Teoria do romance* numa abordagem mais concreta e histórica. O segundo motivo é que o objeto de análise de Fehér é demarcado exclusivamente pela *Teoria do romance*, obra que igualmente serve de base, fundamento e objeto para o desenvolvimento das questões aqui apresentadas. Torna-se imperativo acentuar o grande mérito de Fehér, dentre os comentadores trabalhados nesta tese, na transmutação de uma exposição conceitual da *Teoria do romance*, muitas vezes de difícil compreensão, para uma concepção na qual os conceitos tomam forma social, mundana, histórica. A obra de Fehér, desse modo, terá um papel crucial e paradigmático no diálogo polêmico que esta tese trava com a leitura do romantismo (passadista)

lukacsciano¹⁴¹, leitura que é corroborada pela avaliação da *Teoria do romance* pelo Lukács maduro no *Prefácio* de 1962 desta obra e no *Posfácio* de *História e consciência de classe* de 1967.

O que buscaremos desenvolver a seguir sobre o caráter contraditório da concepção de Lukács sobre a assunção da individualidade moderna, Breines e Arato já acentuam, sobre uma outra obra do primeiro Lukács, *História do drama moderno*. Essa discussão aponta para a relação direta da *Teoria do romance* com a filosofia hegeliana. Dizem-nos Arato e Breines que,

tal como em Hegel e em Marx, em Lukács também o 'individualismo como um problema vital' é um produto da moderna época burguesa. Mas para Lukács, a individualidade surgiu em um mesmo momento como fato, valor universal e como problema. A vitória histórica da burguesia havia sem dúvida liberado os indivíduos dos grilhões das comunidades orgânicas, da servidão e dos grêmios. Mas essa mesma vitória impôs aos liberados um novo sistema de cadeia, menos pessoais, mais abstratas e mais complexas.¹⁴²

A influência decisiva da dialética hegeliana na construção e nos desdobramentos do conteúdo na totalidade da *Teoria do romance* é o que nos permite desenvolver essa concepção contraditória do autor húngaro em relação à liberdade do mundo do romance, leitura contraditória que separa, desse modo, ao indicar a assunção do princípio subjetivo por Lukács, a *Teoria do romance* de uma

¹⁴¹ Cito dois trabalhos, além da referência ao *Romance está morrendo?* de Fehér, para mostrar que, com entonações diferenciadas, a afirmação de uma nostalgia em Lukács não é pouco comum. Cf. Löwy, *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*, p. 130. Cf. Patriota, *op. cit.* p. 167. Na sua resenha sobre a tradução brasileira da *Teoria do romance*, José Antonio Pasta Junior afirma que "[...] o livro começa com sua famosa evocação, de tinturas nostálgico-poéticas, das "culturas fechadas". Nela, o autor localiza apenas num passado remoto, principalmente em uma Grécia germanicamente [com esse termo Pasta Júnior parece querer aproximar Lukács do primeiro romantismo] sonhada, o tempo feliz, a Idade de Ouro, o momento em que a mimese, a adesão ao existente, não era regressão, mas a pura manifestação da unidade essencial entre o eu e o mundo [...]. Pasta Júnior, José Antonio. *A forma angustiada de Lukács*. Resenha. Folha de São Paulo, 13 de agosto de 2000.

¹⁴² Arato e Breines, *op. cit.*, p. 50.

posição nostálgica, romântica, em relação a uma pretensa “idade do ouro” homérica.

No *romance está morrendo?*, livro sobre *A teoria do romance* de Ferenc Fehér, Hegel se apresenta apenas pontualmente, pois nele não se trata de apresentar o caráter problemático, na *Teoria do romance*, das relações entre o autor húngaro e o filósofo alemão que aqui examinamos, mas de refutar aquilo que Fehér considera fundamental na posição de Lukács sobre o romance: a sua concepção negativamente unilateral do mundo moderno. Para tanto, em muitos momentos, Fehér convoca Hegel para a discussão, ora para mostrar a afinidade de leituras de ambos os autores sobre as duas grandes formas épicas, ora para salientar as divergências específicas na alteração de significado efetuada nas categorias estéticas de Hegel pelo primeiro Lukács.¹⁴³ Fehér parece, entretanto, não se apropriar dos problemas que a influência da dialética hegeliana implica quando de sua utilização no âmbito da *Teoria do romance*. A ausência dessa articulação é visível, por exemplo, quando Ferenc Fehér, menciona a análise do *Dom Quixote* na *Teoria do romance* para polemizar com a leitura do seu autor e assim afirmar o caráter já central da experiência da liberdade moderna – o poder de construir, mesmo que de modo imaginário, um mundo a partir de si mesmo – em oposição à imersão do homem da comunidade¹⁴⁴, leitura que segundo Fehér, estaria ausente na *Teoria do romance*.

A Gottverlassenheit (abandono de Deus) do herói do romance, idéia que *Die Theorie des Romans* enuncia com insistência desesperada, não comportou no início nenhum traço de desesperança. [...] *Dom Quixote* é o primeiro *romance*, porque seu herói está de posse desta liberdade [de edificar e construir o mundo] em princípio inimaginável na epopéia que lhe permite, no centro mesmo da experiência efetiva, e se insurgindo (não se trata portanto de uma evasão para as ilhas feéricas da

¹⁴³ Cf. Fehér, Ferenc. *O romance está morrendo? Contribuição à teoria do romance*. Tr. Eduardo Lima. – Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1972, pp. 8, 16, 19, 21, dentre outras.

¹⁴⁴ Cf. *Ibid*, pp.16-7.

imaginação), opor-lhe uma outra experiência apenas imaginada, apenas potencial.¹⁴⁵

A posição de Fehér, que não se faz fora da influência do Lukács maduro, apresenta uma leitura, como afirmado, não pouco comum da *Teoria do romance*, visível também, por exemplo, com variações de argumentos, em Löwy e Sayre. Cabe observar que essa concepção de Fehér está alicerçada na crítica à limitação do procedimento metodológico típico-ideal da *Teoria do Romance* feita por Lukács em sua maturidade. Se essa é uma crítica procedente quanto à limitação e abstração do método das ciências do espírito, ela parece tender a não considerar, contudo, as contradições presentes no uso feito pela *Teoria do romance* desse método, contradições que implicam a presença, também na tipologia, da influência da dialética hegeliana. Essa influência, a nosso ver, torna necessária uma leitura menos unilateral, capaz de ler, por exemplo, a dialética presente na análise da subjetividade quixotesca em sua contraposição à epopéia, ainda que esta não seja desenvolvida como uma análise precisa e rigorosa da configuração da liberdade moderna.

A leitura de Fehér nos parece, assim, ser unilateral quanto ao problema da valoração dada pela *Teoria do romance* às duas grandes épicas. Ela é unilateral quando afirma que a *Teoria do romance* lê Cervantes apenas como “uma evasão para as ilhas feéricas da imaginação”, pois isso elimina a compreensão do elemento contraditório presente no romance, e igualmente apontado por Lukács, que consiste em considerar que o romance também contém a possibilidade da sua superação. Assim, se é verdade, como diz Fehér, que a interioridade romanesca, que se consolidará nos tipos posteriores do romance, é apresentada demarcando o seu exílio em relação à realidade; não é menos verdade que ela é também, em germe, aquela que já apresenta a possibilidade de ruptura com o solo histórico que sustenta essa configuração.

Ora, mas é preciso aqui que o digamos claramente: essa possibilidade da subjetividade conter o germe da própria superação é a característica

¹⁴⁵ *Idibid.*

propriamente dialética apresentada por Hegel da negatividade da subjetividade, tal como ela se apresenta remetida à esfera da sociedade civil burguesa como demarcação de uma nova qualidade da liberdade do espírito, que se apresenta no aparecimento e assunção positiva do princípio da particularidade na modernidade. Essa mesma determinação é apontada na *Teoria do romance*, conforme vimos, pela distinção entre as formas da epopéia e do romance, distinção que se determina pela presença decisiva do princípio da subjetividade, que demarca o lirismo moderno.

Nessa distinção, trata-se do reconhecimento por Lukács – que Fehér sustenta não haver sido apresentada – de uma qualidade nova da liberdade, que assim, não está unilateralmente ausente mas, ao contrário, também presente na *Teoria do romance*, ao lado da exposição do exílio moderno diante do sentido. Assim, se em Cervantes, conforme Fehér, trata-se já da liberdade qualitativamente superior que permite a Dom Quixote se insurgir contra a experiência existente, mesmo que esta sublevação se dê em nome de uma outra experiência apenas imaginada,¹⁴⁶ essa não é uma descoberta do autor de *O romance está morrendo?*, mas antes um ensinamento presente na própria *Teoria do romance*.

A principal determinação da narração de Cervantes, segundo Fehér, é a de que Dom Quixote rompe definitivamente com o homem da comunidade orgânica, porque já apresenta um salto qualitativo na construção da emancipação do homem, apresentada no caráter inacabado do personagem e na decisão subjetiva de agir no mundo, ao contrário do herói da epopéia que é determinado e pronto para ocupar seu lugar no interior da comunidade. Lukács, mesmo salientando secundariamente a possibilidade de luta com o exterior que a nova interioridade possui, parece se limitar a apontar certa impotência do herói e da liberdade por ele significada – que terminará por caracterizar em maior ou menor medida também os demais tipos — diante da realidade. O próprio Lukács assevera, sobre esta compreensão parcial e ainda indeterminada fornecida pela fórmula conceitual da “estreiteza e amplitude da alma do protagonista em relação com o mundo” que “essa bipartição altamente abstrata presta-se, na melhor das

¹⁴⁶ Cf. *Ibid*, pp. 17-8.

hipóteses, para elucidar alguns aspectos do Dom Quixote [...].¹⁴⁷ É verdade que Lukács chega a se apropriar das características fundamentais dos tipos de romance analisados, todavia, segundo ele, o acerto ocorre a despeito do método típico-ideal mais do que decorre do seu uso.

Realmente Lukács não se detém, na *Teoria do romance*, tanto quanto Fehér, na exposição dessas determinações da liberdade presentes no *Quixote*. Os elementos centrais da subjetividade, contudo, estão salientados, mesmo que timidamente salientados, quando Lukács analisa Cervantes. Basta olharmos para a afirmação de Lukács quando este diz que Dom Quixote é “a primeira grande batalha da interioridade contra a infâmia prosaica da vida exterior”.¹⁴⁸ Ora, mesmo engessando Dom Quixote na tipologia romanesca, ao aprisioná-lo à forma geral sintética do “romance do idealismo abstrato” que demarca o “caráter estreito da alma em relação ao mundo exterior”, Lukács ressalta a subjetividade que luta com o exterior e que, portanto, rompe com o homem da tradição, que está, ao contrário, em unidade imediata com o exterior.

É preciso concordar com Fehér, todavia, que o elemento principal destacado por Lukács não é a superioridade qualitativa da liberdade do herói de Cervantes em relação ao homem da comunidade orgânica grega. Para o autor da *Teoria do romance* não se trata simplesmente de pensar a relação entre a modernidade e o mundo pré-moderno de modo unilateral, isto é, como pensa Fehér, como acúmulo de emancipação do homem dos grilhões da vida comunitária. Trata-se também de destacar, em razão da recusa da *Teoria do romance* em compreender o espírito como marcha progressiva da liberdade, já apontada antes, ao lado do ganho de liberdade subjetiva configurado na insurreição da interioridade quixotesca contra o exterior, também a perda de sentido do homem moderno em face da unidade apresentada no mundo grego. Isso está, entretanto, distante de significar um olhar “passadista” para o mundo da epopéia homérica. Isso ocorre porque mesmo que não seja potente diante deste mundo que se lhe tornou hostil, impotência que demarca a sua perda, a

¹⁴⁷ *TR*, p. 10; *TdR*, p. 7.

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 107; *Ibid*, p. 90.

interioridade exposta pelo herói romanesco aponta para uma espécie de liberdade – da interioridade – que é, conforme mencionamos, a condição de superação desse novo mundo.

Aqui, o importante é salientar que, se Lukács não aponta unilateralmente a superioridade da liberdade moderna, isso tampouco significa que ele se limite, ao contrário, a apresentar unilateralmente a perda de sentido nela configurada. A nossa hipótese de leitura é que, dada a dialética presente também na tipologia do romance, a imagem apresentada pela *Teoria do romance* sobre a modernidade parece ficar situada, antes que do lado de uma valoração positiva da epopéia, no embate entre a perda de sentido do mundo do romance e a potência de um sentido ainda por vir, potência que é trazida, contraditoriamente, pela própria subjetividade que emerge exilada do sentido no mundo do romance.

Fehér se prende, assim, a uma leitura unilateral, como dito, da *Teoria do romance* pois atribui a Lukács uma visão baseada na inferioridade do romance e do seu mundo em relação àquele da epopéia. Segundo ele, “a tese de partida [...] desta obra é que o período épico e seu produto artístico são de uma ordem superior e de maior valor que o capitalismo e sua epopéia, o romance”.¹⁴⁹ A concepção de Fehér, que está na base de sua leitura da *Teoria do romance*, o leva a tirar conclusões imediatas acerca de certas análises de Lukács sobre o romance, tal como acontece, por exemplo, como dito acima, em relação a Cervantes, que a nosso ver estão em franca contradição com a própria *Teoria do romance*. As conclusões de Fehér necessitam amputar discussões presentes na obra de 1916 para fazê-la caber em sua leitura. A assertiva acima, a única destacada por Fehér, de que, para Lukács, em Dom Quixote se trata fundamentalmente “de uma evasão para as ilhas feéricas da imaginação”, visa primordialmente demarcar a abstração da leitura do jovem Lukács frente à análise histórico-dialética da constituição da liberdade no mundo moderno que o incapacitaria a expor adequadamente a natureza do romance.

¹⁴⁹ Fehér, *op. cit.*, p. 5.

1.1 O problema da forma e a dialética da *Teoria do romance*

Para melhor explicitar que a posição da *Teoria do romance* diverge da sua versão na leitura de Fehér, chamarei Adorno (e por vezes o próprio Fehér será evocado em sua análise dialética das duas grandes épicas, quando for necessário, para esclarecer certas diferenças entre a epopéia e o romance), mais especificamente na análise do conceito de forma perscrutado por ele, para melhor explicitar que a leitura de Fehér em relação à *Teoria do romance*, no que se refere ao problema aludido acima, aborda apenas um lado da questão.

O conceito de forma apresentado por Adorno, segundo a leitura que aqui fazemos, se aproxima e retoma categorias e determinações do primeiro Lukács que nos permitirão explicitar que Fehér perde de vista o caráter contraditório e acentua de modo unilateral a defesa de uma verdade da epopéia na *Teoria da romance*. Isso ocorre porque ele não se atém mais demoradamente às categorias que determinam o conceito da forma romance explicitado por Lukács. As determinações do conceito de forma fornecerão, desse modo, pistas para uma compreensão da leitura contraditória da liberdade que se experimenta em meio à não-liberdade na experiência moderna, segundo a *Teoria do romance*, determinações que se contrapõem, assim, à leitura apresentada por Fehér.

Este, como dito, afirma que Lukács se basearia na inferioridade do mundo do romance em relação ao mundo da epopéia. Adorno, em sua *Teoria estética* parece, ao contrário, reconhecer o caráter contraditório da leitura de Lukács sobre o romance, isto é, que a sua concepção sobre a época moderna, não obstante não apresentar mais uma totalidade espontânea e natural como a da epopéia, apresenta, contudo, determinações da liberdade que denotam um maior grau de emancipação do homem em relação à configuração social da epopéia. Diz-nos Adorno que “o próprio Lukács da *Teoria do romance* teve de conceber que

as obras de arte tinham infinitamente ganho em riqueza e profundidade após o fim das épocas pretensamente ricas de sentido”.¹⁵⁰

Se pensarmos a obra de arte moderna a partir da realização da plenitude da forma, enquanto construção determinada pela mediação da subjetividade, como o faz Adorno, nos aproximamos, por inferência – posto que na *Teoria estética* não se trata especificamente do romance, mas da obra de arte em geral sob o predomínio da forma – dos aspectos potencialmente emancipadores da forma do romance, pouco desenvolvidos por Lukács, é verdade, mas que não estão ausentes do texto de 1916 e que assim não permitem que ele conceba a epopéia grega como paradigma para pensar a emancipação humana.

Na epopéia homérica a liberdade subjetiva aparece ainda de modo bastante reduzido, pois a subjetividade criadora, que dá sustentação à forma consumada da obra de arte moderna, apresenta-se em “unidade imediata” com o conteúdo social que o poeta narra. A *teoria do romance* retoma a concepção hegeliana desse caráter artístico da liberdade grega, que abrange desde os tempos homéricos até a dissolução da *pólis* ateniense.¹⁵¹ Hegel esclarece da seguinte maneira a questão da forma poética da epopéia como ausência de mediação reflexiva, isto é, como a imersão total da subjetividade na vida do todo social: “não devemos nos representar a coisa como se um povo em sua época heróica como tal, na pátria de sua epopéia, já possuísse a arte de se descrever poeticamente”.¹⁵²

Não se trata na epopéia, para Hegel como para Lukács, de uma representação poética ou da criação da forma propriamente dita, tal como se realiza na modernidade, na qual o domínio da forma exige e é determinado pela mediação reflexiva e representadora do artista, mas, trata-se, sobretudo, como anteriormente apontado, de um “acolhimento passivo-visionário de um sentido prontamente existente” que está socialmente posto e dado, de uma intuição poética, na qual, segundo Lukács, o “criar [é] apenas o copiar essencialidades

¹⁵⁰ Adorno, Theodor W. *Teoria estética*. Tr. Artur Morão: Lisboa; Edições 70, 2006, p. 181.

¹⁵¹ Cf. *TR*, p.31; *TdR*, p. 26.

¹⁵² *Estética*, vol. IV, p. 93; *VuAe*, vol. 15, p. 333.

visíveis e eternas”.¹⁵³ Essas considerações servem para demarcar algo que, se se apresenta no conceito de forma analisado por Adorno – e não obstante aí se referir à forma artística como um todo – caracteriza antes uma retomada pelo autor da *Teoria estética* da afirmação hegeliana e também jovem lukacsiana de identificar a época moderna como ponto de partida para desenvolver e construir o conceito de forma. A identificação disso é crucial nesse debate que desenvolvemos com Fehér, pois é essa autonomia da forma, quando identificada à experiência moderna, que permite ver a feição contraditória presente na leitura da *Teoria do romance* com respeito à verdade do próprio romance assim como da epopéia.

1.2 A forma na *Teoria estética* e a *Teoria do romance*

Adorno começa sua análise do conceito de forma transcrevendo, sem citar, a assertiva lukacsiana da dissonância moderna entre arte e vida. É verdade que essa discussão estética, da arte dissociada da vida, segundo Adorno, segue uma tradição da filosofia “vitalista” desde Nietzsche. Embora Adorno não apresente nesse momento de sua exposição uma referencia direta e imediata à *Teoria do romance*, nos parece que o horizonte mais imediato do autor alemão é Lukács – enquanto Hegel se lhe apresenta como fundamental para a totalidade da *Teoria estética* – por se apresentar de modo patente, nessa discussão sobre a forma na obra de Adorno, uma apropriação de determinações fundamentais presentes no conceito de forma apresentado na *Teoria do romance*.

Logo no início dessa exposição Adorno afirma que “o conceito de forma assinala a brutal antítese da arte e da vida empírica, na qual o seu direito à existência se tornou incerto”.¹⁵⁴ Esta incerteza é aquela que também Lukács afirma ao dizer que a experiência artística moderna “em relação à vida é sempre

¹⁵³ *TR*, p. 29; *TdR*, p. 24.

¹⁵⁴ Adorno, *op. cit.*, p. 163.

um ‘apesar de tudo [*Trotzdem*]’”.¹⁵⁵ O que devemos salientar é que, não obstante a consumação da forma denunciar o “desterro transcendental” em que o homem moderno se encontra, para falar nas categorias de Lukács ou deixar à vista a “antítese” entre homem e mundo, vida e arte, nos termos de Adorno, este, dialeticamente, destaca os elementos emancipadores da forma de maneira mais detida e sistemática que aquele, o que não significa que tais elementos, em Lukács, não se encontrem articulados e por vezes mesmo salientados e destacados. Em tal articulação, todavia, a dialética não aparece como o único caminho a ser percorrido, mas, como antes afirmado, a *Teoria do romance* se situa num ponto de interseção entre o percurso tipológico das ciências do espírito e a dialética hegeliana. Isso significa, quanto ao problema da forma que nos ocupa, que o que em Lukács aparece ainda como uma indicação, no que diz respeito às determinações de emancipação do homem do romance, indicação por vezes dispersa e pouco desenvolvida, em Adorno, a partir da apreensão das principais categorias de Lukács no tocante à época moderna e sua forma artística, aparece articulado e com cores mais acentuadas como desenvolvimento das determinações da emancipação do homem moderno em relação à forma fechada da epopéia. Isso é o mesmo que dizer, que em Adorno o problema da forma aparece como desenvolvimento das contradições, o que não se apresenta na *Teoria do romance*.

Na maioria das vezes Lukács torna turvos os aspectos dessa emancipação destacada tanto por Adorno quanto, antes, por Hegel. Isso se dá, a nosso ver, mais pelo “caráter subversivo”,¹⁵⁶ pela recusa do presente assumida na *Teoria do romance* – o que o leva a destacar os elementos de “coerção [*Zwang*]” da forma¹⁵⁷ e da experiência histórica do romance – do que, como pretende Féher, por decidir-se pela epopéia em detrimento do romance. Desse modo, é a insuficiência do caráter emancipatório do romance e de seu mundo que é destacada. Tal insuficiência é concebida não a partir de uma suficiência da

¹⁵⁵ *TR*, 72; *TdR*, p. 64.

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 16; *Ibid*, p. 14.

¹⁵⁷ Cf. *Ibid*, p. 31; *Ibid*, p. 26.

epopéia, mas da própria emancipação que o romance anuncia – ao trazer à cena a forma em sua autonomia –, emancipação que ele, contudo, não realiza.

O conceito de forma, para Adorno como para Lukács e Hegel, está alicerçado na consolidação do princípio da subjetividade, da reflexão. A forma da obra de arte em geral tem sua fundamentação no fato de que a arte se separa da empiria. Inicialmente, porque o homem, ao formar, modifica aquilo que vai ser formado, como por exemplo, quando filtra e articula as cores e o som inarticulado da empiria, pois não é mais a cor que se encontra como dada na natureza, nem o som natural que o homem forma. Ao contrário, as cores e sons artisticamente formados são uma interrupção do dado da empiria, porque passam pelo crivo da reflexão, tornando-se criação humana. A obra de arte supõe uma articulação das partes com o todo, que na empiria está ausente, pois aí as partes e o todo não têm relação consciente entre si, mas aparecem de modo inarticulado e uma parte após outra, se alternando e eliminando a anterior, o que denuncia, de certo modo, a ausência do todo. “Lei da transfiguração do ente, representa perante ele a liberdade”,¹⁵⁸ esta é a fórmula adorniana para falar da separação da forma em relação à empiria, seja em relação à natureza, seja em relação ao simplesmente existente, ou melhor, ao socialmente existente, ao dado, ou na linguagem de Lukács, ao “prontamente existente”. A empiria, desse modo, abrange tanto a natureza como a empiria social concebida como um dado.

Em Lukács o conceito de empiria é sinônimo de vida, vida no sentido da vida objetiva, da vida social. Esta aparece de maneiras distintas, em consonância com o solo histórico a partir do qual o homem fornece formas, mesmo quando esse formar não seja reflexivo ou autoconsciente, como ocorre na epopéia. A grande épica, por exemplo, é uma forma ligada à empiria do momento histórico. Isso quer dizer que a epopéia e o romance têm que necessariamente acolher em sua configuração determinações do momento histórico do qual elas são fruto. Diz-nos Lukács que “épica é vida, imanência, empiria [...]”.¹⁵⁹ O que ele ressalta é a necessidade objetiva da épica em não se afastar da empiria da vida. Todavia, a

¹⁵⁸ Adorno, *op. cit.*, p. 165.

¹⁵⁹ *TR*, p. 53; *TdR*, p. 45.

configuração da objetividade empírica da epopéia é totalmente distinta da configuração objetiva do romance. Na primeira, a empiria aparece como “prontamente existente”, tal como a empiria da natureza, como um dado, no qual o sujeito “formador” aparece apenas como um narrador passivo do sentido que está posto na própria empiria: é um formar a partir da empiria que já carrega em si um sentido imanente, isto é, na epopéia o poeta aparece como aquele que simplesmente copia “essencialidades existentes”.

Isso evidencia a ausência (ou, mais exatamente, o estágio germinal) de subjetividade, essa que caracteriza, para Adorno, a determinação da forma em sua distinção com a empiria, entendida enquanto “ente” natural. Se pensarmos na epopéia ou mesmo na arte egípcia o homem aí já se encontra, em certa medida, separado da empiria, isto é, já forma e assim imprime o selo da sua liberdade nas obras de arte. Mas nessas experiências de ausência de uma autoconsciência da subjetividade ainda predomina a unidade do homem em relação à empiria. Basta olhar – seguindo o esquema estético hegeliano, segundo o qual o progresso do espírito está necessariamente relacionado com o desprendimento deste em relação à natureza – para o material que forja a pirâmide, as esculturas e pinturas arcaicas gregas ou, ainda, para os heróis da epopéia, heróis nos quais predominam determinações centrais da natureza, tais como o laço sanguíneo como determinantes de sua grecidade e da posição ocupada na comunidade, uma “ética” alicerçada no *pathos* do herói, que por sua vez é determinado por uma escala fixa de valores da comunidade passados pela tradição. A questão é que mesmo havendo se distanciado da natureza, ao constituir um mundo e apresentá-lo sob uma forma já artística, nessas experiências a autoconsciência não se apresenta, isto é, o homem faz, mas apresenta aquilo que faz, o produto de sua própria atividade, sob a forma de uma determinação que não lhe pertence livremente, que não é sua, ou seja, como uma determinação natural.

Apontando a diferença entre a epopéia e a versão moderna da épica, especificamente ao diferenciar a associação goetheana no *Wilhelm Meister* das experiências tradicionais de comunidade, nas quais a individualidade ainda não está configurada na experiência social, Lukács nos diz algo que nos permite

pensar nesses aspectos naturais predominantes na epopéia quando afirma com segurança que a comunidade de homens presente no *Meister* “[...] não é nem o enraizamento ingênuo e espontâneo em vínculos sociais e a conseqüente solidariedade natural de parentesco (como nas antigas epopéias), nem uma experiência mística de comunidade [...]”.¹⁶⁰ Ao comentar sobre a liberdade dos homens da epopéia como uma liberdade alicerçada nas determinações da natureza, afirma Fehér em consonância com a concepção de Lukács que “os homens são agraciados com dimensões plasticamente integrais pelo fato de ocuparem um lugar natural no seio da comunidade natural”.¹⁶¹

É possível entender, assim, o que significa dizer que a reflexão e a subjetividade, que caracterizam o conceito de forma, ainda estão em estado germinal nas experiências das comunidades arcaicas e por isso, que tais formas se apresentam também nas suas obras de arte ainda em demasiada unidade com a empiria do existente, entendida aqui como o dado, como o “eternamente” aceito, determinações sociais que repõem propriedades naturais. Isso não significa que a forma esteja absolutamente ausente na epopéia, indicação que por primeiro encontramos na *Estética* de Hegel, pois a forma, como determinação da subjetividade, não pode estar completamente ausente do formar artístico. É claro, assim, que já vemos na epopéia uma subjetividade criadora do artista, por exemplo, na re-significação grega da matéria herdada dos egípcios (estórias de deuses e heróis), bem como na fantasia poética, pois, afinal, como dito, é uma relação social que repõe traços naturais, o que não significa dizer que esteja vedada ao homem a possibilidade de transcendê-la. Mas o que determina a relação do poeta da epopéia com o seu mundo, com a empiria – não percamos de vista que se trata aqui da empiria histórica e não natural, ainda que essa empiria histórica se lhe apresente sob uma forma naturalizada – ainda é a unidade, isto é, uma relação pré-crítica, pré-reflexiva e porque não dizer, em certo sentido, pré-formal, se com Adorno, Hegel e o jovem Lukács entendermos a plenitude da forma e do formar como determinações da subjetividade autoconsciente.

¹⁶⁰ *Ibid*, p. 139; *Ibid*, p. 118.

¹⁶¹ Fehér, *op. cit*, p. 26.

Lukács, falando sobre a determinação do formar no romantismo da desilusão, narrativa literária na qual predomina essa consciência subjetiva como princípio vetor consolidado de toda a configuração, diz que

no Romantismo, o caráter literário de todo o apriorismo em face da realidade torna-se consciente: o eu, destacado da transcendência, reconhece em si a fonte de todo o dever-ser e – como consequência necessária – reconhece-se como único material digno de sua realização.¹⁶²

A par dessa afirmação da autoconsciência como determinante da forma e em consonância com a ausência deste formar na epopéia, afirmada na assertiva de um “acolhimento passivo-visionário do sentido”, o jovem Lukács nos fornece material teórico para corroborar a caracterização da epopéia como pré-forma, caracterização que se inspira na noção hegeliana de pré-arte mencionada antes, embora também dela divirja. Se aqui retomarmos brevemente a discussão relativa ao critério apresentado por Hegel para pensar a distinção entre arte e pré-arte, lembramos que em Hegel esse critério é associado à liberdade tornada autoconsciente no Estado, critério que se encontra no cerne da divergência de Lukács com a leitura hegeliana, conforme já vimos.

O fato de Lukács apresentar a epopéia homérica como pré-formal (ao passo que em Hegel esta, como arte, é diferenciada do que ele chama de pré-arte com base nas reflexões sobre a distinção entre a experiência da comunidade grega e aquelas dos povos orientais), pode ser melhor entendido e apreciado em seu significado quando articulamos a naturalidade da experiência da epopéia em sua oposição ao índice subjetivo da reflexividade com a qual a confronta Lukács. Para este, antes que o Estado, é a própria instância subjetiva da reflexão que se apresenta como critério da autonomia do formar, conforme apresentamos na discussão acerca da divergência de Lukács quanto ao espírito objetivo hegeliano. Assim, entendemos que o critério de uma subjetividade reflexiva é o que está em questão ao distinguir a homogeneidade da totalidade espontânea, própria da

¹⁶² *TR*, pp. 123-4; *TdR*, p. 104.

epopéia, da heterogeneidade do mundo moderno. Lukács ressalta que a totalidade espontânea da épica antiga apenas é possível quando tudo já é estruturalmente semelhante, isto é, “antes de ser envolvido pelas formas”,¹⁶³ ao passo que a totalidade do romance, ao contrário, na qual a dissonância e a heterogeneidade são o paradigma, só é possível quando envolvida pela forma, pela reflexão, isto é, só é possível como criação, como formar subjetivo oposto ao imediatamente dado. Estamos, nessa discussão, no solo da forma de arte moderna, onde o conceito de forma Lukács-adorniano fixa as bases de sua morada. Esse conceito apresenta assim, em Adorno, como em Lukács, a verdade dessa forma histórica de experiência artística, conceito que por sua vez apresenta o desenvolvimento do princípio formativo presente em toda experiência artística, mas que apenas se encontra plenamente desenvolvido na arte moderna.

Feita a diferença entre forma e empiria, diferença que, de certa maneira, caracteriza o que chamamos aqui de forma em geral, a obra de arte moderna nos fornece, por estarmos no solo da forma por excelência, uma maior realização e efetivação da criação humana, da subjetividade e da reflexão no que toca à sua relação com o formar. Essa discussão, lembremos, tem a finalidade de mostrar, a partir do conceito de forma desenvolvido por Adorno, que na obra de 1916, embora não estejam desenvolvidos de maneira exclusivamente dialética, Lukács também apresenta os princípios potencialmente emancipadores do romance e de sua época, diferentemente do que afirma Féher.

Tomarei duas passagens da *Teoria do romance*, dentre tantas outras possíveis, para corroborar essa exigência necessária do formar como determinação central do romance e, manifestamente, da época moderna, que, em convergência com o pensamento de Adorno, faz aparecer as novas categorias da experiência social que sustentam a narrativa burguesa. “As relações que mantêm a coesão dos componentes abstratos são [...] *formais*: eis por que o princípio unificador último tem de ser a ética da subjetividade criadora [...]”.¹⁶⁴ E ainda,

¹⁶³ *Ibid*, p. 31; *Ibid*, 26. Grifos meus.

¹⁶⁴ *Ibid*, p. 85; *Ibid*, p. 73.

o romance encerra entre começo e fim o essencial de sua totalidade, e com isso eleva um *indivíduo* às alturas infinitas de quem tem de *criar* [*schaffen*] todo um mundo por experiência e manter a criação em equilíbrio – alturas que o indivíduo épico jamais pode alcançar, nem mesmo o de Dante, pois essa sua importância deve-se à graça que lhe foi dispensada, e não à sua pura *individualidade*.¹⁶⁵

Somente a experiência que consolida de uma vez por todas a subjetividade pode efetivamente dar forma exclusivamente a partir do homem, da subjetividade criadora de forma, na qual forma e subjetividade aparecem como determinações homólogas que caracterizam a obra de arte como obra de arte, ou como nos diz Adorno, a forma entendida como “aquilo mediante [o] qual se tornam obras de arte, equivale então à sua mediatidade, à sua objetiva reflexão em si”.¹⁶⁶

O conceito de forma adorniano é construído e tem como referência a obra de arte como um todo, não tratando especificamente da literatura, da pintura, tampouco exclusivamente da música, embora a maioria dos exemplos para o esclarecimento de tal conceito provenha desta última – o que já denota a referência à modernidade, posto que esta forma, para Adorno e antes para Hegel, pertence verdadeiramente à era moderna. Torna-se necessário pontuar que a categorias que servem de arcabouço para o esclarecimento desse conceito são especificamente modernas e, manifestamente, que tal conceito tem na obra de arte desse período a verdadeira realização. É possível, desse modo, contemplar no romance, forma de arte poética da modernidade por excelência¹⁶⁷, segundo a

¹⁶⁵ *Ibid*, p. 84; *Ibid*, p. 72. Grifos meus.

¹⁶⁶ Adorno, *op. cit.*, pp. 165-66.

¹⁶⁷ A tomada de posição de Lukács, no que concerne a determinação da forma de arte poética, no caso dele o romance, como a manifestação artística própria da época moderna, segue toda uma tradição de pensadores alemães desde o romantismo e o idealismo, culminando na sistematização conceitual hegeliana, que identifica experiência moderna com o gênero poético da lírica. Schiller caracteriza da seguinte maneira o papel da arte poética na modernidade: “[...] numa época como a nossa não há passagem para o estético senão através do poético e, consequentemente, todos os artistas que se utilizam do espírito – justamente porque só foram despertados por um sentimento poético – só mostram, também nas artes plásticas, uma imaginação poética”. Goethe e Schiller. *Correspondências. Companheiros de viagem*. Tr. Claudia Cavalcanti. – São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 131.

concepção de Lukács, os desdobramentos das categorias que servem de arcabouço para o conceito de forma adorniano.

Para a época moderna, segundo Lukács, o sentido não está mais dado de maneira imanente na totalidade da experiência, tal como estava dado na vida comunitária da epopéia, na qual o indivíduo não se distinguia da comunidade, estando fadado, assim, a seguir compulsoriamente o fim dessa mesma comunidade, não havendo espaço para a separação do indivíduo em relação ao todo. A epopéia configura, afirma Lukács, o destino da comunidade e não o “destino pessoal” de um indivíduo ou mais indivíduos,

[...] pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada em si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se personalidade individualidade [*Persönlichkeit*].¹⁶⁸

Sob o ponto de vista da experiência artística, essa unidade imediata do homem em relação ao todo, manifesta-se na imersão imediata do artista no todo da experiência social que ele configura, ou seja, a configuração poética homérica é a “cópia” da vida, igualmente poética, da Grécia arcaica. No romance, ao contrário, o sujeito moderno ao configurar necessita criar, a partir do momento da empiria histórica – pela exigência épica da objetividade –, um “mundo por experiência”, onde objetivo algum é dado a priori, mas, por se tratar da ausência de sentido na vida, da separação entre o todo e o indivíduo, o próprio herói do romance busca encontrar “a totalidade oculta da vida”.¹⁶⁹

Como a sociedade moderna é determinada pelo selo da dissociação entre o todo e a parte, entre o homem e o todo ético, o que é índice da perda de sentido para Lukács, ao mesmo tempo, traz consigo aspectos potencialmente emancipatórios – e esses aspectos também estão contidos na *Teoria do romance*

¹⁶⁸ *TR*, p. 67; *TdR*, p. 57. Tradução levemente modificada.

¹⁶⁹ *Ibid*, p. 60; *Ibid*, p. 51.

–, pois o homem está fadado a agir por si mesmo. O que é importante ressaltar, assim, é a potencialidade histórica contida e alicerçada no agir essencialmente humano, ou se quisermos, os aspectos acentuados por Lukács da “primeira sociedade social” por excelência, que afirmam os elementos de verdade contidos na liberdade moderna.

Lukács demonstra isso, por exemplo, ao desenvolver as determinações do romance de formação de Goethe. Na epopéia o laço de parentesco, os papéis assumidos como herança da tradição, sem falar da determinação aristocrática como classe predominante dos personagens eram o que determinava a relação social. No romance de Goethe, ao contrário, já pressupondo a assunção da individualidade, aparece uma comunidade determinada pela escolha em dela participar, pela relação livre e “cooperação” mútua dos homens, o que denota, segundo a leitura de Lukács, uma abertura, ao menos em potência – por se tratar somente de algumas experiências individuais – para uma realização da liberdade para todos os homens. Diz-nos Lukács que

[...] existe, certamente, um caminho de salvação individual, mas não de redenção apriorística [própria do homem da epopéia]. Ora, tais caminhos existem, e vê-se toda uma comunidade de homens – auxiliando-se reciprocamente, a despeito de erros e confusões ocasionais – marchar triunfante até o final. E o que para muitos tornou-se realidade tem de permanecer, ao menos potencialmente, aberto para todos.¹⁷⁰

O processo de formação dos personagens de *Wilhelm Meister* destaca o aspecto histórico constitutivo da liberdade moderna, pois o homem tem que intervir ativamente em sua vida e no mundo, o que em outras palavras quer dizer que o homem conscientemente se nega como um dado, como constituído “apriori”, tal como ocorre nas comunidades pré-modernas, ou nos termos de Lukács, se nega

¹⁷⁰ *Ibid*, p. 142; *Ibid*, p. 120.

“como prontamente existente” e concebe tal objetivo como um desenvolvimento, uma busca, uma realização contínua e prolongada da sua atividade. Diz-nos Lukács que a narrativa de Goethe foi denominada acertadamente “romance de educação (*Erziehungsroman*), [...] pois sua ação tem de ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens [...]”.¹⁷¹ O conceito de formação (*Bildung*), para a *Goethezeit*, está diretamente relacionado com a sociedade moderna, experiência social na qual o trabalho se constitui como atividade universal.

1.3 A formação, o formar e a experiência moderna

Se pensarmos essas considerações de Lukács acerca da formação no “romance de educação” em sua relação com a busca de demonstração da decisiva influência hegeliana na *Teoria do romance*, Hegel poderá nos ajudar, servindo aqui como uma espécie de guia esquemático, a explicitar em que medida as assertivas relativas ao *bildungsroman* se relacionam de modo mais amplo com a afirmação de uma verdade do formar moderno em sua oposição à crítica unilateral apresentada por Fehér.

A concepção moderna de trabalho é, para Hegel, o paradigma para pensar o espírito enquanto atividade, bem como para pensar, no âmbito específico da *Fenomenologia do espírito*, o processo dialético da experiência da consciência.¹⁷² O processo de formação, tanto em Goethe quanto em Hegel, se

¹⁷¹ *Ibid*, p. 141; *Idibid*. Ao tratar sobre a constituição da eticidade na *Enciclopédia* Hegel tematiza o papel da educação como ruptura com os laços naturais familiares para uma determinação mais desenvolvida da eticidade. Esta tematização permite nos aproximar do conceito de *Erziehung* pensado por Lukács, pois esta é concebida como uma experiência na qual a subjetividade, em contraposição à imersão imediata do homem da epopéia nos laços familiares, constitui-se como autônoma. Vejamos o que diz Hegel: “a eticidade – ligada com a procriação natural dos filhos, posta inicialmente como originária na conclusão do matrimônio – realiza-se no segundo nascimento dos filhos: na educação (*Erziehung*) que faz deles pessoas autônomas”. Hegel. *Enciclopédia. Filosofia do espírito*, § 521; *Enzy*, vol. 10, § 521.

¹⁷² Foi desenvolvida de forma mais detida a relação entre a importância do trabalho, enquanto atividade universal da experiência social moderna, com o conceito de espírito hegeliano em *Poesia e prosa*. Filho, Antonio Vieira, *op. cit*, pp. 160 ss.

constitui a partir da determinação “prática”.¹⁷³ O termo melhor utilizado para explicitar o ponto de vista de Hegel é o de determinação objetiva ou objetivação da consciência. Essa determinação prática é apropriada por Hegel e conduzida por para a esfera abstrata da consciência¹⁷⁴, aquilo que ele chama de reflexão, e apresentada como um movimento de transformação de si e do objeto. Tal movimento formativo se inicia numa interioridade que se exterioriza, se aliena e se objetiva e retorna dessa experiência de exteriorização de si para uma determinação mais rica da interioridade.

A experiência da consciência de Hegel parte, sob o ponto de vista da exposição, de um ideal interiorizado ainda abstrato para uma auto-objetivação que engendra, dialeticamente, uma nova figura mais determinada, que verdadeiramente encontra o seu fim no saber absoluto, na unidade entre interior e exterior, entre sujeito e objeto. Essa menção esquemática à experiência da consciência na *Fenomenologia* hegeliana visa apenas acenar para um elemento presente no romance de formação: a exigência, para o herói goetheano, no que se refere à constituição da sua liberdade e autoconsciência, de um processo, de uma experiência formativa por meio da qual aquilo que é uma possibilidade simplesmente abstrata se desenvolve por meio de uma experiência de embate com a exterioridade, com o mundo, embate no qual essa verdade simplesmente abstrata imediata, ao sair de si, expõe-se no mundo e pode retornar a si de modo mais livre e conseqüente. Essa maior liberdade decorre de que nesse processo o herói é mais senhor não só de si mesmo, mas também do mundo que ele descobre ser também obra de seu esforço formativo, da sua liberdade. Sobre a experiência da consciência afirma Hegel que “a série de figuras que a consciência

¹⁷³ No que concerne à relação do conceito de *Bildung* de *Wilhelm Meister* com a *Fenomenologia do espírito* de Hegel, mais especificamente a relação do conceito de formação (tradução para *Bildung*) com a dialética do senhor e do escravo na *Fenomenologia*, cotejar Suarez. A autora relaciona e analisa o conceito de *Bildung* com os “anos de aprendizagem” e os “os anos de viagem” de *Meister*, não obstante, partiremos ou faremos a relação apenas a partir do primeiro, Cf. Suarez, Rosana. *Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural)*. In *Kritérion*. – Belo Horizonte, v. 46, n. 112, dez. 2005.

¹⁷⁴ Para uma crítica à concepção abstrata do trabalho na *Fenomenologia do espírito*,. Cf. Marx, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tr. Jesus Ranieri. – São Paulo: Boitempo Editorial, 2004, pp. 115 ss.

percorre nesse caminho é, a bem dizer, a história detalhada da formação (*Bildung*) para a ciência da própria consciência”.¹⁷⁵

N’os anos de aprendizagem de *Wilhelm Meister*, Goethe nos conduz, como Hegel, a associar a liberdade do herói ao processo formativo em direção a um *telos*. O burguês filho de comerciante, Meister, que ao sair de casa conhecia mais sobre a humanidade do que sobre o homem empírico e que compreendia mais da vida pela poesia que lera do que pelo que experimentara, inicia sua experiência de formação no teatro, experiência que é interrompida por uma nova e “importante missão” em decorrência da morte de Aurelie. Meister experimenta o caminho como busca, através de erros, percalços, obstáculos e dos transtornos que surgem durante o processo. Ele renasce para uma outra experiência mais rica na sociedade da torre, experiência que não elimina os erros e os deslizes anteriormente experimentados, mas, ao contrário, aprende com eles e os supera gradativamente com novas experiências que se aproximam do objetivo almejado, mas não ainda conhecido. O caminho de Meister, assim, inicia com a experiência malograda com o teatro, passando pela iniciação da torre, formação cujo ápice, mas não a consumação, é o reconhecimento da paternidade do filho de Mariane como seu e o seu casamento com Natalie, que serve apenas para novamente

¹⁷⁵ Hegel. *Fenomenologia do espírito*, parte II. Tr. Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes, 1992, p. 67. No tópico da *Fenomenologia* intitulado ‘A formação e o seu reino da cultura’ Hegel dá a descrição do papel da formação, no “embate” do indivíduo com o mundo efetivo, para o autoconhecimento da substancialidade da consciência, Hegel destaca a necessidade, exigida pelo processo formativo, da saída de si. A citação de Hegel que segue tem o intuito de salientar a analogia com a saída de si do herói de *Meister*, isto é, o imperativo de embate com o mundo efetivo que se põe ao herói em formação na busca de conhecer a si mesmo: “[...] mediante a *formação (Bildung)* que o indivíduo tem aqui vigência e efetividade. A verdadeira *natureza originária* do indivíduo, e [sua] substancia, é o espírito da alienação do ser natural. Essa exteriorização (*Entäusserung*) é, por isso, tanto o fim, como o ser-aí do indivíduo; é, ao mesmo tempo, o meio ou a passagem, seja da substancia pensada para a *efetividade*, como inversamente da *individualidade determinada* para a *essencialidade*. Essa individualidade se torna para [ser] o que é em si, e só desse modo é em si e tem um ser-aí efetivo; tanto tem de formação, quanto tem de efetividade e poder”. *Ibid*, p. 39; *Phänomenologie des Geistes* (abreviatura: *Phän*), vol. 3, p. 364. Nunca é demasiado apontar, no que se refere ao conceito de *Bildung* pensado por Hegel, a divergência de Lukács em relação à unidade realizada por Hegel entre o indivíduo e o mundo efetivo, bem como pontuar o afastamento do fim alcançado pelo herói do romance com o fim da consciência individual hegeliana: como se trata para o romance da exposição da fragmentação e separação das relações sociais burguesas, separação concebida por Lukács como fator determinante da experiência moderna, o herói do romance não se reconcilia com o seu mundo, no máximo tem uma “experiência compreensiva [*verstehendes Erleben*]”, como acontece com o *Meister*, na consecução das suas aspirações individuais na efetividade da vida burguesa. Cf. *TR*, p. 143; *TdR*, p. 121.

iniciar, por assim dizer, uma nova busca. Ao separar-se, ao final do romance (em sua viagem na companhia do barão), do filho e de Natalie, essa busca denota uma certa idealidade que, como podemos ler nas palavras de Schiller, “[...] conduz [Meister] a uma perfeição infinita”.¹⁷⁶ Nos seguintes termos se refere Schiller, na mesma carta à Goethe de 8 de julho de 1796, ao objetivo alcançado por Wilhelm depois de se terem iniciado os anos de aprendizado: “saindo de um ideal vazio e indeterminado, ele entra numa vida determinada e ativa, mas sem perder com isso a força idealizadora”,¹⁷⁷ na qual tem que permanecer como ideal não realizado, como busca infinita.

Buscamos apresentar resumidamente dois percursos tão distintos como o apresentado por Hegel na *Fenomenologia* e a formação de Wilhelm Meister para destacar o que aqui nos interessa: nos dois casos (e a citação de Schiller nos ajuda a compreender isso) o sentido ou a verdade da consciência – da subjetividade – não pode se apresentar senão pela consciência de seu caráter processual, de sua diferenciação de uma verdade que já se encontra previamente dada. A verdade da liberdade do herói moderno que Meister encarna, assim como a do sujeito da consciência em Hegel, é inconcebível fora da experiência por meio da qual essa verdade se constitui. É a experiência, o fato de que o sujeito se expõe, se exterioriza (como dito, erra, se perde de si, retorna a si mesmo) que demarca a liberdade do sujeito, a sua auto-constituição. A formação é aqui auto-formação, auto-criação do indivíduo, somente possível porque o homem se aventura, se exila, põe à prova o mundo pré-formado com o qual e contra o qual a sua atividade se defronta.

¹⁷⁶ Goethe e Schiller, *op. cit.*, p. 80. Trata-se neste momento de pontuar alguns aspectos positivos da sociedade social burguesa a partir do romance de Goethe, isto é, de ressaltar aspectos, por um lado, que rompem com o homem da tradição homérica e, por outro, fatores que subjazem como possibilidade de superação do próprio indivíduo isolado da época moderna. Por ora, deixa-se suspenso a crítica lukacsiana do indivíduo do romance, crítica esta que está alicerçada no reconhecimento de que a subjetividade que o romance configura é necessariamente produto das relações sociais alienadas vigentes, a do indivíduo isolado, e que, desse modo, o romance e o herói por ele configurado tem que permanecer na busca de objetivos que jamais serão universais, válido para todos os homens vivendo concretamente, mas apenas privados e individuais. Dito de outro modo, enquanto as relações sociais modernas e o romance forem as formas que presidem o mundo, o objetivo perseguido, o arremate de totalidade e de sentido têm que permanecer idealista, subjetivo, abstrato.

¹⁷⁷ *Ibid*, p. 79.

Para melhor compreender a oposição desse ponto de vista à unilateralidade da *Teoria do romance*, afirmada por Fehér, basta que olhemos ainda uma vez para a forma social oposta a do romance, a da época do herói da epopéia. Na epopéia, ao contrário do romance, o herói não se “aventura”, no sentido do herói moderno. Seus valores são os da comunidade que ele encontra dados, do destino, que ele mesmo apenas encarna. A segurança da ação do herói, a sua liberdade, está afiançada pela sua unidade imediata em relação à vida natural da comunidade e é esse vínculo natural que lhe determina e assegura o seu agir no mundo. A sua atividade não constitui, assim, realmente uma experiência por meio da qual se constitui seu heroísmo pois ele já aparece pronto. Não há obstáculos que ponham em questão sua persistência, seus objetivos, erros e percalços, que lhe afastem da vida e do objetivo da coletividade que ele encarna, o objetivo da comunidade é o seu objetivo e os percalços em nenhum momento põem essa unidade com a comunidade em questão. Diz-nos Lukács a esse respeito que “aí não há nenhuma interioridade, pois não há exterior, nenhuma alteridade para a alma”.¹⁷⁸ O homem não tem que sair de si ou exteriorizar-se para buscar-se, tal como o indivíduo do romance. Não tem que se descobrir, pois já se encontra harmonicamente unido à comunidade que a toda ação fornece sentido. Ressalta Lukács que para o homem da epopéia,

ao sair em busca de aventuras e vencê-las,
a alma desconhece o real tormento da
procura e o real perigo da descoberta, e
jamais põe a si mesmo em jogo; ela ainda
não sabe que pode perder-se e nunca
imagina que terá de buscar-se.¹⁷⁹

A segurança da ação é dada pela direção fornecida pelos deuses, isto é, é uma liberdade que ainda não está centrada no próprio homem, mas na sua dependência em relação às divindades que presidem o mundo, ou em outras

¹⁷⁸ *TR*, p. 26; *TdR*, p. 22.

¹⁷⁹ *Idibid*; *Idibid*.

palavras, à totalidade espontânea da vida ética comunitária. “Daí a passividade do herói épico”, segundo Lukács, “exigida por Goethe e Schiller”.¹⁸⁰

Também nessa afirmação fica patente a assunção por Lukács da atividade formadora, da formação da subjetividade enquanto processo, como própria à moderna épica. O processo formativo do poeta e o tornar-se herói do personagem estão ausentes na época da epopéia. Para Lukács, ao homem da era da epopéia estava vedada a criação de formas e, por isso mesmo, a possibilidade de transcender a forma poética que caracterizava as relações sociais dessa configuração histórica, porque forma e vida, indivíduo e todo, homem e comunidade aparecem como um e o mesmo, ou melhor, em unidade imediata, como uma configuração “natural”, que “desde sempre foi assim” e não pode ser diferente.

O homem do romance, ao contrário, se sabe como livre e essa liberdade é reconhecida por Lukács não obstante ela não se realizar de modo unilateral, isto é, não obstante o herói romanesco, ao experimentar a sua formação, ao experimentar-se sob a forma da autocriação diante de um mundo que se lhe apresenta como estranho, como oposto, não reconhecer esse mundo como obra da sua própria liberdade. Vida e forma se apresentam dissociados, pois a forma que vige no mundo (no todo das estruturas sociais) não é mais da mesma essência da vida. Por isso o sujeito moderno tem que inventar a forma artística separada da vida para de algum modo desvendar, mesmo que de maneira utópica, um sentido. Mas essa dissociação entre forma e vida, ao mesmo tempo, traz consigo, como afirmado, uma potência de liberdade de transcender a forma vigente que se encontra separada da vida, pois, pela primeira vez, contraditoriamente, o homem aparece como o único criador de formas.

Se pensarmos essas observações sobre a experiência formativa do homem moderno, apresentada como centro distintivo da liberdade do herói moderno frente ao herói da epopéia, e no que foi dito quanto a Hegel na *Fenomenologia* e sua relação com W. Meister, nos parece que entre os dois percursos encontramos uma similaridade fundamental, aquela que é identificada

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 91; *Ibid*, p. 78.

por Hegel, como afirmamos anteriormente, à experiência do homem moderno e a mediação da sua liberdade na esfera da sociedade civil. Se aqui retomamos esse ponto é para indicar que a identidade entre o processo formativo do herói do romance e a experiência da consciência na *Fenomenologia* comporta uma diferença fundamental para o esclarecimento da posição de Lukács frente à visão que dela nos oferece Fehér. Mesmo na exposição esquemática que apresentamos acima, não obstante a semelhança, é visível, igualmente, entre os dois percursos uma diferença crucial: o herói do romance, como ilustra o *Meister*, prossegue infinitamente o seu caminho, em razão do que o ápice e a consumação não são efetivamente encontrados, mas um contínuo recomeçar, um fim que não se alcança e não se conclui ou nos termos de Lukács “um caminho infinito da aproximação jamais inteiramente concluído”.¹⁸¹ Esse “caminho infinito da aproximação” é uma inflexão à concepção moral kantiana, e vale salientar mais uma vez, essa inflexão aponta a separação de Lukács em relação à posição hegeliana que concilia a consciência com a liberdade moderna, pois o fim moral kantiano não é atingido pelo homem na vida empírica, mas a ação humana, sob a prescrição da lei moral, é um agir cujo fim ou cuja consumação se constitui apenas como uma aproximação progressiva infinita à beatitude, a felicidade, jamais alcançada.¹⁸²

A assunção por Lukács da separação kantiana entre forma subjetiva e conteúdo histórico, para pensar a experiência burguesa como a experiência do indivíduo isolado, denota a impossibilidade de uma efetiva realização das aspirações subjetivas na realidade empírica, assim como destaca a não consumação do ideal subjetivo do herói do romance na empiria da vida. Na *Fenomenologia*, ao contrário, todo o percurso da consciência apenas pode ser exposto com base na sua consumação, a saber, do saber absoluto. O movimento

¹⁸¹ *Ibid*, p. 30; *Ibid*, p. 25.

¹⁸² Assevera Kant que “a *santidade* dos costumes está-lhes já indicada nesta vida como a regra, mas a felicidade a ela proporcionada, a *beatitude*, é representada como atingível apenas na eternidade; porque a *santidade* deve ser sempre em toda a condição o arquétipo da sua conduta e o progresso em relação a ela é já possível e necessário nesta vida, mas a *beatitude*, sob o nome da felicidade, não pode ser alcançada neste mundo (tanto quanto depende do nosso poder) e, por conseguinte, transforma-se simplesmente em objeto (*Gegenstand*) da esperança”. Kant. *Crítica da razão prática*, ed. cit., p. 148. Cf. nota 4 do tradutor brasileiro Mariani de Macedo na *Teoria do romance*, p. 30.

de exposição é na verdade uma exposição retrospectiva, apenas possível com base num fim já alcançado.

O que é importante para nós, nisso, é que essa diferença parece ser indicativa de algo que já afirmamos em outro contexto e que aqui ajuda a mostrar o equívoco da leitura de Fehér. A condição da exposição da *Fenomenologia*, o saber absoluto como fim já alcançado, segundo Hegel e conforme já dito, é que o conceito – que é a forma do saber absoluto – coincide com a experiência moderna da liberdade, experiência que se cumpre positivamente no Estado, conforme Hegel exporá na articulação enciclopédica do espírito (mais ampla que a da consciência tratada na *Fenomenologia*). Em outras palavras, apenas porque o homem moderno alcançou sua liberdade positiva no Estado ele pode superar a cisão entre o sujeito e o mundo, superação que ocorre na estrutura objetiva e torna possível o conceito, como forma do saber, que unifica a realidade e a consciência. Ao contrário do herói do romance, o processo formativo da consciência, a sua experiência, não deságua num infinito processo de autoconhecimento e busca, mas encontra o seu termo numa reconciliação entre consciência e mundo, eu e realidade.

Fehér, ao afirmar a unilateralidade da *Teoria do romance* identifica com precisão o distanciamento de Lukács em relação ao processo do indivíduo do romance, pontuando que a cisão entre eu e mundo (ostentada no inacabamento da experiência do herói) é denunciada por ele como sintoma de uma ausência da totalidade. O que Fehér não identifica, porém, é que essa insuficiência da liberdade do herói do romance não é confrontada por Lukács à liberdade do herói da epopéia, como ele pretende, mas com a própria liberdade moderna, que a *Teoria do romance* reconhece e afirma, como vimos antes, ao destacar a liberdade do formar moderno, do processo formativo que define a liberdade moderna diante do mero acolhimento do sentido realizado pelo herói da epopéia. O que permite essa leitura de Fehér é a posição contraditória do próprio Lukács com respeito à modernidade, exatamente onde ele se separa, conforme indicamos antes, das conclusões unilateralmente positivas sobre esta, conclusões que permitem a Hegel se distanciar do ponto de vista romanesco. O problema da

leitura de Fehér parece consistir numa inferência excessiva: porque Lukács não nomeia os avanços da liberdade moderna diante da epopéia, isso significa que ele adere ao ponto de vista da unidade de sentido contra a liberdade e a fragmentação do herói moderno. Mas não é isso, segundo nossa leitura, o que se apresenta na *Teoria do romance*. Não se trata, como antes afirmado, de que a liberdade moderna e sua oposição ao sentido sejam confrontados à unidade espontânea da épica antiga, mas de que a liberdade moderna seja pensada em sua insuficiência diante do próprio formar, diante do caráter processual que apenas na modernidade aparece.

O homem moderno está separado da forma – não obstante ele ser o agente do formar –, vida e forma se apresentam dissociados, pois a forma que vige no mundo (no todo das estruturas sociais) não é da mesma essência da vida e por isso o sujeito moderno tem que criar a forma artística separada da vida para, de algum modo, desvendar, mesmo que de maneira utópica, um sentido. A separação da forma, tanto indica a abstração do sujeito moderno quanto aponta a possibilidade nele contida de ultrapassar essa separação. A questão ou a exigência apresentada por Lukács quanto a tal superação é que nessa nova formação a forma esteja em consonância com a vida, que seja criada não pela subjetividade isolada do homem do romance – que permanece na esfera da separação entre forma e vida porque, afinal, transmuta ou substitui a vida pela forma –, mas para e por todos os homens. De pronto é mister afirmar, ainda uma vez, que Wilhelm Meister, para Lukács, não realiza essa unidade entre forma e vida, pois a realidade histórica que dá sustentação à narrativa épica de Goethe permanece estranha, alheia à penetração de uma sociedade efetivamente livre, posto, como veremos mais detidamente a seguir, que o ideal goetheano de liberdade “[...] afirma todas as estruturas da vida social como formas necessárias [...]”.¹⁸³ A comunidade livre realizada pelo e para todos os homens Lukács vislumbra, como dito, ao indicar em Dostoiévski a possibilidade de uma experiência social além do romance, isto é, que pode apontar para uma comunidade de homens livres que não mais esteja sob a tutela das estruturas

¹⁸³ *Ibid*, p. 140; *Ibid*, p. 118.

sociais modernas, estranhas à alma e tampouco sob estruturas espontâneas de sentido como na epopéia.

Não obstante Goethe não realizar na vida o ideal de uma sociedade livre, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é apresentado como uma tentativa do romance que almeja uma saída comum, coletiva, em contraposição ao do sujeito isolado do romance em geral. É a constituição da comunidade de homens livres – de indivíduos, no sentido em que a subjetividade é acolhida como fundamental – como condição da construção de um sentido comum o que o autor da *Teoria do romance* saúda no Goethe dos *anos de aprendizado de Wilhelm Maister*, enquanto tentativa de superação do indivíduo isolado da sociedade burguesa. Esse romance se apresenta, segundo Lukács, como um afastamento, ou melhor, uma superação tanto do romance da desilusão como do idealismo abstrato, do “indivíduo solitário”, pois nele se configura um agrupamento de personalidades em cooperação mútua que tem como fim um ideal de comunidade livre. Diz-nos Lukács que em *Meister* “[...] ao menos como postulado, a solidão da alma é superada”.¹⁸⁴ A solidão da alma, o enclausuramento da interioridade em si, a recusa de agir no mundo e a postura contemplativa do romântico da desilusão são superados por *Meister*, porque o ideal goetheano aparece intervindo na realidade. Por sua vez esse ideal é mais concreto que o de Quixote – posto que este quer “obsessivamente” reavivar a época da cavalaria no interior das relações prosaicas já consolidadas –, pois é alicerçado na confrontação “mais flexível” e “branda” do homem com o mundo e em relação à efetivação dos anseios subjetivos do herói.

Fehér destaca a peculiaridade dessa configuração do romance que comporta uma “comunidade íntima” em substituição ao sujeito isolado de *Dom Quixote* e da *Educação sentimental*, em sua diferenciação quanto ao seu “ganho de emancipação” em relação à epopéia homérica. Nisto Fehér não se separa da concepção lukacsiana de *Meister*, mas antes corrobora com a hipótese da leitura contraditória da liberdade moderna contida na *Teoria do romance*. Por se tratar de

¹⁸⁴ *Ibid*, p. 139; *Idibid*.

um ideal de comunidade íntima no interior das estruturas sociais modernas, afirma Fehér, essa relação permanece “ambivalente”.

A mudança de orientação no que concerne ao objetivo da estruturas sociais da configuração histórica moderna pode nos fornecer uma idéia dessa ambivalência, pois se em *Meister* aparece a afirmação dessas estruturas, afinal, não há uma negação radical delas, mas, ao contrário, os personagens encontram nelas e a partir delas “satisfações para o mais recôndito da alma”, há no romance de Goethe, de maneira ambivalente, uma outra apropriação que as entrevê não na sua forma petrificada “jurídico-estatal”, mas como meio para a realização de fins que ultrapassam a estrita função vigente da ordem estatal. Lukács define nos seguintes termos o conteúdo que é levado a termo pelo processo de educação dos indivíduos dos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*:

O conteúdo dessa maturidade é um ideal de humanidade livre, que concebe e afirma todas as estruturas da vida social como formas necessárias da comunidade humana, mas ao mesmo tempo vislumbra nelas apenas o pretexto para efetivar essa substância essencial da vida, apropriando-as assim não em seu rígido ser-para-si (*Fürsichsein*) jurídico-estatal, mas antes como instrumentos necessários de objetivos que as excedem.¹⁸⁵

Essa apropriação ou re-significação das instituições aparece, por exemplo, no diálogo que Lothario trava com Jarno – ambos são membros da sociedade da torre, sociedade na qual Meister “realiza” seu processo de educação – sobre as reformas que aquele pretende implementar em sua propriedade. Uma distribuição mais justa dos rendimentos da propriedade com os seus trabalhadores, que implica uma re-significação dos direitos dos aldeões, que era regido por uma estrutura feudal que lhes concedia quase nenhum direito, torna patente a tentativa do uso da propriedade como meio de possibilitar uma vida mais

¹⁸⁵ *Ibid*, p. 140; *Ibid*, pp. 118-9.

feliz para os homens. “Acaso não tiro mais proveito de minhas propriedades que meu pai?” Esta indagação de Lothário pode ser lida como um uso da propriedade baseado não simplesmente nos preceitos da ordem estatal absolutista servil vigente, aludido na evocação da figura do pai como aquele que incorporava essa ordem, mas deixa entrever que está diretamente relacionada com um uso real da divisão dos bens como meio de possibilitar uma vida mais feliz para “sua gente”. Não há em Lothário uma recusa radical das estruturas, da ordem, daí a tentativa malograda de imprimir nelas uma maior substancialização na concreção do ideal:

não posso prescindir dos serviços de meus aldeões, e devo ater-me estritamente a certos direitos; mas vejo também que outras atribuições me são vantajosas [...] de sorte que posso conceder algo delas á minha gente. Nem sempre se perde quando se abre mão de algo. [...] Não hei de aumentar ainda mais os meus rendimentos? E terei de gozar sozinho dessas crescentes vantagens? Não devo conceder também àquele que comigo e para mim trabalha sua parte nos benefícios que os largos conhecimentos e o progresso de uma época nos proporcionam?¹⁸⁶

Isto significa, para Lothario, afirmar e conceber a ordem como meio de realização da felicidade comunitária secular em contraposição à saída da salvação isolada da alma, isolamento da alma que, igualmente, pode-se dizer, alude à saída utópica do indivíduo do romance da desilusão, que não age no mundo, cerrado em si mesmo. Trata-se, para Lothario, de uma “salvação” terrena. A figura de seu cunhado, ao contrário, assume a salvação mais no sentido religioso do transcendente, enquanto Lothario concebe que o suprimento das carências, na distribuição dos bens, está intrinsecamente relacionado com a construção do ideal

¹⁸⁶ Goethe, J. W von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tr. Nicolino Simone Neto; apresentação de Marcus Vinicius Mazzari; Posfácio de Georg Lukács. – São Paulo: Editora 34, 2006, p. 414.

de uma humanidade livre, porque não dizer, com Goethe, com a forma de uma salvação da alma no paraíso terreno. Assevera Lothario que seu

cunhado, por exemplo, doa seus bens, enquanto pode aliená-los, à comunidade dos irmãos hennutos e, agindo assim, crê favorecer a salvação da sua alma; tivesse ele sacrificado uma pequena parte de seus rendimentos, teria feito felizes muitos homens e podido criar para ele e para os outros um paraíso na terra.¹⁸⁷

Nessa discussão aparecem aspectos apropriados por Goethe do conteúdo humanista da revolução burguesa. Essa influência positiva da revolução francesa na obra de Goethe, traduz-se na universalização dos princípios universais e na recusa do modelo feudal de produção. A tentativa de sobrepujar o presente a partir da finalidade centrada no homem, que implica uma apropriação das estruturas sociais fundadas a partir da ação de uma comunidade livre dos homens, é uma problemática essencialmente posta, como afirma Fehér, pela “única sociedade tornada social, e não a de todas as outras [da epopéia, por exemplo]”.¹⁸⁸ O termo “sociedade social” é aqui entendido como a única sociedade construída essencialmente pela relação dos homens entre si, ou seja, o homem como gênero consciente de que tudo que existe foi posto pela e na relação entre os homens, isto mesmo que Fehér destaca na sociedade moderna: a única sociedade historicamente (que implica uma consciência deste papel central) construída pelos homens em oposição às sociedades da tradição em que a construção, o fazer e o lugar ocupado pelos homens (ainda que estes fossem os construtores de seu mundo) aparecem sob uma roupagem natural, mítica.

Ora, mas sob esse aspecto, como afirmado, Lukács não se separa da conclusão de Fehér no tocante à modernidade ser a única a apresentar uma “sociedade tornada social”. Este é precisamente também o juízo do próprio Lukács

¹⁸⁷ *Ibid*, 415.

¹⁸⁸ Fehér, *op. cit.*, p. 32.

na *Teoria do romance*. Já apontamos esse aspecto da sociedade social moderna, na concepção que Lukács tem do romance de formação de Goethe. Isso aparece na historicização do sujeito do romance, ou seja, na constituição do indivíduo como processo, como construção contínua. No caso de Meister, esse processo aparece como formação, ou como salienta Lukács, como “lapidar-se e habituar-se mútuos de personalidades”, cujo fim último é uma sociedade social livre.

No que concerne ao *Meister*, Fehér chega às mesmas conclusões de Lukács, contudo achando que se separa da concepção daquele. Isso se dá porque ele desenvolve mais detidamente as determinações sociais subjacentes à “ambivalência” da forma romance, enquanto Lukács limita-se a pintar em grandes pinceladas as diferenciações fundamentais entre o romance e a epopéia como formas da grande épica. Isso não significa, entretanto, como pensa Féher, que a diferenciação escape a Lukács, pois a questão que se encontra no centro daquilo que ele desenvolve é aquela que se encontra na afirmação do caráter subjetivo ou livre do romance diante das determinações “naturais” ou “espontâneas” da epopéia, questão precisamente apontada por Lukács. Essa posição de Fehér é, como afirmado, determinada por sua obstinação em ler a obra de juventude do autor húngaro como uma tomada de posição positiva da liberdade do homem da epopéia em detrimento do homem do romance.

A conclusão fundamental de Fehér diante desse tipo de romance de Goethe, que assevera a impossibilidade efetiva de universalização da “comunidade íntima” pela sua aderência e ponto de partida ser ainda o “do sujeito isolado mercantil”, não vai além, como pretende, da própria conclusão de Lukács na *Teoria do romance*, pois o que o autor húngaro denuncia é esse limite do mundo moderno – o ponto de vista isolado do indivíduo do mundo mercantil – como o próprio limite da forma romance. Transcrevo a parte final da análise de Lukács sobre o *Wilhelm Meister*:

Aqui é também a mentalidade utópica do escritor que não suporta limitar-se à reprodução da problemática dada pelo tempo e contentar-se com o vislumbre e a

vivência subjetiva de um sentido irrealizável; que o obriga a por uma experiência puramente individual, talvez universalmente válida em postulado, como sentido existente e constitutivo da realidade. Contudo a realidade não se deixa alçar à força a esse nível de sentido, e – como em todos os problemas decisivos da grande forma – não existe arte de configuração grande e magistralmente madura o suficiente que seja capaz de transpor esse abismo.¹⁸⁹

O problema é que enquanto o homem, como criador da forma, permanece preso às amarras da subjetividade isolada da relação social moderna, que fundamenta o romance – na qual os homens se encontram separados um dos outros e alienados do todo –, ele permanece dentro dos limites impostos por esse mundo e a tentativa de criação de novas formas na vida, segundo Lukács, termina por “destruir a forma (romance) sem criar realidade [nova forma social]”.¹⁹⁰ É por isso que, segundo Lukács, qualquer tentativa romântica de superação da forma social existente através da forma de arte, corre o risco de acabar com a forma romance, mas não com a forma social, que permanece intacta. Ou ainda, qualquer tentativa de configurar um ideal utópico como realidade em contraposição à existência efetiva termina por ser apenas um “reflexo subjetivo do já existente” porque a forma romance é da mesma essência da forma social.

Embora o romance esteja fadado a reconhecer a vitória da realidade em relação ao ideal do indivíduo problemático moderno, pela relação intrínseca com a forma social que lhe fornece sustentação, ele, igualmente, supera, sob o ponto de vista da centralidade do homem a si, da referência às relações sociais exclusivamente humanas, todas as formas de arte e práticas do passado, formas que eram feitas pelos homens e para os homens, mas que eram alienadas aos deuses e, com matizes diferenciados (determinadas pelo momento histórico no qual a obra era produzida), de algum modo, referidas ao que transcende a vida humana. É por isso que na epopéia não há propriamente individualidade, porque o

¹⁸⁹ *TR*, p. 150; *TdR*, p. 128.

¹⁹⁰ *Ibid*, p. 160, *Ibid*, p. 137.

que nela interessa é o destino da comunidade que, manifestamente, pertence aos deuses, pois esses deuses são a representação do poder terreno nas mãos de alguns aristocratas argivos. Para tanto, a autonomia e as ações do herói têm que necessariamente comportar a justificação divina, pois a alma do herói é forjada do mesmo metal da vontade divina (da comunidade) e nessa configuração histórica “a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino porta-se junto aos homens [...] como o pai diante do filho pequeno (*kleinen Kinde*) [...]”.¹⁹¹ Para o romance, ao contrário – ao invés da determinação natural da liberdade da epopéia, na qual a função e o lugar ocupado no interior da sociedade é passado pela tradição – a liberdade é fundada na centralidade do indivíduo enquanto construtor do seu destino.

1.4 O cristianismo e o luciferino como determinações da subjetividade

Diz Lukács, com base numa citação de Hebbel, que no romance “o homem é livre em sua relação com deus”. Partindo dessa citação, afirma Lukács que “[...] o herói é livre quando, com pertinácia luciferina, atinge a perfeição em si a partir de si mesmo – para a atividade de sua alma – exila todas as meas medidas do mundo onde seu ocaso reina soberano”.¹⁹²

¹⁹¹ *Ibid*, p. 26; *Ibid*, p. 21. A justificação divina, o que denota a unidade, para usar os termos de Lukács, entre “ação e substância”, permeia toda a configuração social mítica da epopéia. Deixemos Homero narrar a presença substancial da divindade diante dos heróis da epopéia: “Palas Atena, entretanto, nas filas dos Teucros penetra, sob a figura do forte lanceiro Antenórida, Laódoco, com a intenção de achar Pândaro, o Lício de formas divinas. Foi encontrar, em verdade, de pé, o notável guerreiro filho do forte Licão, junto das filas dos Lícios que, com escudos possantes, das margens do Eseo o seguiram. Chaga-se bem para perto e lhe diz as palavras aladas: ‘Pândaro, herói prudentíssimo, queres ouvir-me um conselho? [...]’. Antenórida, cuja figura Palas havia assumido, persuade Pândaro a matar Menelau em troca da glória eterna. Ele então alveja Menelau. Homero. *Ilíada*. Tr. Carlos Alberto Nunes. – 4ª edição. – São Paulo: Edições Melhoramentos, p. 101. A ação individual é universalmente justificada pela “[...] divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino, [quando ela] posta-se junto aos homens”. *TR*, p. 26; *TdR*, p. 22.

¹⁹² *Ibid*, p. 93; *Ibid*, pp. 79-80.

Aqui nos encontramos diante de outra separação importante entre o mundo fechado da experiência grega e a forma histórica da arte romântica, corte já apresentado por Hegel em sua *Estética* para caracterizar a novidade da forma de arte romântica: a sua relação com a “subjetividade infinita” cristã. As palavras de Cristo aos seus discípulos nos servem de paradigma simbólico para pensar a ruptura da concepção cristã de homem com as comunidades naturais da tradição, nas quais o laço sanguíneo é determinante para a estruturação da ordem social e, manifestamente, apresenta uma concepção do homem como único portador da liberdade do espírito em sua oposição à natureza, fundamento das experiências religiosas pagãs, dentre as quais nos interessa aqui, a experiência helênica.

Diz Cristo aos seus discípulos que “se alguém vem a mim, e não deixa seu pai, sua mãe e a mulher, e filhos, e irmãos, e irmãs, e ainda a sua mesma vida, não pode ser meu discípulo” (Lucas, 14:26). Ao apresentar a ruptura com o helenismo e a transição ao mundo do romance (cujo marco é, para Lukács como para Hegel, a obra de Dante) Lukács parece partilhar, sem a pretensão filosófico-histórica contida na articulação hegeliana da passagem da arte clássica à arte romântica, a concepção primordial nessa determinação hegeliana: a identidade entre cristianismo e liberdade individual. Diz Lukács, ao referir-se ao mundo grego que,

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 que enigmáticas), mas nenhum enigma, somente formas, mas nenhum caos. Ele ainda *traça o círculo configurador das formas* *aquém do paradoxo* [...].¹⁹³

A contraposição apresentada nesta citação entre o mundo grego e o moderno tem como referência o paradoxo, próprio ao cosmos cristão, segundo Lukács. Ele

¹⁹³ *Ibid*, p.27; *Ibid*, pp. 22-3.

define esse paradoxo, ao argumentar especificamente sobre ele num momento ulterior na *Teoria do romance* da seguinte forma:

o grande *paradoxo* do cosmos cristão é que o dilaceramento e a imperfeição normativa do mundo aquém, sua queda pelo erro e pecado, contrapõe-se à redenção eternamente existente, à teodicéia eternamente presente da vida além. Dante logrou captar essa totalidade dos dois mundos na forma puramente epopéica da Divina Comédia [...].¹⁹⁴

Essa citação se desdobra na afirmação lukacsiana de que Dante, dentre outros, realiza, ainda uma vez, após a derrocada da unidade imediata realizada pelo cosmo grego, “um novo e paradoxal helenismo”.¹⁹⁵ Lukács chama a atenção que o surgimento desse paradoxal helenismo tem como fundamento os preceitos da igreja, denominada por ele como “nova *polis*”.¹⁹⁶ Em Lukács essa nova pólis está em contradição com a nova essência do mundo, na qual o sentido imanente da comunidade arcaica homérica evadiu-se para sempre da vida. Todavia, ainda uma vez, é possível uma epopéia à semelhança da homérica, cuja característica principal é a narração de uma unidade orgânica baseada na hierarquia das esferas da *pólis* medieval – da igreja católica – de forma “sistemizada” por Dante na *Divina comédia*.¹⁹⁷ Tal unidade aparece como paradoxal para o autor da *Teoria do romance* porque a unidade imanente de sentido dada na própria vida já não se encontra presente, mas, ao mesmo tempo, Dante consegue, nessa ausência de sentido imanente da vida, fornecer uma unidade orgânica, na qual o sentido da vida é dado a partir da sua relação imanente com o transcendente.

A objetividade exigida pela épica, desse modo, apresenta-se na configuração dos círculos divinos do inferno, purgatório e paraíso, esferas fechadas nas quais “se movem as figuras do mundo efetivo”. Esse paradoxal

¹⁹⁴ *Ibid*, p.104; *Ibid*, p. 88. Grifo meu.

¹⁹⁵ *Ibid*, p. 35; *Ibid*, p. 30.

¹⁹⁶ *Idibid*; *Ibid*, p. 29.

¹⁹⁷ Tanto Lukács como Hegel concordam que Dante consegue fornecer uma coesão sistemática à *Divina comédia* com isto significando a presença fundamental da reflexão e subjetividade românticas. Cf. *Ibid*, p. 69; *Ibid*, p. 59. e *Estética*, vol. IV, p. 148; *VuAe*, vol. 15, p. 406.

helenismo, contudo, difere do helenismo grego, primeiro, como dito, pela ausência de sentido imanente na própria vida, segundo, por apresentar a subjetividade, na figura do poeta, como aquela que decide o destino e o lugar dos homens nas esferas divinas, pois afinal é o poeta que distingue os homens e suas ações entre os três círculos dantescos. As personagens dantescas, como afirma Lukács, já são indivíduos, porque lutam e tentam não sucumbir ao mundo fechado das esferas. Não obstante, tanto Hegel como Lukács aproximarem – mas também distanciarem – as duas epopéias, a de Homero e a de Dante, nessa última se apresenta o caráter reflexivo-arquitetônico na construção de uma totalidade e unidade poéticas que não estão presentes de forma imanente na própria vida, mas, como afirma paradoxalmente Lukács, “a imanência de sentido à vida é, para o mundo de Dante, atual e presente, mas no além: ela é a perfeita imanência do transcendente”.¹⁹⁸

A referência ao cristianismo a partir da noção de paradoxo, na qual Lukács afirma “o grande *paradoxo* do cosmos cristão” como tema da epopéia dantesca, é um indicativo daquilo que leva o autor da *Teoria do romance* em sua maturidade a apresentar essa obra como uma “kierkegaardianização da dialética histórica de Hegel”.¹⁹⁹ Ao pensar o cristianismo a partir da noção de paradoxo, Lukács retoma o conceito fundamental da dialética do pensador dinamarquês, conceito que é índice, para ele, da relação cristã com o mundo.²⁰⁰ O problema contido na concepção de paradoxo de Kierkegaard parece ser esse apresentado por Lukács ao sublinhar, referindo-se à Dante, o corte realizado pelo “cosmos cristão” entre a vida terrena e a redenção, estabelecendo a sua descontinuidade. É nessa ruptura, nessa descontinuidade que separa a experiência humana da experiência do divino, através da introdução pelo homem do pecado no mundo, que se inscreve o sentido propriamente humano da liberdade subjetiva como único sentido que resta ao homem.

¹⁹⁸ *TR*, pp. 58-9; *TdR*, p. 50.

¹⁹⁹ *Ibid*, p. 15; *Ibid*, p. 12.

²⁰⁰ Devemos as observações seguintes sobre Kierkegaard às discussões apresentadas por Amaral. Cf. Amaral. *O conceito de paradoxo*. Cf. tb. Amaral, Ilana. *História e linguagem: a liberdade cristã em Kierkegaard, leitor de Agostinho*. Mimeo, 2010.

A verdade do indivíduo sustenta-se apenas nele mesmo, pois agora já não há garantia divina, como no cosmos grego, à ordem do mundo terreno, porque o divino afastou-se para um mundo transcendente. Esse reconhecimento da solidão ou do desamparo, no qual o próprio homem se coloca por meio do pecado é que demarca a compreensão kierkegaardiana do paradoxo. Nela, a redenção – tornada possível pela encarnação de Cristo – apenas diz respeito ao homem enquanto lhe restam somente escolhas finitas e terrenas. O homem age mas não contém a garantia da salvação. Suas escolhas são assim incapazes de conter em si mesmas o sentido ou a salvação, ao contrário da ação do herói da epopéia, que carrega consigo o sentido, o encarna. É preciso ainda acrescentar uma observação: ao contrário da unidade apresentada na forma ainda “puramente epopéica” de Dante que, portanto, deve apresentar na forma também os círculos do eterno, o paradoxo propriamente moderno, para Lukács, é apresentado na experiência luciferina de Quixote. Diz ele que

essa irracionalidade segura e íntegra de todo o cosmos configurado faz com que a sombra lampejante de deus apareça como algo demoníaco: da perspectiva dessa vida, não pode ele ser concebido nem classificado, e portanto não pode revelar-se como deus; e porque a configuração está fundada na vida aquém, não é possível, como em Dante, descobrir e descortinar a partir de deus a unidade constitutiva de toda a existência.²⁰¹

Essa distinção entre os diferentes poetas feita por Lukács, que corresponde a distintos momentos da experiência moderna da subjetividade, parece resgatar uma importante diferenciação para Kierkegaard quanto ao paradoxo. Kierkegaard insiste, quanto ao indivíduo cristão, na limitação terrena da ação humana. O estar só, implicado no acolhimento da noção cristã de pecado é o que parece caracterizar a noção kierkegaardiana do paradoxo cristão. Ao referir-

²⁰¹ *TR*, p.105; *TdR*, pp. 88-9.

se ao paradoxo de Quixote como “demoníaco”, ou antes, naquela citação que se inicia com a referência a Hebbel, ao apresentar a liberdade moderna como “luciferina”, Lukács parece retomar diretamente a noção não do paradoxo cristão, mas do paradoxo experimentado de forma demoníaca, também explicitado por Kierkegaard em sua diferenciação com o paradoxo da fé.²⁰²

Kierkegaard apresenta o demoníaco determinado por um paradoxo semelhante àquele que se apresenta ao cristão, sem, contudo, que ao demoníaco se apresente a relação com Deus. Ele é efetivamente o homem só e entregue às próprias escolhas, justamente este homem que Lukács apresenta associado à subjetividade romanesca. Amaral sublinha, nos textos citados acima, que o demoníaco para Kierkegaard é o estado que caracteriza o homem do mundo burguês, apresentando-se para ele como

um falso histórico, que engana e ilude exatamente ali onde se assemelha à posição verdadeiramente histórica do cristão, sem que o demoníaco contenha, ao contrário do cristão, a noção desse desamparo diante do eterno, se demarcando, ao contrário, pela absoluta ilusão de suficiência.²⁰³

Trata-se, para nós, com isso, de apontar a correlação entre o paradoxo inaugurado pelo cristianismo e a liberdade diante da tradição. A posição apresentada por Kierkegaard, que nesse ponto específico também dialoga com a identidade apresentada por Hegel entre o cristianismo e a liberdade do indivíduo, apresenta a subjetividade como baliza que demarca a experiência do mundo helênico da experiência do cristão. A questão que nos interessa sublinhar é que, seja para Kierkegaard com o “paradoxo”, seja para Hegel, com a idéia de um “espírito cristão” ou para Lukács, com a sua noção de um “cosmos cristão” trata-se, em todos os casos, de pontuar e acentuar o elemento da liberdade subjetiva,

²⁰² Cf. Kierkegaard, S. *Craint et tremblement*. In *Oeuvres Complètes*, tomo V. Tr. Paul-Henry Tisseau et Else Marie Jacquet-Tisseau. – Paris: Éditions de L'Orante, 1972, pp. 181 ss. Cf. Amaral, Ilana. *Paradoxo e história: a liberdade cristã e a pseudo-liberdade do demoníaco*. Mimeo, 2010.

²⁰³ *Ibid.*

aquele que se apresenta na citação de Lucas, como demarcação da dissonância que se inaugura com o cristianismo e o ganho de subjetividade que essa dissonância comporta, aquele que Fehér não encontra na obra juvenil de Lukács. Sobre a subjetividade moderna pontua Lukács positivamente que,

quando se fala dos gregos, mistura-se sempre filosofia da história e estética, psicologia 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.*²⁰⁴

Não se trata de posicionar Lukács positivamente, seja em face da sociedade comunitária da epopéia, como faz Fehér, tampouco diante da época moderna, mas antes, trata-se de apontar uma leitura dialética das duas formas épicas e suas respectivas experiências sociais, não obstante o diálogo dessa leitura com o método das ciências do espírito não permitir o desenvolvimento, na exposição de Lukács, de cada elemento contraditório que ele, contudo, apresenta. Conforme apontado, a formalidade dos tipos romanescos determina a ausência de um trabalho mais paciente de exame das contradições de cada uma das formações pelo autor da *Teoria do romance*. Contudo insistimos: ausência de um trabalho de exame paciente e sistemático das contradições não significa que as próprias contradições estejam ausentes, que elas não sejam apontadas, ainda que não desenvolvidas. Se a totalidade orgânica da experiência histórica configurada pela epopéia é a “qualidade específica” de tal época, igualmente, Lukács, pontua a subjetividade, consolidada pelo solo histórico moderno, como elemento qualitativamente “grande e profundo” como Adorno bem percebe em sua *Teoria estética*. Tal leitura dialética, como afirmado anteriormente, que está no cerne da

²⁰⁴ TR, p. 27; TdR, p. 23. Grifos meus.

compreensão do conceito de forma adorniano. Tal leitura, a nosso ver, se aproxima mais da concepção efetivamente exposta na *Teoria do romance* do que aquela que Fehér pretende dar acerca da posição da obra juvenil de Lukács.

Uma leitura que tenda a ler a *Teoria do romance* como uma nostalgia da totalidade da epopéia enfatiza unilateralmente – como faz Fehér – a dissonância, apontada por Lukács, no seio da experiência moderna, sem apontar que, ao mesmo tempo, a liberdade também se realiza, embora acentuada sob a forma da dissonância, que é o que caracteriza a experiência da subjetividade moderna para Lukács. Essa forma cindida é denunciada por ele na oposição ao sentido imanente da epopéia, mas ao mesmo tempo, a “grandeza e profundidade” desse sujeito cindido da época moderna, é o que permite ao autor da *Teoria do romance* apontar uma “nova forma” da epopéia, capaz de acolher esta “grandeza e profundidade” que apenas se experimenta na presente sociedade moderna como dissonância. Trata-se de ir além do sujeito cindido, de fazer a crítica dessa cisão a partir da própria cisão e não a partir dos critérios da totalidade espontânea perdida da epopéia, que configuraria um retorno aquém do sujeito.

Adorno, como vimos, na construção do conceito de forma apresentado na *Teoria estética*, enfatiza mais claramente que Lukács na *Teoria do romance*, a emancipação moderna, e igualmente identifica a dialética presente nessa potência emancipatória contida no sujeito moderno ao apontar que “[...] o que promete reforçar o sujeito no sentido da emancipação enfraquece-o ao mesmo tempo mediante a sua dissonância”.²⁰⁵

1.5 Os gêneros e a composição reflexiva

Para acentuar a importância do indivíduo para a narrativa do romance, Lukács afirma que sua forma é biográfica, retomando, segundo pensamos, algo que Hegel havia anteriormente afirmado: que a arte romântica, como um todo, é da espécie do retrato.²⁰⁶ Retrato e biografia são formas e adjetivos distintos,

²⁰⁵ Adorno, *op. cit.*, p. 167.

²⁰⁶ Cf. *Estética*, vol. II, p. 331; *VuAe*, vol. 14, p. 223.

porém com conteúdos análogos, usados em relação à arte romântica. Tanto um como outro apresentam a importância da individualidade para a constituição da arte moderna, bem como a centralidade do homem em relação a si e a seu mundo. No retrato e na biografia o homem aparece como o objeto e a matéria por excelência; o mundo do particular surge como o momento crucial, pois, afinal, não é o universal que o artista moderno configura, mas um momento particular e um recorte da experiência particular do indivíduo. A epopéia configura, ao contrário, o destino de um todo no qual as figuras dos heróis aparecem como símbolos do destino comum. O romance, ao contrário, apresenta a experiência particular dos indivíduos no interior de relações sociais, igualmente particulares. O romance “é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo [...] rumo ao claro autoconhecimento”,²⁰⁷ afirma Lukács. A narrativa objetiva moderna é a apresentação dos desdobramentos da vida particular subjetiva que se apresentam como o ponto central no qual toda a narrativa romanesca se sustenta.

Num dos poucos momentos em que Hegel fala do romance fora da *Estética* – nesta obra, onde se esperava um melhor tratamento do seu conceito, a elaboração das determinações do romance já aparece de modo demasiado escasso –, na *Enciclopédia*, ele corrobora a concepção lukacsiana dessa obra de arte poética. É certo que na leitura hegeliana, o romance é posto sempre como uma representação poética menor, como uma forma de conhecimento do espírito que mostra e representa apenas sua particularidade, a vontade subjetiva separada de um substancial universal que lhe dê validade. Na *Estética*, o romance aparece como uma forma demasiado particular e particularizante das relações humanas em face à representação universal do espírito na epopéia, bem como é preterida pela lírica como forma poética na qual Hegel identifica o conceito de poético e o espírito moderno. Do mesmo modo, na *Enciclopédia*, Hegel coloca o romance como uma forma menor, justamente pelo caráter determinante da configuração de um mundo e subjetividade contingentes, em relação à conceituação filosófica da história universal. Em contraposição à história universal, cujo objeto é a vida dos

²⁰⁷ TR, p. 82; TdR, p. 70.

povos no interior de um Estado constituído, o romance, diz-nos Hegel, em concordância com as determinações conceituais apresentadas por Lukács, que

há um sentido justo em relegar semelhantes descrições do particular, e em recolher seus traços ao romance (*Roman*) [...]; há que ter-se como bom gosto unir os quadros da vitalidade particular, inessencial, com um material inessencial, tal como o romance o toma aos acontecimentos privados e paixões subjetivas.²⁰⁸

A particularização da arte romântica põe em relevo outro aspecto, a do processo de configuração artística da matéria do romance: a forma só se constitui a partir da limitação do que vai ser configurado. Nesse sentido, a arte moderna e, por extensão, o romance tal como aparecem para Lukács, podem ser mais adequadamente associados à exigência adorniana da compreensão da forma como o mito de Procusto, pois, para a configuração da totalidade criada do romance, é necessário “estreitar [...] aquilo que configuram a ponto de poder sustentá-lo”.²⁰⁹ Tal como Procusto, que oferecia o seu leito para os seus hóspedes e os estreitava, cortando os membros para caber na sua cama, o romance, para se sustentar como forma, igualmente, deve estreitar a infinitude do objeto que o conteúdo das relações burguesas traz consigo.

A forma biográfica exigida pela configuração interna do romance, segundo Lukács, está alicerçada na superação da “má-infinitude” ou da “ilimitação descontínua” a que essa forma está submetida. Para tanto, o mundo configurado pelo romance é o mundo da limitada experiência de um herói, bem como, tais experiências são ordenadas pela importância do esclarecimento do sentido da vida almejado pelo herói. As ações dos personagens isolados que, de outro modo, se perderiam no vazio, recebem algum sentido unitário e coerência apenas em referência ao personagem central e ao “problema vital simbolizado” pela

²⁰⁸ Hegel. *Enciclopédia. Filosofia do espírito*, § 549; *Enzy*, vol. 10, § 549.

²⁰⁹ *TR*, p. 36; *TdR*, p. 30.

experiência individual do herói. Sobre o aspecto da limitação da forma, diz-nos Adorno que ela “limita sempre o que é formado; de outro modo, o seu conceito perderia a sua diferença específica relativamente ao formado. Isto confirma o trabalho do formar que incessantemente seleciona, amputa e renuncia”.²¹⁰

O formar se torna, como vimos, central na apresentação artística romântica, pois é o momento reflexivo que dá arremate à forma, determinando, assim, conteúdo e forma artísticos como esforço formador a partir do sujeito: “é verdade que estado de ânimo e reflexão”, diz-nos Lukács, “são elementos estruturais constitutivos da forma romanesca”.²¹¹ Em concordância com Lukács e, antes, como Hegel, Adorno destaca a importância da reflexão como determinação do conceito de forma, diz-nos ele que a forma, aquilo que determina a obra de arte como sendo obra de arte, “equivale [...] à sua objetiva reflexão em si”.²¹² O fator reflexivo como determinação da forma não impede que Adorno entenda a forma na sua dialética com o conteúdo histórico, ao se distanciar de uma concepção de forma puramente formal, na qual esta é compreendida apenas como o “subjetivamente conferido, impresso” ou somente como o exteriormente formado. É nesse sentido que podemos ler a assertiva adorniana de que “esteticamente, a forma nas obras de arte é essencialmente uma determinação objetiva” ou, o que dá no mesmo, que a subjetividade e a reflexão – ou a ausência e seu caráter germinal, para pensarmos na épica oposta à narrativa moderna, nas formas de arte fechadas – são objetivamente constituídas, porque a subjetividade é a expressão do conteúdo histórico que lhe dá base.

Tomemos o romance, ainda uma vez, como parâmetro: a forma é definida pela reflexão e abstração artísticas, da qual o conteúdo objetivo da época moderna se apresenta como fundamento. A concepção da forma da epopéia, do mesmo modo, também é definida pela sua intrínseca relação com o conteúdo, ou,

²¹⁰ Adorno, *op. cit.*, p. 166.

²¹¹ *TR*, p. 120; *TdR*, p. 101.

²¹² Adorno, *op. cit.*, pp. 165-6. Como afirmado anteriormente, a discussão mais ampla e mais geral da *Teoria estética* de Adorno é travada com Hegel. No que concerne especificamente ao princípio reflexivo como determinação da forma de arte romântica, diz-nos Hegel que “o verdadeiro conteúdo do romântico é a interioridade absoluta, a forma correspondente é a subjetividade espiritual, enquanto apreensão de sua autonomia e liberdade”. *Estética*, vol. II, p. 253; *VuAe*, vol. 14, p. 129.

se pensarmos nos termos de Adorno, a forma é uma “determinação objetiva”, pois a narração do destino da comunidade e a imersão imediata do indivíduo no todo social denotam o estado germinal da reflexão e subjetividade na objetividade histórica da época.²¹³ Uma derradeira determinação da afirmação hegeliana de que a obra de arte moderna é da espécie do retrato, é a de que o formar ocupa um maior espaço de jogo, de que nela surge uma autonomia da preocupação do artista com os aspectos formais (exteriores) da obra de arte, que agora devem responder às necessidades interiores de modo adequado, exigindo uma técnica mais avançada na composição das cores, a eliminação, no retrato, de traços e deformidades do corpo humano, etc. O aspecto de maior liberdade no formar aparece também na literatura – e Lukács pode nos servir de guia para melhor esclarecer esse aspecto –, por exemplo, no imbricamento, na obra, de vários gêneros para arrematar uma totalidade que não está mais dada na vida de maneira evidente. Para melhor explicar a predominância do caráter formativo da épica moderna, miremos primeiro o nosso olhar para a época oposta à era moderna, a das formas gregas. Diz-nos Lukács que

a coincidência entre história e filosofia da história teve como resultado, para a Grécia, que cada espécie artística só nascesse quando se pudesse aferir no relógio do sol do espírito que sua hora havia chegado, e desaparecesse quando os arquétipos de seu ser não mais se erguessem no horizonte.²¹⁴

Para a tragédia e para a epopéia estava vedado um maior jogo ou liberdade no formar – que na experiência literária moderna aparece na

²¹³ Mesmo a ação de Aquiles, na sua decisão de se afastar da luta por julgar “injusta” a postura de Agamenon em se apossar de seu despojo de guerra, tem como parâmetro antes a substância do que uma subjetividade que se separa dela. Para Aquiles, Agamenon estava agindo apenas em nome do impulso individual (da prerrogativa de rei que não se separa do todo ético que lhe institui este papel), daí a inépcia do rei em comandar e manter unidos os exércitos argivos e a justificação da recusa de Aquiles em compactuar com um governante incapaz de manter a unidade do exército e respeitar a partilha sagrada dos despojos de guerra.

²¹⁴ *TR*, p. 38; *TdR*, p. 32.

configuração artificial da totalidade artística –, porque a totalidade, da qual a obra tem que fornecer a forma artística, apresentava-se efetivamente na forma histórica, isto é, a totalidade orgânica exigida pela forma artística se mostrava já na vida objetiva grega. É certo que na tragédia, por já haver a constituição do Estado, isto é, a invenção da forma na própria experiência histórica, o formar artístico já se apresenta de maneira diferenciada daquele apresentado na epopéia, se apresentando mais livremente quanto à possibilidade de formar.

A totalidade orgânica da tragédia supõe a metamorfose da comunidade pré-estatal da época dos heróis para a totalidade estatal da pólis ateniense. Na tragédia, a totalidade se apresenta na unidade imediata dos indivíduos com o todo dos valores éticos do Estado. Pode-se afirmar, desse modo, que na tragédia existe um maior espaço para o formar do que na epopéia. Isso se mostra, por exemplo, na limitação do tema, na redução da quantidade de personagens, no resgate subjetivo dos heróis descritos por Homero, na construção do coro como elemento necessário para a condução da colisão trágica, etc.

Também nessa diferenciação entre a tragédia e a epopéia Lukács retoma as principais leituras da *Estética* de Hegel sobre a arte grega. Na constituição interna da tragédia o aspecto subjetivo se apresenta na configuração necessária do querer particular do indivíduo em oposição aos demais quereres, ao passo que a epopéia se sustenta numa narração do todo na qual os caracteres individuais têm relevância somente na sua relação imediata com o querer da comunidade. Na tragédia, que pertence segundo Hegel ao gênero dramático, gênero que comporta tanto a objetividade da epopéia quanto a subjetividade do lírico, são esses “caracteres individuais que [...] se tornam o ponto central no princípio lírico”.²¹⁵

Se esse princípio da subjetividade ou lirismo se apresenta de forma seminal nessa diferenciação entre epopéia e tragédia, segundo a exposição estética de Hegel retomada por Lukács, não é menos verdade, para ambos, que ele apenas pertence verdadeiramente, como vimos, à época moderna. Não obstante a subjetividade formadora estar de algum modo já presente na tragédia

²¹⁵ *Estética*, vol. IV, pp. 85-6; *VuAe*, vol. 15, p. 323.

grega – reflexividade acentuada por Lukács na diferença entre as três formas do espírito grego: a epopéia, da qual ela está ausente, a tragédia e a filosofia, cuja reflexividade ou subjetividade já se apresenta de algum modo – pode-se dizer que o fator determinante da forma dramática da pólis ateniense é a representação da totalidade objetiva da unidade imediata entre cidadão e Estado. Dito de outro modo, a dependência, ainda fundamental, do sentido individual ao todo, que é sublinhada por Lukács ao apontar a permanência do espírito grego como um todo da relação com a substância. Pois se é verdade, para Lukács, que a tragédia e a filosofia demarcam a reflexividade que faz a pergunta pela substância antecipar a própria substância, o que é índice dessa mesma presença da reflexão apontada por Hegel, também é verdade, e também para o próprio Hegel, que mesmo esta mediação reflexiva não corresponde a uma evasão da substância, sempre presente ao espírito grego.²¹⁶

Somente a época moderna leva a cabo o caráter formador, que aparece apenas de forma elementar na tragédia grega, pois a configuração da totalidade, que não está mais dada na vida, apresenta-se agora fundamentalmente determinada pela subjetividade, pelo caráter lírico determinante da artificialidade da forma poética moderna. Desse modo, Lukács concorda com Hegel no que concerne a determinação lírica como ponto central do princípio da forma moderna, dizendo que “o ato pelo qual o sujeito confere forma, configuração e limite (*Grenze*), essa soberania na criação dominante do objeto, é a lírica das formas épicas sem totalidade”.²¹⁷

Pode-se retomar aqui, no que se refere a este aspecto de maior jogo no formar ou a maior liberdade do artista própria à arte moderna, as formas de arte nas quais o caráter formador aparece como determinante, em oposição às formas “fechadas” e paradigmáticas da Grécia. Estas eram concebidas e apresentadas sem mistura entre os gêneros quando a objetividade histórica ainda apresentava a

²¹⁶ O tradutor brasileiro da *Teoria do romance*, Mariani de Macedo, destaca essa relação necessária do espírito grego e de suas formas paradigmáticas (epopéia, tragédia e filosofia) com a substância. Na nota 6 nos diz o tradutor que “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 [da epopéia] até a transcendência, de Homero até Platão”. *TR*, p. 33.

²¹⁷ *Ibid*, p. 49; *TdR*, p. 42.

unidade entre a substancialidade do todo e o indivíduo, ou nos termos lukacsianos, quando a substância não havia se evadido definitivamente da vida. A epopéia e a tragédia se separam nitidamente enquanto gêneros, ao contrário do romance, que permite o amálgama de vários gêneros distintos numa mesma narrativa. Após a experiência da beleza do mundo helênico e com mais força na modernidade, “os gêneros se cruzam num emaranhado inextrincável, como indício da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo que não é mais dado de modo claro e evidente”,²¹⁸ plasticidade dos gêneros que é determinada pela plasticidade ou infinitude da subjetividade.

A discussão epistolar de Goethe e Schiller é uma compilação teórica que faz saltar à vista o caráter do formar reflexivo deste conteúdo e forma da experiência artística literária da sociedade moderna. O longo diálogo, nas cartas de Goethe e Schiller, sobre a epopéia e a tragédia, na busca de “separação e purificação” de seus elementos, aponta para o aspecto do formar subjetivo na tentativa de encontrar uma fórmula capaz de configurar, na modernidade, uma epopéia e uma tragédia a partir dos elementos gregos. Vemos aí a reflexão como fator predominante, uma tentativa consciente de transformação e imitação daquilo que era próprio à experiência histórica grega. Ora, essa tentativa de fornecer nova vida ao helenismo na experiência social burguesa aparece como uma abstração, como produto exclusivo da reflexão, ou seja, conforme Lukács, ela “é uma hipóstase mais ou menos consciente da estética em pura metafísica”.²¹⁹ Mesmo em Dante é a arquitetônica e sistematização poética da obra que se sobressai no arremate de uma totalidade que não aparece mais de forma espontânea, isto mesmo que aponta para a reflexão como fator fundamental do formar presente nas obras de arte pós-helênicas e que alcança sua plena realização na modernidade. *A divina comédia*, afirma Lukács, é a única obra que apresenta “uma vitória inequívoca da arquitetônica sobre a organicidade, e por isso constitui

²¹⁸ *Ibid*, p. 38; *Ibid*, p. 32. Goethe escreve a Schiller, numa carta de dezembro de 1797, sobre a junção de gêneros diferentes próprio aos modernos: “[...] pude notar como vem a ocorrer que nós, modernos, estejamos tão inclinados a misturar os gêneros, que não cheguemos nem mesmo a ter condições de diferenciá-los entre si”. Goethe e Schiller, *op. cit.*, p. 142.

²¹⁹ *TR*, p. 35; *TdR*, p. 30.

uma transição histórico-filosófica da pura epopéia para o romance [...] o próprio princípio constitutivo da totalidade de Dante é sistemático [...]”.²²⁰

Embora a criação de novas formas sociais, a partir e sob o jugo das relações sociais vigentes no mundo do romance, esteja fadada ao fracasso, os aspectos emancipadores da subjetividade, reflexão e criticidade que tal forma comporta, são o que de novo pode possibilitar uma ruptura com essa mesma forma social. A busca incessante do herói do romance é a busca do homem moderno pelo sentido e está relacionada com a ausência de sentido da experiência moderna, mas, igualmente, aponta para uma separação com o destino da comunidade da epopéia, pois está aberto ao sujeito o “combate”, a crítica e a separação em relação ao todo.

Diz Lukács que “mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes”. Tal assertiva comporta dois elementos contraditórios fundamentais: acentua, de um lado, o desamparo transcendental do indivíduo moderno, a separação dele com o todo das estruturas sociais, separação que coloca o homem na posição de perigo, por sua ação não estar alicerçada pela substancialidade do todo ético. Ora, por sua ação estar alicerçada apenas no indivíduo problemático que age no mundo, seu fim aparece como algo fortuito e contingente por não ter como referência um todo substancial. Por outro lado, o mundo que condiciona o homem a estar só e em perigo é ele mesmo sabidamente contingente, fortuito. Dizer isso é afirmar que esse mundo não é mais aquele da pátria “inata (*eingeborene*) e necessária (*notwendig*) da epopéia”,²²¹ mas, ao contrário, é um mundo, cujas estruturas e a forma que lhe expressa têm como característica principal a incerteza de sua consistência. A supressão de tal mundo, todavia, não pode ser realizada pelo homem concebido enquanto positivamente problemático do romance, posto que este é a expressão do mundo contingente burguês, mas por uma posição que esteja alicerçada na recusa da configuração social do mundo burguês e que, desse modo, se alce para além do indivíduo problemático do romance.

²²⁰ *Ibid*, pp. 68-9; *Ibid*, p. 59.

²²¹ *Ibid*, p. 65; *Ibid*, p. 55.

Assim, finalmente, ao contrário da leitura unilateral da *Teoria do romance* atestada por Fehér, na qual o pensador húngaro conceberia Quixote fundamentalmente como uma “evasão para as ilhas feéricas da imaginação”, Lukács já acentua o caráter combativo de Dom Quixote possibilitado pela presença da subjetividade. No idealismo abstrato – aqui a subjetividade aparece como imaginária salientemos, mas que já consegue se separar do todo da empiria, do historicamente dado e concebido como necessário –, constata Lukács sobre Cervantes que “da subjetividade aflorou o heroísmo combativo (*streitbaren*) da interioridade”.²²² No romance o homem deve criar seu mundo “não a partir do nada, mas do criado”,²²³ do socialmente criado, diz Adorno – e nisso a experiência artística moderna leva a cabo o que Adorno caracteriza como determinação do conceito de forma em geral –, isto é, das relações históricas entre os homens.

Na experiência histórica do romance, o formar, aquilo a que o homem dá forma, torna-se produto exclusivo da atividade social humana, feita para os homens, não tendo mais referência teológica, mística ou mágica, tal como acontecia nas obras de arte pré-modernas. O homem se refere exclusivamente a si e ao seu mundo: a pintura holandesa do século XVII, a literatura universal de Shakespeare e de Goethe são testemunhas de uma nova ordem, na qual o homem e seus conflitos, seus estados de ânimo, alicerçados na constituição do caráter subjetivo do herói e da vida burguesa que lhes dá sustentação, aparecem como a referência principal. “Os deuses da Grécia foram expulsos por outros poderes”, poderes estes que se encontram apartados e dissociados de qualquer certeza e necessidade de totalidade harmônica e espontânea possibilitada pela sua ligação com o mundo da divindade.

²²² *Ibid*, p. 123; *Ibid*, p. 104.

²²³ Adorno, *teoria estética*.

2. Os antigos, os modernos: Hegel e a *Teoria do romance*

A *Teoria do romance* parte da contraposição entre as formas da grande épica – epopéia e romance – e das respectivas experiências históricas nas quais ambas as formas de narração se constituem. Lukács parte da clássica oposição entre antigos e modernos ou mais especificamente entre as concepções de arte moderna e grega, oposição inaugurada, de forma original, por Winckelmann,²²⁴ que percorre todo o idealismo alemão, culminando na filosofia da arte hegeliana, que anuncia a suspensão dessa oposição. A querela dos antigos e dos modernos girava em torno de dois eixos. De um lado, ela discute o problema sob o ponto de vista formal da arte, isto é, sob o ponto de vista daquilo que Hegel apontará como a sua exterioridade: a possibilidade (puramente formal) de se fazer uma epopéia moderna, pergunta acompanhada pela inquirição acerca de determinados elementos próprios à constituição interna da poesia, tais como, por exemplo, a pergunta sobre a natureza da ação no drama ou sobre se o verso é de fundamental importância para a arte moderna. A correspondência trocada entre Schiller e Goethe, por exemplo, não obstante em certos momentos discutir a estreita unidade entre os gêneros e o solo histórico do qual eles nascem, pode ser associada com mais proximidade a tal discussão formal da arte. De outro lado, as discussões filosóficas fincavam pé na diferença entre a arte moderna e a grega a partir do ponto de vista da unidade do homem grego e da fragmentação do homem na sociedade moderna, intuindo assim uma unidade entre as relações sociais e a expressão artística, sem, contudo, também aqui, trazer à tona a estreita e necessária unidade entre essas dimensões. Apenas para citar um exemplo, podemos nos ater a Friedrich Schlegel. Nos seus escritos *Sobre a poesia grega*, ao discutir e limitar a propriedade da poesia moderna e grega, Schlegel procura investigar se estamos diante de um aperfeiçoamento do gosto ou

²²⁴ Winckelmann é o primeiro historiador que ressalta e promove o conhecimento da arte e da cultura grega em geral com base na investigação das próprias fontes gregas. Antes de Winckelmann a cultura grega era conhecida pela mediação da cultura romana, portanto, a originalidade desse autor alemão está em travar conhecimento dos gregos através da própria experiência grega.

de uma regressão. Ele inicia a dissertação afirmando que salta à vista o fato de que a poesia moderna ainda não alcançou a meta a que aspira ou que sua aspiração não tem nenhuma meta fixa. Sua formação não tem nenhuma direção precisa, o conjunto de sua história não tem nenhum contexto sujeito a leis, o todo não tem unidade.²²⁵

Ora, a questão principal para Schlegel é a fundamentação das bases de uma norma do gosto, isto é, dada a característica anárquica²²⁶ da poesia moderna, o esteta alemão procura um fundamento para estabelecer um “programa” de formação que culmine no aprimoramento do gosto e no estabelecimento de princípios e regras da beleza para a poesia moderna. Não obstante a meta principal ser o reavivamento da beleza, outrora realizada de maneira plena pelos gregos, a natureza da possibilidade moderna de configuração poética difere substancialmente, para Schlegel, da beleza grega, pois a época moderna apresenta novas categorias que a expressão artística, fruto desta época histórica, tem que acolher: a subjetividade como momento dominante, porque afinal “ninguém negará que pelo menos o homem que conhecemos só pode existir em um mundo”.²²⁷ A poesia moderna apresenta ainda as relações e influências mútuas entre as poesias de várias nações, isto é, a intuição traduzida para a poesia, da característica essencialmente moderna da universalização das relações. Um terceiro elemento da especificidade do poetizar moderno, apontado por Schlegel, é a cultura artificial moderna que, por não apresentar a totalidade na realidade da experiência, forma essa totalidade e unidade artificialmente. Diz Schlegel, a esse respeito, que “a unidade deste todo, em parte percebido e em parte pensado, é o mecanismo artificial de um produto gerado pela diligência humana”.²²⁸

²²⁵ Schlegel, Friedrich. *Sobre el estudio de la poesia griega*. Tr. Berta Raposo. – Madrid: AKAL Ediciones, 1996, p. 59.

²²⁶ Diz-nos Schlegel, sobre o princípio anárquico da poesia moderna, que “a falta de caráter parece ser o único caráter da poesia moderna; a confusão, o comum de seu conjunto; a anarquia, o espírito de sua história”. *Ibid*, p. 63.

²²⁷ *Ibid*, p. 68.

²²⁸ *Ibid*, p. 117.

Essa concepção de Schlegel se aproxima, diante da oposição entre antigos e modernos, da unidade que Hegel oferece como resposta filosófica à “querela”. Ela permanece, contudo, segundo a concepção do próprio Hegel, presa aos limites de uma “crítica da arte”, sem se alçar a uma solução positiva do problema. Essa solução ainda negativa do problema é configurada na noção de “crítica de arte”. Schlegel revela em última instância, segundo o ponto de vista de Hegel, uma concepção autônoma da poesia romântica em relação ao tempo presente, pois o problema se resume a encontrar uma resposta artística ao problema real da ‘anarquia’ moderna. Para Hegel, este problema tem sua solução, como vimos, para além da sociedade civil, na qual essa fragmentação anárquica se realiza, no Estado, capaz de apresentar a totalidade efetiva que a poesia não alcança senão artificialmente, como um todo criado. Essa limitação, antes de ser apenas uma limitação do próprio ponto de vista simplesmente “crítico” de Schlegel, é a limitação da própria experiência do indivíduo fragmentário diante da anarquia moderna. É por isso que Hegel, avaliando a posição dos irmãos Schlegel diante da querela, indica a limitação especulativa da crítica – ou da negatividade subjetiva – quando diz que estes, ao criticarem a fragmentação do presente na esfera da sociedade civil burguesa com base numa nostalgia da totalidade, “[...] se apropriaram da ideia filosófica tanto quanto eram capazes suas naturezas que, aliás, não eram filosóficas, mas essencialmente críticas”.²²⁹

O que significa, para o autor da *Estética*, este limite da crítica da arte diante de uma apropriação filosófica do problema? É que para ele de um lado, a partir do ponto de vista da crítica, os irmãos Schlegel conseguem intuir certa especificidade da arte moderna em relação à grega, intuição que lhes permitiu intervir no debate sobre antigos e modernos sob um ponto de vista mais rico que o da simples oposição exterior entre antigos e modernos, intuição que os aproxima “da idéia filosófica”.²³⁰ De outro lado, porque sua reflexão crítica não se insere numa apreensão do problema da arte moderna entendida em sua conexão com o desenvolvimento interno do espírito, isto é, porque ela não é dotada da conexão

²²⁹ *Estética*, vol. I, p. 80; *VuAe*, vol. 13, p. 92.

²³⁰ *Idibid*; *Idibid*.

filosófica necessária, o “novo parâmetro” com o qual, conforme Hegel, eles intervêm no debate entre antigos e modernos, não é sequer claro para eles próprios. Isso, segundo Hegel, termina por constituir uma oscilação na sua avaliação das obras de arte que se apresenta “ora [como] demais, ora [como] de menos”,²³¹ não alcançando uma avaliação precisa, nem do lugar dos antigos, nem da arte moderna. É a falta de clareza filosófica dos problemas, determinada pela oscilação dos Schlegel entre arte e filosofia, que termina por se traduzir, aos olhos de Hegel, numa sobrevalorização de tudo o que é “mais antigo”. A “ausência de parâmetro” – parâmetro que em Hegel se traduz na apresentação da experiência moderna como uma totalidade mais rica que a antiga – parece determinar, em última instância, que os esforços de superação da querela pelos Schlegel permanecem ainda restritos a certa autonomia formal do problema da arte, problema que assim se articula à reivindicação, pelo primeiro romantismo, do eu fichteano como instância formal.²³²

No capítulo sobre a ironia na Introdução da *Estética*, Hegel concebe o conceito de ironia romântica como derivado da metafísica do eu fichteano, ou melhor, como uma transmutação da fundamentação filosófica identitária do eu para a concepção do viver ironicamente, assim como para a configuração da forma de arte como aparição desse viver irônico. O viver irônico, para Hegel, é sinônimo de viver artisticamente. Ora, mas como é possível viver artisticamente num mundo determinado pela liberdade mais desenvolvida da prosa? Esta é a pergunta que guia a exposição crítica de Hegel à ironia de Schlegel. Hegel não é contra a ironia em geral, basta recorrermos à sua exposição na *História da filosofia* sobre o método socrático, na qual a ironia é valorada positivamente. A ironia é o princípio da negatividade ou, para utilizar seus próprios termos, “infinita negatividade absoluta [*unendliche absolute Negativität*]”²³³, termo utilizado para falar do fôlego especulativo da ironia de Solger, especulação que não teria se realizado devido a sua morte prematura. Quando a liberdade do mundo é

²³¹ Cf. *Ibid*, p. 81; *Ibid*, pp. 92-3.

²³² Cf. *Ibid*, pp. 81-3; *Ibid*, pp. 93-4.

²³³ *Ibid*, p. 85; *Ibid*, p. 98.

demasiado reduzida, tal como a liberdade artística do povo grego, a ironia é concebida como um princípio superior, princípio subjetivo que decreta o aniquilamento de uma objetividade já caduca. O princípio subjetivo, que toma forma na figura de Sócrates, está, assim, em consonância com o desenvolvimento do espírito do mundo na realização de uma liberdade mais alta. Por isso, para Hegel, a ironia socrática está no seu lugar histórico apropriado e, desse modo, pode ser caracterizada por ele como “ironia universal do mundo [*allgemeine Ironie der Welt*]”.²³⁴

Pela primeira (e também pela última vez) a ironia, para Hegel, está justificada, o que não se justifica, sob o ponto de vista da efetividade moderna da liberdade realizada no todo ético, é a retomada do princípio subjetivo como fundamento, criação, “autoprodução” de um mundo que é em si e para si verdadeiro. A subjetividade só tem valor substancial quando a ação está em consonância com um conteúdo universal ético. Ainda uma vez retomemos a acusação hegeliana da permanência romântica na crítica, na negatividade, para discutir o por quê dessa crítica estar associada à falta de parâmetro filosófico.

A negatividade irônica é a discrepância entre a realização da vontade subjetiva e o mundo da convenção, dissociação que aponta para o seu caráter crítico. A crítica irônica romântica se dirige não apenas para alguns aspectos da realidade moderna que lhe dá suporte, mas para a totalidade dela. Ora, caso a ironia se dirigisse apenas para alguns aspectos “nulos” e “fenômenos falsos”, essa forma de negatividade não seria irônica, mas cômica. O problema consiste, portanto, para Hegel, que a ironia dirige a sua vontade de aniquilamento para a realidade que se tornou efetiva. Diz-nos Hegel que a forma mais imediata dessa negatividade da ironia é, por um lado, a *vaidade* de toda coisa concreta [*Sachlichen*], de toda eticidade e de tudo o que é em si mesmo pleno de conteúdo, isto é, a nulidade de tudo o que é objetivo e válido em si e para si.²³⁵

²³⁴ Hegel. *Lecciones sobre la historia de la filosofia*, vol. II. Tr. Wenceslao Roces. – 6ª ed. – México: Fondo de Cultura Económica, 1997, p. 54; *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie* (abreviatura: *VuGPh*), vol. 18, p. 460.

²³⁵ *Estética*, vol. I, p. 83; *VuAe*, vol. 13, p. 96.

Para a interioridade irônica, a objetividade, o mundo da convenção e das instituições, se torna nulo porque ele é um entrave para aquele que quer viver poeticamente. A impossibilidade efetiva de viver poeticamente, segundo Hegel, faz com que o sujeito se enclausure cada vez mais em si mesmo. O sujeito, porém, não pode viver sem um ponto “fixo” e “substancial”, isto é, não pode viver a partir do gozo permanente de si, posto que o gozo é evanescente, tedioso e vazio. Da contradição entre o querer da subjetividade em encontrar algo substancial e fixo (no qual a sua ação subjetiva tenha justificação em face de um todo objetivo) e a impossibilidade de “se libertar dessa solidão”, do vazio da subjetividade que não encontra no presente objetivo algum que esteja em unidade com a sua alma, nasce a nostalgia. O ponto fixo e substancial não aparece no conteúdo da objetividade do presente, mas em épocas nas quais a forma da ação da bela alma romântica esteja ainda em unidade com o conteúdo da objetividade do todo.

Hegel esboça a sua própria suspensão das concepções filosóficas modernas sobre a arte pela filosofia da arte na *Introdução* às suas *Lições de Estética* no momento em que, antes de estabelecer o “conceito de ideal”, debruça-se sobre as “concepções usuais da arte”. Nesse contexto ele constrói especulativamente, isto é, histórico-idealmente o conceito propriamente dito de arte com fundamento no seu desenvolvimento nas reflexões de Kant, Schiller, Winckelmann, Schelling, Fichte, dos irmãos Schlegel e de Solge. Conforme o autor da *Estética*, todas essas teorias filosóficas da arte permaneciam, de algum modo, concepções unilaterais porquanto presas a uma concepção formal da arte.²³⁶ Com ele é que a questão se coloca sob o ponto de vista do conteúdo, ou melhor dito, os problemas da forma são pensados a partir da unidade entre forma artística e conteúdo histórico e isso num duplo sentido: de um lado essa unidade se apresenta no âmbito da reflexão sobre os conceitos filosóficos, entendidos como formais e abstratos e por ele remetidos às suas conexões com o desenvolvimento histórico do espírito e, de outro, no âmbito do desenvolvimento da forma artística, esta é também remetida às suas conexões com o terreno histórico social. A unidade entre forma artística e conteúdo social capaz de

²³⁶ Cf. *Ibid.* pp. 47 ss; *Ibid.* pp. 44 ss.

superar a querela entre antigos e modernos é possível, na concepção de Hegel, porque o pensamento alcança o parâmetro propriamente filosófico capaz de apresentar a arte como momento específico com base nessas conexões mais globais com cada época pelas quais o conceito se auto-determina concretamente.

Na *Teoria do romance* Lukács acompanha Hegel nessa crítica ao primeiro romantismo, porque, contraditoriamente, os românticos reconhecem a importância da subjetividade para a época moderna e sua forma artística, mas, ao mesmo tempo, voltam-se para os gregos na tentativa de descobrir formalmente como os modernos poderiam apropriar-se das obras de arte fruto daquela relação com a totalidade. A tentativa romântica de buscar nos gregos o modelo para a poesia moderna, isto é, a tentativa de querer configurar artisticamente tal como os gregos o faziam, conforme a concepção de Lukács, denuncia o grau de compreensão formal da arte, porque, ao invés de compreendê-la em sua unidade com o solo histórico no qual ela é elaborada, há, no romantismo, uma indagação de como a arte moderna pode se tornar grega. Essa mirada para a arte grega, segundo Schlegel, tem a intenção de imitar a totalidade e harmonia perdida pela poesia moderna:

o poeta moderno que quer aspirar uma arte autêntica deve apropriar-se da plenitude ética, da livre regularidade, da humanidade liberal, da bela simetria, do delicado equilíbrio [...]; ademais, o perfeito estilo da idade do ouro, a autenticidade e pureza dos gêneros poéticos gregos, a objetividade da representação, em uma palavra: o espírito do todo, a pura grecidade.²³⁷

De um lado, está patente o princípio que move o romantismo, a saber, a subjetividade, pois de outro modo nem se perguntaria pela possibilidade de forjar uma forma de arte inspirada na grecidade. Por outro lado, entretanto, há igualmente a recusa dessa mesma subjetividade consolidada, pois as formas

²³⁷ Schlegel, *op. cit.*, p. 139.

artísticas que pretendem reproduzir, as gregas, são formas nas quais a subjetividade ainda estava em estado germinal. Os românticos terminam, assim, para Hegel, por recair na concepção formal da arte. Nisso Lukács concorda com Hegel, pois, o romantismo, ao invés de “perguntar inconscientemente como poderíamos [os modernos] em última instância produzir essas formas [...]” deveriam de modo “mais frutífero [...] perguntar pela topografia transcendental do espírito grego, essencialmente diversa da nossa”.²³⁸

Lukács informa aqui o que é essencial – tanto na concepção hegeliana sobre a arte, como na sua própria – para a inteligibilidade do problema da arte, na *Teoria do romance*, a saber, a fundamental unidade entre forma artística e solo histórico, unidade que se funda, desse modo, na desautorização da retomada de um solo histórico passado – de um conteúdo perdido – para sustentar a resposta formal moderna ao problema da totalidade.

Não obstante Lukács partir dessa unidade entre época histórica e as formas poéticas, parece ser pertinente retomar aqui a questão da especificidade do método da *Teoria do romance* em sua diferença com a *Estética* de Hegel, especificidade que, como dito, aproxima o autor húngaro dos românticos. A *Teoria do romance* parece apresentar o problema da relação entre forma e conteúdo da seguinte maneira: a forma é entendida, por um lado, quando aparece como forma de um fenômeno particular, como expressão do conteúdo, o que o aproxima do sentido dado por Hegel à relação entre forma e conteúdo. Por outro lado, contudo, quando aparece como conceito mais universal, a forma se apresenta uma independência em relação a qualquer conteúdo determinado.

O conceito de forma, para o jovem Lukács, parece expor desse último ponto de vista, isto é, quando é entendido de modo geral ou abstrato uma expressão sintética da subjetividade em sua relação com o conteúdo. Desse ponto de vista a forma é entendida como exposição da subjetividade, como conceito geral que deve descer aos fenômenos. Ora, mas isso não demarca seu caráter abstrato ou puramente formal, aquele criticado por Hegel na concepção dos Schlegel? Em razão dessa natureza abstrata, sempre que se aplica aos

²³⁸ TR, p. 28; TdR, p. 24.

conteúdos, a forma adere a estes, sendo deles inseparável. Assim, se a forma é entendida como a atividade própria da subjetividade, que nesse grau de abstração explica todo e qualquer modo de se expor dessa mesma subjetividade – seja ele o artístico ou o conceito como ocorre, por exemplo, na exposição da epopéia ou da filosofia, respectivamente – a cada vez que deve aparecer concretamente a forma é entendida como exposição do conteúdo que ela expressa. Assim, para seguir o exemplo mencionado, a forma da epopéia é a expressão imediata de uma experiência da alma com o sentido, na qual este é imanente. Na filosofia, a separação entre sentido e vida, expressa em sua forma, é exposição da ausência de sentido à imanência da vida. Essa forma da filosofia é, igualmente, compreendida por Lukács como uma expressão imediata do conteúdo da experiência – a separação entre sentido e vida –, só que agora não na forma artística da epopéia homérica, mas sob a forma filosófica, que expõe, de novo imediatamente, essa separação. Esta demarca, é claro, a própria reflexão que a filosofia supõe em sua diferença à ausência de reflexão da epopéia.

A forma é sempre a expressão imediata do conteúdo. A razão dessa relação imediata nós a encontramos, como visto na parte I, na recusa por Lukács à mediação do Estado, que é aquela que em Hegel fornece a mediação entre a alma e o todo, aqui traduzida na relação entre forma e conteúdo. Se pensarmos esse modo de resolver a relação entre forma e conteúdo da *Teoria do romance* a partir das categorias estéticas de Hegel, tal forma coincide com aquilo que para o autor alemão é próprio da exposição artística, isto é, a unidade imediata coincide, como vimos ainda na primeira parte, com o modo próprio à arte de apresentar a verdade. A forma artística possui, para Hegel, um claro limite, pois ela apenas apresenta as linhas ou contornos mais gerais da coisa, sem ser capaz de entrar na coisa e expor as suas mediações, tarefa que apenas o conceito pode realizar. Aqui, não é ocioso lembrar que esse procedimento de aderência imediata do conteúdo à forma guarda a imensa relação com a influência weberiana já apontada antes. Se a relação entre forma e conteúdo, para Lukács, é o problema que deve ser elucidado quanto à exposição das formas artísticas, a articulação apresentada na *Teoria do romance* não se processa, contudo, segundo o

movimento especulativo e apresenta certa semelhança com o olhar para a forma artística presente no primeiro romantismo.

Ao tomar, ao modo da tipologia weberiana, a forma de um ponto de vista ora abstrato, ora aderido imediatamente ao conteúdo, Lukács repõe a oscilação entre forma e conteúdo que Hegel denuncia como característica da ausência do conceito, própria ao entendimento. Como afirmamos antes, tal ausência revela a recusa por Lukács daquele que é, talvez, o principal resultado da *Estética*, ao menos para o seu próprio autor, que é a ultrapassagem da forma artística pela forma do conceito. Conforme a relação indicada antes entre o Estado moderno e a forma do conceito, a recusa de Lukács a esta última se encontra determinada pela recusa ao Estado como critério para pensar a unidade entre alma e mundo. Tal recusa é o que determinará essa persistência da forma artística ali onde Hegel demonstra conceitualmente a sua superação. A recusa do Estado como sinônimo da ultrapassagem do caráter fragmentário da sociedade civil burguesa, exposta conceitualmente por Hegel, é o que leva o jovem Lukács a persistir, contra a reconciliação com o presente pretendida por Hegel, na pergunta pela forma artística como ainda reveladora das aporias do mundo burguês, uma vez que para Lukács tal caráter aporético não desaparece em sua suspensão no Estado moderno.

Em razão dessa persistência na forma artística, a história ou o conteúdo – que se apresenta articulado a partir daquele caráter abstrato da primeira acepção do termo forma, a mais geral – parece ser entendida na *Teoria do romance* ainda sob o domínio idealista da forma que o próprio livro denuncia quanto ao romantismo. É a literatura ou a forma literária aquela que comanda a apreensão da história. Isso é visível, por exemplo, na última página do livro, ao falar sobre a possibilidade dostoievskiana de superação do mundo moderno e de suas relações. Lukács assevera nesse momento que é necessária uma análise formal” das obras do autor russo para saber “se estamos, de fato, prestes a deixar o estado da absoluta pecaminosidade.”²³⁹ Aqui se destaca a prioridade da obra ou da forma literária como critério para pensar o mundo histórico, pois é a “exegese

²³⁹ *Ibid*, p. 160; *Ibid*, p. 138.

histórico-filosófica” da arte que irá proferir se estamos perto ou longe da superação do mundo do romance. Assim, se é possível aproximar Lukács da concepção romântica da arte, tal possibilidade se funda, segundo a nossa leitura, na persistência de uma análise formal da arte, proposta em relação às obras de Dostoiévski, como forma capaz de dar inteligibilidade a uma mudança primariamente histórica. Essa persistência na forma é outro nome para dizer do idealismo, apontado por nós anteriormente. Trata-se, na relação entre Lukács e o romantismo de um estetismo, de uma unidade imediata, tal como a experimentada na arte, entre a forma e o conteúdo.

3. A Ironia: da exigência composicional ao viver a arte

3.1 A ironia como esforço autocorretivo da subjetividade

Lukács começa a desdobrar o conceito de ironia afirmando sua “complexidade”, o seu caráter excessivamente intrincado e complicado na consecução da determinação normativa épica do romance. Diz-nos ele que “[...] o conteúdo da ironia, a intenção normativa do romance” está “condenada, pela estrutura de seus dados a uma extrema complexidade”.²⁴⁰ A “complexidade” representada pela ironia como elemento composicional do romance pode ser sumariamente descrita da seguinte forma ou a partir da seguinte problemática: a subjetividade do escritor é aquela que deve fornecer “coesão” aos elementos “heterogêneos e descontínuos” do romance, ou seja, é a intenção do sujeito que fornece unidade das relações entre os personagens, a conexão dos vários personagens com o fim do personagem principal e com o mundo circundante particularizado, o que significa dizer, em outras palavras, uma exigência de

²⁴⁰ *TR*, p. 85; *TdR*, p. 103.

conexão que aponta para a hegemonia do processo formativo do autor, hegemonia do formar abordada acima.

Ora, mas essa subjetividade criadora pode transcender a forma do romance que, como gênero épico, deve configurar as relações sociais objetivas da sociedade fragmentária moderna já que ele, como dito, necessita configurar a objetividade do momento histórico, pois a narrativa do mundo presente – do qual tanto o artista quanto o herói são partes – é um imperativo “normativo” do romance. O problema, portanto, assim se configura: como o artista do romance pode fornecer uma unidade épica de um mundo no qual a unidade não se encontra mais presente na “empíria da vida” e, manifestamente, como o artista, ao configurar um mundo unitário na obra, pode se precaver de se afastar deste momento histórico fragmentário que deve, igualmente, aparecer? Como não substituir a objetividade do romance por aspectos acentuadamente subjetivos, subtraindo assim a sua “normatividade épica”? Em outros termos isso significa que, do ponto de vista da sua exigência de composição, o romance se move na contradição permanente entre o lugar subjetivo do autor – sua ação formadora, que aparece como princípio fundamental – e a exigência de que nesse formar se apresente, ao mesmo tempo, um mundo fragmentário que, por sua vacuidade de sentido, é oposto ao herói, à subjetividade, que também no interior da própria narrativa aparece como formadora, doadora de sentido.

O escritor e o herói modernos são, em Lukács, o paradigma para pensar a ironia como a “tentativa” do homem do romance em resolver a dissonância entre “eu e mundo”, ironia que assim aparece como um “não querer saber” da falta de sentido do mundo. Mas este não querer saber da falta de sentido não significa, quando obedece à normatividade épica da forma romance, uma completa evasão para regiões mais próximas de sentido. A “manobra” normativo-composicional da ironia romântica, na sua relação com o mundo moderno, não é um artifício engenhoso capaz de efetivamente impregnar a objetividade com os conteúdos de sua aspiração subjetiva. Ela apenas pode, no interior da fragmentação moderna, encontrar uma infinitude e unidade ainda uma vez formal, abstrata e lírica, posto que se trata de uma realidade harmônica apenas na obra. O ainda uma vez,

usado por nós, trata justamente de enfatizar aquilo que para Lukács caracteriza o esforço irônico como manobra subjetiva: o fato de que ele é um esforço de “auto-correção” subjetiva, uma tentativa do sujeito irônico de superar a sua própria subjetividade – tentativa de superação que é ela mesma subjetiva, lírica e reflexiva – com a finalidade de garantir a configuração da objetividade do presente, a configuração do homem fragmentado que aspira constituir sentido em um mundo igualmente fragmentado.²⁴¹

Para a configuração da forma romanesca, no que toca às suas leis normativas, a lírica e a reflexão do escritor deve vir mitigada pela vigília da subjetividade em busca de configurar as relações objetivas burguesas. Isto significa, para Lukács, que a “auto-correção” e “auto-superação” levada à efeito pela ironia do escritor é, igualmente, lírica e reflexiva.²⁴² Isto aparece porque, tanto na obra como na vida (e aqui expediente artístico-estilístico não se separa da concepção irônica da vida), a subjetividade irônica permanece presa à própria subjetividade, posto que é este o princípio determinante que ainda pode dar algum sentido à vida.

Na obra épica romanesca a subjetividade heróica precisa se exteriorizar no mundo, e sabe, de antemão, da não realização da resolução da dissonância entre subjetividade e objetividade. Esse saber é aplicado tanto aos personagens do romance que “em puerilidade poeticamente necessária sucumbem na realização dessa crença, quanto é aplicado “contra a sua sabedoria”, contra a própria subjetividade, “obrigada a encarar a futilidade dessa batalha e a vitória definitiva da realidade”.²⁴³ Esta vitória aparece no reconhecimento resignado do herói da impossibilidade de realizar os seus ideais subjetivos no mundo fragmentado burguês.

O romance é a configuração dessa batalha entre o sujeito e o mundo exterior desprovido de sentido, a luta do indivíduo em tentar impregnar o mundo exterior com o seu sentido subjetivo. Todavia, o mundo exterior não se apresenta

²⁴¹ Cf. *Ibid*, p. 86; *Ibid*, pp. 73-4.

²⁴² “[...] o romance, reunindo em si todas as formas, assimil[a] em sua estrutura a pura lírica e o puro pensamento”. *Ibid*, pp. 80-1; *Ibid*, p. 69.

²⁴³ *Ibid*, p. 87; *Ibid*, p. 74.

permeável aos anseios individuais da alma, porque no mundo vige uma lógica objetiva na qual o sujeito e seus anseios aparecem apenas como uma parte ínfima na engrenagem do todo constituído. A ironia é, assim, a *docta ignorantia*, segundo Lukács, dessa impossibilidade de realização dos anseios da alma subjetiva no mundo objetivo. Essa *ignorantia* permite que o herói, com seu fim subjetivo, saia a campo e se defronte com o mundo exterior. Esta mesma ironia, que permite na obra que o herói se exteriorize no mundo e trave uma luta com ele – o que garante a objetividade épica do romance –, reconhece que, ao final, essa luta está fadada a ter impreterivelmente apenas um vencedor, o mundo objetivo.²⁴⁴

Na luta romântica do indivíduo com o mundo, Lukács salienta o aspecto negativo da ironia, a recusa da fragmentação burguesa que nela se apresenta. Todavia, reconhece também e destaca o aspecto limitado, subjetivo desta negação. Tal limitação é a da própria subjetividade irônica, presa à mesma lógica fragmentária do mundo que a sustenta. A ironia é, assim, a única forma de recusa ainda possível ao indivíduo solitário do mundo burguês, dum “mundo sem deus”, recusa que desvela, de um lado, que a realidade não é a forma *necessariamente* existente e, por outro lado, ao reconhecer a realidade como vencedora na resignação do herói, que não consegue impregnar o mundo com os seus anseios, revela que a subjetividade é demasiado isolada e centrada em fins particulares para desenvolver uma saída que vá além do solo constitutivo dessa mesma subjetividade.²⁴⁵

²⁴⁴ Cf. *Idibid*, *Idibid*.

²⁴⁵ Cf. *Ibid*, pp. 95-6; *Ibid*, p. 81.

3. 2 A ironia entre a autocorreção e a ilimitação

Os componentes constituintes da ironia para Lukács se desdobram a partir da pergunta pela “legalidade artística” do romance, porque a épica moderna não se apresenta como exposição de uma “forma consumada”, mas como “ética do sujeito formador”, como determinação da criação ou do formar subjetivo. Na épica antiga, ao contrário, a ética do sujeito, outro termo de Lukács para designar a intenção do artista, “é algo anterior à figuração”.²⁴⁶ Em tais formas consumadas “a ética é um pressuposto apenas formal”,²⁴⁷ pois a unidade entre ser e essência ou entre herói e substância e a totalidade da obra já são determinadas a priori pela forma, determinação que se encontra em consonância com o conteúdo histórico do qual ela é a expressão. O conteúdo interno da forma consumada, incorporada pelo herói, não se determina, como vimos, de forma processual, mas o herói já é constituído como herói a priori, bem como o seu fim já aparece consumado de modo igualmente apriorístico. No romance, ao contrário, a intenção está presente tanto no arremate da totalidade e na unidade dos elementos da forma, como na constituição do próprio conteúdo. O herói da épica moderna não “nasce” herói, tampouco o seu fim é determinado a priori, mas, diferentemente, tanto o herói como o seu fim, se constituem individualmente como “processo”, como “devir”.

Essa relação complexa entre forma e conteúdo no romance fez com que este fosse muitas vezes taxado (sem razão, acrescenta Lukács) de “semi-arte (*Halbkunst*)”.²⁴⁸ É justamente no argumento de Lukács para “salvar” o romance da categoria de “semi-arte” que a complexidade da relação entre intenção artística e objetividade do conteúdo se desdobra na complexidade da ironia como fator determinante de uma tentativa de unidade entre ambas. O conteúdo da ironia aparece como uma tentativa de auto-correção ou como um duplo desdobramento da subjetividade. De um lado, a intenção do escritor não deve aparecer na sua integralidade no conteúdo – o que significaria um descambar para a pura lírica –,

²⁴⁶ *Ibid*, p. 72; *Ibid*, p. 62.

²⁴⁷ *Idibid*; *Idibid*.

²⁴⁸ *Ibid*, p. 73; *Ibid*, p. 63.

para não apagar a objetividade que o romance deve narrar. Por outro lado, esta objetividade não traz mais consigo uma objetividade na qual a totalidade de sentido está posta e em unidade com a ação do herói. Por isso, ainda uma vez a subjetividade criadora deve fornecer o arremate capaz de pôr em “equilíbrio” ambos os complexos. Esse movimento, portanto, exige a vigília da subjetividade do escritor em não se tornar demasiado subjetiva ou, nas palavras de Lukács, esse movimento se manifesta como “[...] a reflexão do indivíduo criador”²⁴⁹ que busca corrigir o subjetivismo do qual ele mesmo é consciente. Assim, se o equilíbrio da forma, no romance, é perseguido subjetivamente, essa subjetividade que busca o equilíbrio deve se resguardar conscientemente de si mesma a fim de garantir a objetividade épica exigida pelo romance. Essa reflexão do indivíduo criador caracteriza, enquanto busca de auto-correção da subjetividade, uma tentativa desta em manter-se em “silêncio” e “inexpressa”,²⁵⁰ como condição para que a objetividade apareça.

A questão é que este “silêncio”, na concepção de Lukács, é “ainda mais subjetivo que a manifestação aberta de uma subjetividade claramente consciente, e portanto, outra vez na acepção hegeliana, ainda mais abstrata”.²⁵¹ Esse elemento abstrato, reflexivo, que mantém o equilíbrio entre a subjetividade épica criadora e a objetividade do mundo fragmentário da forma romance é o que Lukács caracteriza, do ponto de vista normativo-composicional, como ironia. A ironia se apresenta, assim, como uma necessidade de “esquecer as coisas insanáveis do mundo”,²⁵² olvidar-se da impossibilidade de reconciliação, na vida, do homem com esse mesmo mundo. Tal esquecimento da coisa, da impossibilidade de congruência entre homem e mundo, é a condição da criação e garantia da totalidade e unidade na forma, na obra.

²⁴⁹ *Ibid*, p. 86; *Ibid*, p. 73

²⁵⁰ Cf. *Ibid*, p. 94; *Ibid*, p. 79.

²⁵¹ “O auto-reconhecimento, ou seja, a auto-superação da subjetividade”, diz-nos Lukács na *Teoria do romance*, “foi chamado de ironia pelos primeiros teóricos do romance, os estetas do primeiro Romantismo”. *Ibid*, p. 74; *Ibid*, p. 64.

²⁵² *Ibid*, p. 35; *Ibid*, p. 29.

É neste sentido, por exemplo que, para Lukács, a “cadência irônica”²⁵³ de Goethe conduz a uma unidade do todo na forma. Ela configura os homens agindo no próprio mundo das instituições burguesas. A ironia é aplicada por Goethe visando a transformação, na obra, dos fins efetivos das estruturas burguesas. Estas, se na realidade são impermeáveis aos anseios da alma – impermeabilidade que a própria obra deve também apresentar – quando transfiguradas pela ironia, apresentam-se dotadas de um sentido doado pelo sujeito. Essa transfiguração do sentido é possível a partir das finalidades subjetivas dos personagens do romance que, por assim dizer, revestem as estruturas com um sentido que se origina na própria subjetividade, isto é, ela é uma “idealização” subjetiva presente no herói que fornece algum sentido à mediocridade e prosaísmo das instituições. Nesse movimento de transfiguração, o autor escolhe certas esferas da realidade como mais permeáveis a esta transmutação de sentido. Tal escolha, conseqüentemente, significa ao mesmo tempo, a exclusão daquelas estruturas que são completamente “vazias” de sentido ou mais impermeáveis ao esforço de idealização.

Na “cadência irônica” de Goethe, assim, a escolha de um cenário da vida agrária e de relações pré-capitalistas para expor a propriedade privada “humanizada” pelos ideais de Lothário, ou do teatro, como lugar que permite uma maior atividade criadora dos heróis, torna crível a busca dos personagens por dar sentido a estruturas prosaicas, transformando-as segundo suas finalidades subjetivas. As estruturas são configuradas como “pretexto” para realização de fins que se encontram além delas, uma “manobra” irônica do escritor que elabora uma “homogeneização prévia”²⁵⁴ dos fins do personagem com a realidade sabidamente aprimorada pela subjetividade. Nesta homogeneização prévia, que se apresenta como a condição de realização da utopia do escritor na obra, encontra-se justamente o caráter duplamente subjetivo da ironia: a criação de uma realidade formal em consonância com a objetividade da realidade presente fragmentária,

²⁵³ *Ibid*, p. 145; *Ibid*, p. 124.

²⁵⁴ *TR*, p. 145; *TdR*, p. 123.

criação capaz de, entretanto, apresentar também uma nova realidade harmônica na obra.

Quando essa ironia é radicalizada, isto é, quando se descola inteiramente da realidade histórica presente na tentativa de criar uma unidade harmônica na vida, de impregnar a vida prosaica com conteúdos poéticos da subjetividade, ela está, segundo Lukács, fadada ao fracasso, pois aniquila a forma romance “sem criar realidade”.²⁵⁵ A posição de Lukács em relação a Novalis, na *Teoria do romance*, é a que mais diretamente se refere a esta impossibilidade da ironia de criar realidade efetiva ao aniquilar a forma romance pela ausência de sustentação épica. Segundo Lukács, a pretensão romântica de Novalis o afasta da forma épica romântica, pois este não configura objetivamente o mundo fragmentário das relações burguesas, mas transporta, ao contrário, toda a configuração para outros lugares e tempos nos quais a harmonia está posta. Para Lukács, essa evasão do próprio tempo e lugar presentes faz com que Novalis esbarre na lírica, na pura reflexão, porque, ao deslocar a ação do tempo presente, a subjetividade do autor cria lugares e tempos inteiramente subjetivos, desvinculados da objetividade, perdendo assim o seu fundamento épico.

A polêmica desenvolvida por Novalis com Goethe ilustra bem a diferença apontada por Lukács entre a forma irônica posta a serviço da construção épica e a sua radicalização na pura reflexão. Trata-se, para Novalis, na sua polêmica com Goethe, segundo Lukács, de apontar na obra de Goethe uma expressão antipoética do mundo. Isso se daria justamente porque Goethe configura uma tentativa de unidade e harmonia entre alma e mundo a partir e no interior das relações sociais prosaicas. “*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*”, sentencia Novalis,

são de certo modo inteiramente prosaicos e modernos. Nele o elemento romântico cai por terra [...]. Ocupa-se ele de coisas meramente corriqueiras [...]. É uma história burguesa e doméstica poetizada [...].

²⁵⁵ *Ibid*, 160; *Ibid*, p. 137.

ateísmo artístico é o espírito do livro. [...] no fundo, ele é apoético no mais alto grau, por mais poética que seja a exposição.²⁵⁶

Ora, a coisa se dá da seguinte forma para Novalis: Goethe comete um ‘sacrilégio’ contra a poesia ao configurar a ação dos seus personagens tendo como ponto de partida um mundo social cujas estruturas em nada se adequam a ação poética. O “elemento romântico” que Novalis acusa haver caído por terra no *Meister*, a acusação da fraca força romântica de Goethe é, segundo a concepção de Lukács, a sua maior fortaleza, porque a ironia, outro termo para dizer do “elemento romântico”, aparece “regulada” pelo domínio da subjetividade vigilante que o impede de declinar para o extremo da pura lírica. Sob o ponto de vista da normatividade da forma do romance, Lukács concebe que o romantismo de Goethe está em seu lugar, pois a subjetividade irônica, que nele segue uma cadência ritmada pelo equilíbrio épico, garante a exposição da objetividade requerida pelo romance ao invés de a ela se contrapor, como ocorre na ironia de Novalis. O que Novalis acusa em Goethe é, assim, justamente o que Lukács saúda, pois o que Novalis trata como “apoético” é, na verdade, para Lukács, a sua grande virtude poética, qual seja, o reconhecimento de que na modernidade só é possível uma totalidade harmônica e com um mínimo de sentido quando realizada pela obra em separação com a vida, sem, contudo, deixar de lado, ao configurar, a própria vida presente.

Podemos entender assim que, ao apontar a força normativa do uso da ironia por Goethe, Lukács também considera que o desenvolvimento da ironia apresentado por Novalis é a manifestação do seu mais alto grau de intensidade, diante da qual a ironia de Goethe é mesmo ainda fraca ou acanhada como quer Novalis, demarcando o prosaísmo de Goethe. É que a subjetividade radicalizada por Novalis – que se apresenta na criação subjetiva de tempos e lugares mais adequados à ação heróica, ao reivindicar uma completa poetização do mundo – é o desenvolvimento pleno da ironia romântica. Este desenvolvimento, porém, recai antes na pura lírica do que no equilíbrio épico de Goethe.

²⁵⁶ *Ibid*, p. 146; *Ibid*, p. 124.

O que tentamos explicitar com esta observação é um duplo aspecto contido nesse problema. Se é possível estabelecer a concordância de Lukács com Novalis quanto ao que este nomeia como o apotismo de Goethe, ou seja, quanto à fraqueza de sua ironia, isso está longe de significar uma concordância de Lukács com as conclusões que orientam a leitura de Novalis sobre Goethe. De um lado, como acabamos de apontar, no que se refere ao aspecto normativo-composicional, porque a ampliação do espaço do sujeito irônico reivindicada por Novalis significa romper o equilíbrio exigido pela forma épica romântica. De outro lado, quanto à própria questão de fundo, referente às possibilidades da subjetividade irônica reivindicada por Novalis.

Novalis é criticado por Lukács porque sua poesia ou a harmonia configurada pela obra poética não se apresenta como limite em relação à vida empírica presente, mas quer, antes, impregnar a realidade com o sentido harmônico que a obra configura. A ironia aqui aparece em seu pleno desenvolvimento porque se refere exclusivamente ao eu, à falsa ilusão do “formalismo do eu”, à qual se refere Hegel, de que é possível implementar conteúdos subjetivos no interior das relações prosaicas efetivas.²⁵⁷ O eu irônico radicalizado olha para o mundo das relações burguesas e não encontra nele uma objetividade propícia à realização dos anseios subjetivos da alma poética. Olha para o casamento, por exemplo, e percebe que a relação de marido e mulher está fundamentada nas relações sociais burguesas: o homem é provedor do lar, a mulher se encarrega dos afazeres domésticos, os filhos são amados porque são propriedades dos pais, como afirma Schlegel em *Lucinde*.²⁵⁸ Schlegel parece acertar, seguindo o raciocínio de Lukács, na sua recusa ao engessamento institucional do casamento burguês. E a ironia parece estar aqui a serviço do desvelamento da falta de sentido do mundo prosaico. Mas, impossibilitado de transmutar as relações burguesas a partir da interioridade isolada, o romântico então se enclausura nesta interioridade. Nesse enclausuramento, contudo, o homem deseja, ainda assim, impregnar o mundo objetivamente constituído com

²⁵⁷ Cf. *Estética*, vol I, p. 82; *VuAe*, vol. 13, p. 95.

²⁵⁸ Cf. APUD Kierkegaard, S. *O conceito de ironia. Constantemente referido a Sócrates*. Tr. Álvaro Luiz Montenegro Valls. – Petrópolis: Vozes, 1991, p. 248.

conteúdos mais próximos à sua alma romântica. Neste segundo movimento, todavia, a ironia extrapola a normatividade épica porque tais conteúdos são resgatados de tempos e lugares passados – conteúdos constituídos subjetivamente, porque idealizados²⁵⁹ –, nos quais ainda era possível, no caso do casamento usado como exemplo, o amor romântico em contraposição ao prosaísmo da institucionalização da afetividade.²⁶⁰

Se Lukács, distanciando-se de Hegel, pensa positivamente o aspecto de recusa do mundo institucionalizado e prosaico presente na ironia romântica ao “desvelar” a falta de sentido do mundo, ele pensa também, por outro lado, que essa mesma ironia, em seu desenvolvimento pleno subjetivo – e aqui Lukács volta a se aproximar da crítica de Hegel à ironia – apresenta-se como uma recusa isolada subjetiva que se refugia em alguma “realidade feérica”.²⁶¹

Reconhecendo que a obra poética deve se apresentar como um limite em relação ao mundo, Lukács aponta que qualquer tentativa de impregnar o mundo com a harmonia da forma terá que cair inevitavelmente na tentativa de “panpoetiz[á-lo]”,²⁶² o que leva esse esforço ao âmbito da “pura reflexão”, a uma ambição subjetiva desmedida que não cria a forma épica e nem transforma o mundo real. O limite da crítica do mundo efetivo pela obra demarca, assim, o próprio limite da recusa da subjetividade romanesca ao mundo presente, pois indica a fraca força da subjetividade isolada em opor-se ao mundo efetivo. A subjetividade que se auto-corrigue epicamente, em Goethe, assinala a consciência da força da objetividade do mundo efetivo e esse limite aparece no reconhecimento pelo escritor da possibilidade de construir uma harmonia e totalidade apenas na obra. Essa ironia limitada epicamente, ao mesmo tempo, não deixa de denunciar a falta de sentido do mundo, embora reconheça a força efetiva

²⁵⁹ No que se refere à idealização romântica dos tempos passados, ou seja, da reconstrução a partir da “invenção” ou idealização de um mundo mais adequado às aspirações da alma romântica, diz-nos Kierkegaard que “propriamente, não é o helenismo que ele reconstrói, mas ele *inventa* um continente desconhecido”. *Ibid*, p. 249. Grifo meu.

²⁶⁰ Kierkegaard trava uma longa polêmica com o romance *Lucinde* de Schlegel, no qual um dos aspectos dessa polêmica é a concepção do amor romântico em oposição ao “amor” institucionalizado do casamento prosaico. Cf. *Ibid*, pp. 247 ss.

²⁶¹ *TR*, p. 146; *TdR*, p. 125.

²⁶² *A Alma e as formas*, p. 86; *SuF*, p. 104.

deste, quando apenas re-significa as próprias estruturas do mundo prosaico nas estruturas forjadas da obra.

No movimento irônico do escritor que constitui uma objetividade épica, mesmo que este mantenha intacta a realidade efetiva, revela-se também a falta de sentido desta, justamente porque a sua exposição artística constata que as estruturas sociais efetivas possuem fins e uma lógica própria não permeável aos anseios da alma, estruturas nas quais o menos fundamental é o homem e as aspirações essencialmente humanas. Em Goethe, em certa medida, mesmo que haja uma tentativa de impregnar o mundo com as aspirações individuais, tais aspirações extrapolam as finalidades meramente individuais em direção a uma finalidade comum, mais “humanitária”, mais universal no sentido de que abrange um grande número de homens. Na *Educação sentimental* de Flaubert, diferentemente, a aspiração do herói se restringe a querer impregnar o mundo com seus conteúdos e tais conteúdos são restritos à finalidade individual. Em ambos os casos, não obstante a sua diferença, a luta do sujeito em introduzir suas aspirações interiores no mundo da convenção, termina por ser capaz de desvelar certa falta de sentido do mundo burguês, alheio e separado das aspirações humanas.

A fazenda de Lothário nos servirá mais uma vez de exemplo, agora para esclarecer essa problemática da capacidade, presente na ironia, de desvelamento da falta de sentido do mundo. Essa potência será pensada em relação ao problema do limite objetivo da ironia na transformação de fins apresentada no romance. O personagem de Goethe quer introduzir na estrutura social da propriedade privada rural, na relação econômica entre proprietário e empregado, finalidades mais “humanitárias”, pois pretende realizar uma distribuição mais generosa dos ganhos da fazenda com os seus trabalhadores. Isto se expõe na indagação de Lothário na qual este assim se interroga: “não devo conceder também àquele que comigo e para mim trabalha sua parte nos benefícios que os largos conhecimentos e o progresso de uma época nos proporcionam?”²⁶³ A falta de sentido do mundo ou a sua incongruência com a aspiração subjetiva aparece

²⁶³ Goethe. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 414.

configurada no mesmo diálogo quando Lothário, reconhecendo a limitação objetiva de sua generosidade, diz que “[...] em muitos setores relacionados com a administração de minhas propriedades, não posso prescindir dos serviços de meus aldeões, e devo ater-me estritamente a certos direitos”²⁶⁴

Neste trecho do diálogo do fidalgo Lothário com Jarno está configurado o reconhecimento da impermeabilidade das estruturas sociais modernas aos ideais humanitários, reconhecimento da falta de sentido do mundo que permite ver que o indivíduo do romance é “tão empírico, tão cativo do mundo e confinado à sua interioridade, quanto aqueles que se tornaram os seus objetos”.²⁶⁵ A falta de sentido do mundo se expõe na impossibilidade do romance em transformar radicalmente o fim das estruturas efetivas, pois o ponto sobre o qual a recusa do sujeito do romance constrói seu ninho é o do indivíduo isolado da sociedade civil burguesa que reconhece a sua própria limitação. Sobre o aspecto limitado da idealidade do homem do romance, limitação que aparece na recusa irônica alicerçada a partir da lógica do indivíduo isolado, diz-nos Lukács que

[...] na medida em que configura a realidade como vencedora, a ironia revela não apenas a nulidade do mundo real diante de seu adversário derrotado, não apenas que essa vitória jamais pode ser definitiva e será reiteradamente abalada por novas ressurreições da idéia, mas também que o mundo deve sua primazia menos à própria força, cuja grosseira desorientação não basta para tanto, *do que a uma problemática interna* – embora necessária – *da alma vergada sob ideais*.²⁶⁶

A realização do ideal, desse modo, somente pode aparecer como uma transformação delgada, constituída sob os fundamentos da realidade convencional, que apenas repõe a lógica teleológica econômica do mundo da

²⁶⁴ *Idibid.*

²⁶⁵ *TR*, 75; *TdR*, p. 65.

²⁶⁶ *Ibid*, p. 87; *Ibid*, p. 75. Grifos meus.

convenção. O “complexo de sentido petrificado”,²⁶⁷ outro nome para designar a convenção, que vige nas relações sociais burguesas efetivas, permanece intacto por meio desse esforço irônico, limitado pela vigência objetiva das estruturas do mundo presente.

A prisão do sujeito do romance ao mundo burguês aparece na conservação, por parte dos ideais subjetivos de Lothário, das relações essencialmente econômicas e jurídicas que vigem na realidade efetiva da convenção. O homem do romance permanece, para Lukács, “confinado” em seus próprios interesses subjetivos, pois – ainda estamos falando de Lothário – mantém o foco nas “vantagens” individuais obtidas com a mudança de gestão em sua propriedade. Diz-nos ainda uma vez Lothário: “[...] vejo também que outras atribuições me são vantajosas [...] nem sempre se perde quando se abre mão de algo”.²⁶⁸ Esta sentença do nobre personagem de Goethe revela, assim, a sua permanência no “ideal” do produtor individual de mercadorias, indivíduo privado da sociedade civil burguesa, descrito por Hegel “como pessoas privadas, que tem por fim seu interesse próprio”.²⁶⁹ O romance possui esse limite, para Lukács, limitação da própria subjetividade constituída a partir da separação do mundo fragmentário.

Quando a subjetividade irônica se manifesta no seu desenvolvimento pleno, radicalizado, se afastando do solo histórico que lhe dá sustentação, como ocorre com Novalis, além de deixar intacta a realidade, ela perde, de certa forma, a capacidade, mesmo limitada da ironia epicamente constituída, de retirar o véu da falta de sentido do mundo efetivo. Isso ocorre porque a ironia em sua ilimitação configura a ação do homem distante de sua própria realidade, ou seja, porque essa subjetividade aparece sem limites objetivos diante do mundo prosaico real, pois o que ela configura ou forma é um outro mundo, contraposto poeticamente ao mundo presente. Em Novalis, o tipo analisado por Lukács como paradigmático desta ilimitação subjetiva, não se trata de romantizar uma parte da realidade (que em Goethe, como vimos, aparece na escolha de certas estruturas permeáveis à transformação de sentido), mas se trata de pretender romantizar toda a realidade.

²⁶⁷ *Ibid*, p. 64; *Ibid*, p. 55.

²⁶⁸ Goethe. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 414.

²⁶⁹ *Filosofia do direito*. Tr. Marcos Müller, § 187; *PhRe*, vol. 7, § 187

Trata-se de retirar o solo histórico presente da realidade prosaica e de transportar a totalidade épica para regiões que estão “além” da “problemática” da separação entre homem e mundo, regiões assim adequadas à forma poética requerida pela subjetividade. Novalis recorre a uma configuração que remonta à época da cavalaria e, desse modo, pretende criar uma “totalidade terrena fechada”²⁷⁰ em total contraposição à realidade prosaica moderna. Diz-nos Lukács que

a aspiração utópica da alma só é legítima, só é digna de tornar-se o centro de uma configuração do mundo, se for absolutamente incapaz de satisfazer-se na presente situação do espírito ou, o que dá no mesmo, num mundo presentemente imaginado ou configurável, quer seja passado ou mítico.²⁷¹

A transcendência ao mundo presente que Novalis quer “tornar manifesta” – que pretende restituir em sua construção a ação do herói justificada pela unidade com a substância – não pode mais existir, segundo Lukács, de forma “espontânea”, mas somente a partir da subjetividade lírica, “puramente reflexiva”, isto é, baseado numa subjetividade que, de forma imaginária, se transporta para “além” da realidade presente. Se a “cadência irônica” de Goethe obtém sucesso, pelo menos em parte, acrescenta Lukács, na tentativa de configurar uma unidade entre subjetividade e objetividade, em Novalis, ao contrário, “a cadência irônica” aparece no descompasso de uma ironia que quer “romantizar a realidade”, que não se deixa limitar por ela.

A radicalização da subjetividade por Novalis, assim, se o afasta da obtenção de sucesso em constituir uma unidade épica romântica,²⁷² não o afasta da ironia, mas, ao contrário, a aprofunda, ao reivindicar essa romantização da realidade a ponto de fazer desaparecer a realidade problemática moderna que é o seu pano de fundo histórico. Sobre isto, diz-nos Lukács que,

²⁷⁰ *TR*, p. 146; *TdR*, p. 125.

²⁷¹ *Ibid*, p. 121; *Ibid*, pp. 101-2.

²⁷² Para os românticos “[...] não podia ser meta última nenhuma produção de uma obra de arte perfeita (*vollendeten Kunst*)”. *A Alma e as formas*, p. 86; *SuF*, pp. 103-4

nessa cadência irônica de configuração romântica da realidade jaz o outro grande perigo dessa forma romanesca, ao qual apenas Goethe, e mesmo ele somente em parte, logrou escapar: 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 [...].²⁷³

Do que se trata, na leitura por Lukács da posição de Novalis, em última análise, é da dificuldade deste em conceber a arte como uma forma autônoma, autonomia da forma que é revelada por Goethe na constituição de uma totalidade na obra apartada da realidade efetiva. Trata-se da recusa de Novalis em aceitar que na modernidade a arte se tornou apenas uma dentre tantas outras esferas e que seu conteúdo e forma não coincidem mais, imediatamente, com as relações prosaicas. O caráter formal da arte, que já assinalamos antes, configura, sob o ponto de vista que aqui interessa explicitar, a impossibilidade da forma artística de impregnar o mundo efetivo com suas determinações. Na *Alma e as formas*, Lukács diz, citando Novalis, que “a poesia é o modo de ação peculiar do espírito humano”, não é nenhuma “arte pela arte”, senão “panpoetismo”.²⁷⁴

Trata-se aqui, talvez, da herança mais importante da *Estética* de Hegel na teoria literária do jovem Lukács, aquela que dá consistência à separação entre os *loci* antigo e moderno apresentada na *Teoria do romance*: é porque Lukács, com Hegel, pensa que não é mais possível impregnar o mundo moderno de um conteúdo poético, tal como querem os românticos, o que significa nos termos de Lukács, a compreensão da evasão da substância no mundo moderno, o exílio de sentido em que se encontra a subjetividade, que é impossível, segundo a sua leitura, cumprir o programa de um “viver poeticamente” apresentado por Novalis. O esforço de Lukács em demarcar a diferença entre os *loci* antigo e moderno e as

²⁷³ *TR*, p. 145; *TdR*, p. 124.

²⁷⁴ *A alma e as formas*, p. 86; *SuF*, p. 104.

suas correspondentes épicas ocorre em razão da exigência do reconhecimento (apresentado por Hegel em sua crítica aos românticos e retomado por Lukács), de que o próprio mundo não é mais poético e de que nele não é mais possível viver e agir poeticamente no sentido do poetizar antigo, uma vez que o próprio poetizar moderno, diferentemente do antigo, é produzido por uma subjetividade isolada e problemática que tem como pressuposto a separação entre seu poetizar e o mundo efetivamente existente.

Apontamos esse ponto específico ao discutirmos o problema do formar moderno. Este formar, do qual Novalis é consciente, nele se encontra de tal modo radicalizado que dissolve completamente os liames entre o mundo criado e o mundo efetivo. Mas há, e esta é também uma posição que Lukács retoma de Hegel, uma espécie de “má-consciência” dessa subjetividade irônica radicalizada, que consiste em realizar um duplo movimento: de um lado, ela reconhece a separação sob a qual está ancorada, separação que dá o seu próprio estatuto de sujeito diante (e contra) o mundo moderno fragmentado e antipoético. Isso aparece no movimento de transportar a objetividade para outra época mais rica de sentido, mais poética, o que significa, em negativo, a admissão do prosaísmo presente como condição do sujeito irônico. De outro lado, este reconhecimento da efetividade é simplesmente formal, pois o sujeito volta inteiramente as costas a este mundo objetivo, movimento que é tão formal quanto o seu reconhecimento. Pois se o irônico imagina e constrói uma totalidade paradisíaca oposta ao mundo prosaico, a objetividade do mundo presente permanece inteiramente inalterada por este movimento de dela subtrair-se. O problema, para Lukács, está situado no fato de que o sujeito irônico radicalizado experimenta justamente essa má-consciência, pois ele reconhece e assume a subjetividade como um produto do mundo moderno, da reflexão, a sua própria, que por isso reconhece também o mundo do qual quer se separar enquanto este é um imenso nada de sentido. Este reconhecimento da especificidade moderna, da “profundidade e grandeza subjetivas”²⁷⁵ do seu próprio eu, o obriga, nessa desproporção com o vazio de

²⁷⁵ “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 a sua fugacidade, que aquilo de que

sentido do mundo, a recorrer a um mundo no qual esta consciência subjetiva ou esta grandeza não estava posta. Essa desproporção, se é uma hipertrofia da subjetividade é, ao mesmo tempo, uma auto-negação, pois projeta o sentido que é produto de sua criação num mundo passado no qual o sentido, como “prontamente existente” era incompatível com essa subjetividade criadora.²⁷⁶

O valor absoluto dado à arte por Novalis é a tentativa de conceber a realidade a partir da experiência artística, da possibilidade de restauração efetiva de um mundo no qual a ação heróica esteja aclimatada. Isto significa não a construção de uma “obra acabada e perfeita” ou de uma tentativa artístico-composicional de uma totalidade harmônica apenas na obra, mas a exigência de que aquela manobra transborde na própria vida. Diz-nos Lukács que a “idade do ouro”, na qual a ação heróica estava alicerçada na substancialidade de um mundo comunitário, não aparecia apenas como um “sonho” distante, mas era, para os românticos, “a meta a alcançar, a qual é dever de todo o mundo”.²⁷⁷

Em outras palavras, isso significa a crença de que a arte e o artista são capazes de mudar a vida, o que, aos olhos de Lukács aparece como um “hipótese [...] da estética em pura metafísica” e, desse modo, uma hipóstase da pura reflexão, da pura subjetividade. Em Novalis a ironia aparece na sua acepção acabada. Esta ironia romântica não simplesmente “esquece” as fissuras do mundo e a sua (do mundo) aversão à consecução dos quereres individuais, esquecimento que torna possível a unidade e totalidade na obra, tal como o irônico que obtém

fogem para buscar abrigo junto aos gregos é a sua própria profundidade e grandeza”. *TR*, p.27; *TdR*, p. 23.

²⁷⁶ O problema a partir do qual os românticos devem ser “julgados”, segundo Kierkegaard, é o da oposição ao tempo presente a partir da reconstrução de tempos passados. Nisto Kierkegaard acompanha a crítica de Hegel aos românticos e, como estamos vendo, Lukács os acompanha a ambos. Segundo Kierkegaard, a reivindicação romântica de tempos e lugares passados significa que “se fosse possível reconstruir um tempo desaparecido” teria que ser erguido “em toda a sua pureza, [...] em toda a sua ingenuidade”. Isto significa, a abolição da própria subjetividade, que estava ausente ou em vias de aparecimento nas sociedades pré-modernas, reclamada pelos românticos como a sua medida diante da qual o mundo circundante é denunciado em sua vacuidade. Diz-nos, então, Kierkegaard que é a partir da reconstrução romântica de tempos paradisíacos em sua contraposição às relações sociais prosaicas “[...] que se situa a dificuldade, e é a partir desse ponto de vista que se devem julgar todas as tentativas de Schlegel e da nova e antiga geração romântica. *Aqueles tempos já passaram*, e mesmo assim a nostalgia romântica recua até eles, rumo aos quais empreende não *peregrinationes sacras*, mas *profanas*. Se fosse possível reconstruir um tempo desaparecido, então se deveria reconstruí-lo em toda a sua pureza, e desse modo o helenismo em toda a sua ingenuidade”. Kierkegaard. *O conceito de ironia*. p. 249.

²⁷⁷ Cf. *A alma e as formas*, pp. 86-7; *SuF*, p. 104.

sucesso na constituição da normatividade épica do romance, mas, a ironia de Novalis é o próprio “desejo” de “aniquilar”, sob o ponto de vista do indivíduo isolado, a fissura e a separação na própria vida.

O problema de Novalis, para Lukács, não está na tentativa de aniquilar a fissura na própria vida, mas no reconhecimento de que este aniquilamento não pode se constituir a partir da reflexão individual do artista e que, tal reflexão é ainda mais abstrata e irônica do que a reflexão romântica equilibrada de Goethe, pois se aparta completamente da realidade objetiva e paira sobre o seu presente fragmentário, para constituir apenas reflexivamente uma realidade pretensamente mais adequada aos anseios da alma. O “viver poeticamente” que Novalis reivindica, como bem expressa sua crítica a Goethe, atribui à poesia uma potência que ela não mais possui: a de impregnar com sentido, a partir do sujeito isolado, lírico, tanto à vida individual (do herói e do artista) quanto o mundo. A hipótese de Lukács sobre um “novo mundo” Dostoiévskiano em oposição ao mundo moderno, que interroga sobre uma subjetividade que iria além desta recusa ainda lírica ao mundo prosaico, aponta para o limite desta crítica romântica a partir do sujeito isolado.

O que Lukács enxerga em Dostoiévski não é mais a subjetividade isolada, “monológica”, lírica, que procura realizar um sentido no mundo a partir do conteúdo individual da alma, mas, ao contrário, é a possibilidade de configuração de um sentido constituído com base numa comunidade de homens, na qual a subjetividade isolada não aparece como a doadora isolada de sentido. Lukács reconhece que enquanto a recusa do mundo se constitui a partir do sujeito fragmentário lírico, ela será uma negação formal da objetividade presente, negação que confirma o mundo moderno ao invés de negá-lo, uma vez que este se assenta justamente na autonomia formadora do sujeito. A negação formal de Novalis, assim, confirma o isolamento e formalismo do sujeito lírico, pois a sua potência poética consiste em produzir um mundo apenas imaginado em oposição ao mundo prosaico. A panpoetização ou a ação alicerçada na unidade imediata entre a alma poética e sua existência tornou-se impossível neste mundo que não mais autoriza a ação heróica em imediata unidade com a vida, restando-lhe

apenas a apartação ilimitada da realidade prosaica, na qual a possibilidade desta alma poética existir apenas pode apresentar-se na “bela alma” em exílio do mundo real.

3.3 A “volúpia da subjetividade” e a “normatividade épica”

Lukács concebe a ironia, como vimos, como um “expediente” artístico para garantir a objetividade épica do romance. Nesse sentido, diz ele que

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 totalidade. Essa lírica é aqui a unidade épica última: não é ela a volúpia de um eu solitário na contemplação de si mesmo livre de objetos, não é a dissolução do objeto em sensações e estados de ânimo, mas antes, nascida da norma e criadora de formas, ela sustenta a existência de tudo quanto foi configurado.²⁷⁸

Ao acentuar esta dimensão normativo-composicional da ironia, Lukács, visa destacar sua valoração positiva da ironia como “auto-correção” que permite ao sujeito irônico apresentar a fragmentação do mundo ao se lhe contrapor. Este aspecto, todavia, é apenas um dos aspectos apresentados pelo autor da *Teoria do romance*. A ironia aparece, contraditoriamente, também como “a volúpia que se sabe acima de seus objetos” ou como uma hipertrofia do sujeito, conforme apresentamos ao tratar de Novalis. No final da exposição sobre a ironia, Lukács

²⁷⁸ TR, p. 49; TdR, p. 42. No seu estudo sobre a *Teoria do romance* na tradução brasileira, Macedo destaca apenas este aspecto épico normativo da ironia, repelindo a concepção de que, também, para Lukács, a ironia seja “a volúpia do sujeito que se sabe acima dos seus objetos”. Macedo, José Marcos Mariani de. Posfácio. In *Teoria do romance*, ed., cit., p. 220. A leitura que aqui se faz da *Teoria do romance*, diferentemente da leitura de Macedo, pontua que a concepção de ironia para Lukács se apresenta também como “a volúpia da subjetividade [...]”.

apresenta a estreita conexão entre o princípio normativo irônico do romance e o desenvolvimento da subjetividade moderna, determinação do seu conteúdo histórico:

a ironia, como auto-superação da subjetividade que foi aos limites, é a mais alta liberdade possível num mundo sem deus. Eis por que ela não é meramente a única condição a priori possível de objetividade verdadeira e criadora de totalidade [a normatividade épica do romance], mas também eleva essa totalidade, o romance, a forma representativa da época, na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo.²⁷⁹

A dimensão normativo-formal da ironia salienta o “expediente” irônico ali onde ele é apontado por Lukács como “manobra” bem sucedida na configuração da objetividade épica, isto é, onde a subjetividade que se “auto-corrige” busca, ao mesmo tempo, limitar-se pela objetividade histórica. Esse processo, para Lukács, como acabamos de ler na assertiva acima, se demarca uma posição formal do romance, demarca também uma situação objetiva. Isso significa, em outras palavras, que nessa manobra bem-sucedida, a subjetividade irônica se mantém nos limites de sua relação com a objetividade histórica. Nessa relação entre a subjetividade e o mundo presente, o que vale para a subjetividade do herói do romance e para seu autor, vale também, manifestamente, para os diferentes tipos ou momentos históricos da subjetividade moderna em sua relação com o mundo fragmentado.

Se os diferentes tipos romanescos demarcam momentos “histórico-filosóficos” da relação entre sujeito e mundo, tanto quanto demarcam momentos formais-composicionais, a ironia, em suas transformações internas, como configuradora de diferentes tipos, demarca, igualmente, as transformações da

²⁷⁹ *Ibid*, pp. 95-6; *Ibid*, p. 82.

relação da subjetividade com o mundo. Se “as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo”, isso significa que os tipos romanescos em sua sucessão formal coincidem com uma aparição histórica da subjetividade que, apreendida pelo escritor, é ironicamente formada por este como esforço de apresentar em seus personagens a configuração subjetiva de uma determinada época em relação ao mundo presente, configuração que não deve aparecer, assim, como simples criação subjetiva, mas como configuração objetiva, como exposição dessa subjetividade em relação ao mundo, isto é, como paradigma “universal” do homem moderno fragmentário de uma determinada época.

Vimos que o romance, ao configurar o mundo moderno, apresenta uma objetividade em que os deuses não mais guiam o destino do homem, mas na qual, ao contrário, o herói se encontra solitário, construindo seu próprio destino, em busca do “auto-conhecimento”, solidão heróica que coincide com a solidão subjetiva do indivíduo moderno. Neste reconhecimento de si pelo herói está implicado o embate nomeado por Lukács como “demoníaco”, embate do sujeito com o mundo na luta pela realização do ideal subjetivo. Nesta luta, aparece o reconhecimento da impossibilidade de realização desse ideal, bem como o reconhecimento da falta de substância do mundo, conforme apresentamos ao desenvolver o aspecto de desvelamento da ironia. A solidão do homem no mundo, a ausência de um deus que direcione suas ações e o reconhecimento dessa solidão, apresentado na ilusão de suficiência do herói que crê criar um sentido a partir de si mesmo é o que Lukács traduz como força demoníaca do herói do romance.

Trata-se, quanto ao demoníaco, da mesma negatividade irônica, transfigurada aqui pelo autor em psicologia do herói, que, na ação demoníaca do personagem do romance, aparece em sua potência “viv[a] e eficaz, [que] porém não mais penetra o mundo ou ainda não o faz”.²⁸⁰ Essa descrição por Lukács da força do demoníaco nos permite compreender a limitação da recusa do herói ao mundo da convenção ou, em outras palavras que, não obstante a força negativa

²⁸⁰ *Ibid*, p. 88; *Ibid*, p. 75.

que permite o desvelamento irônico da vacuidade do mundo configurado no romance, a ação demoníaca permanece presa à psicologia do herói, acentuando, assim, o “confinamento” do personagem do romance à interioridade – outro termo para falar do ideal subjetivo – e ao próprio mundo das estruturas que lhe serve de fundamento. O demoníaco aparece no romance como busca de sentido pelo indivíduo isolado. Sua força de desvelamento do mundo fragmentado, assim como o limite da psicologia demoníaca, aparecem na ação do personagem do romance, pois, segundo Lukács, no embate do herói com o mundo das relações prosaicas,

de súbito descortina-se então o mundo abandonado por deus como falta de substância, como mistura irracional de densidade e permeabilidade: o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem²⁸¹

Se de um lado, no caminho efetuado pelo herói, o romance põe à mostra, na luta entre o indivíduo demoníaco e o mundo da convenção, a falta de sentido da realidade, por outro, o poder desse indivíduo permanece ineficaz porque a recusa demoníaca permanece “confinada” à finalidade da subjetividade isolada e, desse modo, o mundo da convenção e suas estruturas permanecem intactos. O importante aqui é compreender que a negatividade do sujeito isolado é a determinação comum à ironia e ao demoníaco, a ironia com respeito ao autor e o demoníaco com relação ao herói. Essa negatividade do sujeito confinado em si mesmo – irônica e demoníaca – é a da própria subjetividade fragmentária efetiva do homem moderno em seu embate contra a ausência de sentido do mundo.

²⁸¹ *Ibid*, p. 92; *Ibid*, p. 79.

Quando analisamos apenas o aspecto formal do romance a partir do que Lukács diz a respeito dos tipos romanescos, a subjetividade irônica que excede esta normatividade, Novalis, não chega a configurar um tipo. Caso acentuemos apenas o aspecto normativo-formal, contudo, essa discussão sobre a ironia perderia, com isso, toda a solidez de sua relação com o conteúdo, pois é transformada num simples artifício, quando ela só é artifício porque antes é a postura efetiva do sujeito no mundo. Desse modo, o que importa para Lukács, nos parece, não é analisar os tipos apenas sob o ponto de vista da composição formal, mas de identificar onde composição e mundo se encontram.

Quixote, Meister, Frédéric Moreau aparecem na *Teoria do romance* como configurações apresentadas pela arte que são típicas dos vários momentos de experimentação da subjetividade moderna. Estes heróis são figuras prototípicas, exemplares, da ação formadora do autor, também ele um sujeito histórico, que ao recolher o paradigma do sujeito de sua época a apresenta sob forma artística. Os tipos de romance e os tipos de ironia que os configuram são, assim, diferenciações tanto históricas quanto formais do sujeito moderno. Há um tipo de sujeito moderno e uma espécie de ironia a ele associada – a de Novalis e do romantismo alemão – no qual o processo de interiorização, que a sucessão de tipos percorre, encontrou uma radicalidade que impede a elaboração típica na obra, já que ela mesma quer ser vivida. Para Lukács, essa ironia é, como dito, ainda mais irônica, se assim podemos dizer, que a dos tipos paradigmáticos, ainda que ela não seja capaz, em razão desta interioridade desmedida, de configurar epicamente.²⁸²

Como já vimos, no tipo exemplificado por Novalis, a ironia, para Lukács, não se limita a descrever a relação “compreensiva”²⁸³ de Goethe com a experiência moderna, isto é, aquela que situa a negatividade irônica nos limites balizados pelo mundo efetivo da convenção e segundo a qual a ironia “não é a volúpia que se sabe acima de seus objetos”; mas ao contrário, como

²⁸² Ao afirmar que a ironia não é uma espécie de “volúpia que se sabe acima de seus objetos”, Macedo generaliza um princípio que não se aplica a todos os tipos de ironia, ou seja, a todas as formas da subjetividade examinadas por Lukács.

²⁸³ Cf. *Ibid*, p. 143; *Ibid*, p. 121.

desenvolvimento pleno do sujeito irônico que excede a normatividade épica do romance em “pura reflexão”, a ironia, neste caso, é a “volúpia que se sabe acima de seus objetos”. Aqui, não opera a “auto-superação” da subjetividade que limita o sujeito, ao contrário, ocorre uma ilimitação pela qual o sujeito paira acima da objetividade histórica. Esta ironia radicalizada é também formal-composicional, embora não seja normativo-épica. E essa ilimitação da subjetividade, se é formal-composicional, demarca, igualmente, um tipo “histórico-filosófico” de relação do sujeito com o mundo. Ela é uma ironia que radicaliza a subjetividade a ponto de por a perder a função “auto-corretiva” e épico-normativa que caracteriza uma relação paradigmática do sujeito com o mundo, relação, que ainda que seja problemática, permanece ligada a experiência com o presente (Goethe). A ironia que não se limita é a de uma subjetividade que se exila do mundo e de suas estruturas, que negando a permeabilidade das estruturas presentes aos seus largos anseios, obriga-se a migrar para outros tempos em busca de um sentido incompatível com o presente histórico.

Essa discussão nos interessa porque ela diz respeito à relação entre forma e conteúdo que vimos explicitando como herança hegeliana na *Teoria do romance*. Conforme afirmado, tal herança não é linear, mas entrecortada pelas re-significações operadas por Lukács nos conceitos herdados da *Estética* de Hegel, o que demarca a especificidade da posição de Lukács.²⁸⁴

Macedo intui que há certa diferença entre a posição de Hegel sobre a ironia e aquela apresentada por Lukács.²⁸⁵ Ele, entretanto, parece se equivocar. Isto porque a posição de Lukács sobre a ironia não afirma unilateralmente, como Macedo pretende, que ela é apenas a garantia do equilíbrio épico. Ela é também, como vimos, a aniquilação desta garantia quando é experimentada segundo a sua ilimitação. Esta última forma da ironia é justamente aquela que é analisada por

²⁸⁴ Macedo, ao apresentar a ironia como expediente que garante a unidade épica do romance, salienta que esta concepção de ironia demarcaria uma diferença da posição de Lukács em relação a Hegel e a Kierkegaard. Sua consciência do problema se revela num rodapé à assertiva que citamos. Nele Macedo pontua – ao citar Lukács afirmando que a ironia não é “a volúpia que se sabe acima dos seus objetos” – que esta posição é a “[...] de dois opositores inveterados da ironia romântica”, Hegel e Kierkegaard. Macedo, *op. cit.*, p. 220.

²⁸⁵ Não entraremos na discussão sobre o que nesse problema se refere a Kierkegaard, o que foge ao nosso foco. Para uma discussão sobre Kierkegaard e a ironia romântica a partir da relação com Hegel. Cf. Amaral, *O conceito de paradoxo*, pp. 37 ss.

Hegel e Kierkegaard, a ironia do primeiro romantismo alemão de Iena. Nisso, o que é importante destacar, é que a posição de Macedo, ao acentuar a função “positiva” da auto-correção irônica, parece se equivocar ao considerar que a subjetividade irônica é sempre capaz de garantir, para Lukács, a unidade épica do romance.

Tal concepção é apenas parcial pois apenas se realiza quando a subjetividade, como vimos em Goethe, se deixa auto-limitar pela realidade. Mas esta não é, para Lukács, a “verdade”, para usar um termo tão caro a Hegel, da ironia, pois esta se apresenta na *Teoria do romance* tanto como o “penhor da objetividade épica do romance”²⁸⁶ quanto como “volúpia da subjetividade que se sabe acima de seus objetos”.²⁸⁷ A contradição da formulação de Lukács sobre a ironia aponta, segundo a exigência apresentada pelo próprio Lukács de conceber as categorias estruturais do romance como coincidentes com a realidade do mundo, para a contradição real do sujeito romântico em sua relação conflitiva com o mundo e para as distintas formas do aparecimento desta contradição. Na separação de Lukács em relação à posição hegeliana sobre a ironia se encontra condensada, em certo sentido, a problemática que vimos construindo da especificidade da recepção por Lukács da *Estética* de Hegel. Também quanto à ironia se mantém a relação contraditória de Lukács em relação à *Estética*. Tal contradição se apóia, como já visto em vários momentos anteriores, na valoração, oposta à de Hegel, dada por Lukács à experiência moderna.

As distinções internas, tanto formais quanto de conteúdo, que a *Teoria do romance* busca estabelecer entre as diferentes formas de aparição da subjetividade irônica romanesca não interessam a Hegel. Basta lembrarmos aqui do que dissemos quando apresentamos as considerações de Hegel sobre a sua desistência em acompanhar a forma romance e seus desdobramentos. Para Hegel, a ironia apenas aparece como objeto de interesse na sua forma radicalizada, quando se contrapõe à verdade objetiva do mundo moderno, aquela

²⁸⁶ Macedo, *op. cit.*, p. 221.

²⁸⁷ *Ibid*, p. 220.

representada pelo primeiro romantismo alemão, mais especificamente pelos irmãos Schlegel.²⁸⁸

As posições de Hegel quanto ao romance e à ironia são, assim, diferentes. O problema do romance para Hegel é que a matéria subjetiva que ele configura, matéria que se articula ao sujeito fragmentário da sociedade civil burguesa, é tão ampla e ilimitada quanto o próprio sujeito privado. O particularismo é, como vimos, o que determina a desistência de Hegel em acompanhar o desenvolvimento da forma romance, desistência que é articulada ao reconhecimento da perda, na arte moderna, do valor expositivo da verdade. O problema para Hegel é, lembremos, a multiplicidade e ilimitação da matéria, que restringe a possibilidade de configuração épica a “estados domésticos privados no campo e em pequenas cidades [...]”.²⁸⁹ Por isso ele se voltará para a lírica como manifestação privilegiada do sujeito moderno, pois já que se trata da particularidade, nada melhor do que encontrá-la onde ela se sabe e se quer uma particularidade. O problema da ironia se coloca para Hegel porque o sujeito irônico do romantismo é uma particularidade em inteira oposição ao presente histórico e nesta oposição, se exila da vida objetiva presente. A subjetividade irônica é, por isso, para Hegel, uma espécie de hipérbole da lírica, da subjetividade, hipérbole cuja marca é a ilimitação impotente diante da objetividade do mundo.

Quando tratamos deste problema, ao apontar um prosseguimento por Lukács ali onde Hegel desiste, apontávamos que a posição de Lukács se separa da de Hegel em razão de, à diferença deste último, Lukács considerar que a arte moderna consegue expor, em sua fragmentação, a “verdade” da própria fragmentação moderna. Isto significa, em outros termos, que o romance moderno têm um valor expositivo da “verdade” da experiência moderna, que para Hegel, reduz-se à exposição da particularidade da sociedade civil. Para Hegel, se a arte moderna configura essa esfera da particularidade ou da fragmentação, o valor de exposição da totalidade da experiência moderna migra para a esfera do conceito, esfera capaz de apreender a universalidade alcançada pelo sujeito da sociedade

²⁸⁸ Cf. *Estética*. Vol. I, pp. 80 ss; *VuAe*, vol. 13, pp. 93 ss.

²⁸⁹ *Ibid*, vol. IV, p. 154; *Ibid*, vol. 15, p. 414.

civil enquanto cidadão do Estado moderno. Trata-se, para Hegel, lembremos, de que a liberdade do cidadão no Estado, mediada pela sociedade civil burguesa, não é apresentável pela arte, que apenas alcança expor a dimensão ainda fragmentária e particular do sujeito. O irônico, para Hegel, é assim o sujeito que não alcança a verdade universal apresentada no Estado moderno, que, fixando a fragmentação da sociedade civil burguesa, pretende escapar a tal fragmentação ao exilar-se em direção a outros tempos, exílio subjetivo que apenas demarca a “má infinitude” desta subjetividade que, crendo-se infinita, pode construir, voltando-se para seu interior, um mundo oposto ao mundo efetivo.²⁹⁰

No exame das formas de exposição artística da subjetividade, é importante ainda uma vez assinalar, somente a ironia, enquanto dimensão negativa da objetividade histórica presente, é considerada por Hegel sem valor, posto que a lírica e mesmo os romances que ele decide não acompanhar, ainda que possam ser demasiado particularizados, apresentam alguma medida, algum limite e portanto algum valor de verdade, ainda que simplesmente subjetivo. O problema da ironia é, assim, para ele, a sua desmedida, sua ilimitação. Esta determina uma inversão, pois o sujeito pensa poder separar-se do mundo que lhe dá sustentação. Isso significa em outros termos, que a ironia romântica não é, segundo Hegel, capaz de configurar nem mesmo uma verdade particular limitada, pois ela é uma forma que, ao exigir se manter vinculada a um conteúdo que não existe na vida efetiva – o que também Lukács aponta ao recusar o projeto romântico de unir arte e vida, como dito – separa-se de seu conteúdo efetivo. É essa “má-infinitude”²⁹¹ irônica que, para Lukács, lembremos, ameaça a forma romance e que caracteriza de modo específico o tipo irônico representado por Novalis.

A recusa por Lukács de reconhecer, com Hegel, o Estado moderno como realização efetiva da liberdade, nos explica a diferença da posição da *Teoria*

²⁹⁰ “No ponto de vista em que se encontra o eu do artista que estabelece tudo a partir de si mesmo e o desfaz, para o qual nenhum conteúdo aparece à consciência como absoluto e em si e para si, mas somente como aparência feita por ele mesmo e passível de ser destruída, tal seriedade não pode encontrar lugar, já que é atribuída validade apenas ao *formalismo do eu*.” *Estética* I, p. 82; *VuAe*, vol. 13, pp. 94-5.

²⁹¹ Cf. *TR*, p.103; *TdR*, p. 87.

do romance sobre a ironia em relação a Hegel. Lukács valora, diferentemente de Hegel, também positivamente a ironia, pois considera que ela contém uma capacidade de recusa e desvelamento da fragmentação presente no mundo moderno, potência que não é reconhecida por Hegel. Afinal, o problema da ironia se constitui, para Hegel, porque a subjetividade irônica não se mantém limitada a uma negação particular, mas dirige a sua negação ao que é “verdadeiro e ético”.²⁹² Para Lukács, ao contrário, ainda que com Hegel reconheça o caráter formal desta negação do mundo realizada pelo sujeito irônico, o que dá o valor positivo da ironia é o fato dela denunciar o caráter fragmentário, de denunciar as estruturas objetivas como separadas do homem e desvelar a vacuidade de sentido do mundo. Ainda que valorando de modo oposto a Hegel a experiência moderna, a crítica de Lukács à ironia de Novalis, embora não no mesmo sentido apontado pelo autor da *Estética*, encontra-se com a posição de Hegel ao identificar a ironia à ilimitação subjetiva, à “má-infinitude”. A recusa subjetiva do homem do romance em relação ao mundo apresenta, como afirmado, uma negatividade que termina por deixar intacta a falta de sentido da realidade efetiva ao deixar intacto o próprio mundo. Lukács retoma, assim, a noção, fundamental para Hegel, da impotência da negatividade irônica do “formalismo do eu”.

Nessa retomada, ele também se afasta de Hegel sob os dois aspectos: o formal-composicional e o do conteúdo. Do ponto de vista do conteúdo Lukács acolhe e recusa a posição de Hegel. Pois se com ele reconhece a existência objetiva de um prosaísmo e de uma subjetividade modernos, ao contrário de Hegel, para Lukács tal objetividade é em si destituída de um sentido unitário ou de totalidade, pois é uma objetividade fundada na fragmentação e separação dos homens. A fragmentação do mundo é a própria fragmentação do sujeito. A esta Hegel, como vimos, aponta como verdade particular da modernidade, expressa pela sociedade civil. Para Lukács, contudo, esta não é apenas uma verdade parcial da modernidade, mas a própria verdade da experiência moderna. É esta recusa de identificar, com Hegel, a modernidade com a realização da liberdade ou

²⁹² Cf. *Estética*, vol. I, p. 84; *VuAe*, vol. 13, p. 97.

do sentido, que faz com que ele destaque, na ironia, a potência desveladora da falta de sentido do prosaísmo moderno.

Tal divergência concordante de conteúdo se desdobra, do lado da forma, conforme apontamos antes, na unidade contraditória, apresentada na *Teoria do romance*, entre conteúdo lírico e forma épica, contradição própria do romance. A unidade contraditória apresentada na *Teoria do romance* entre épica e lírica, contradição que é, do ponto de vista do conteúdo, a do sujeito real do mundo moderno em busca de encontrar um sentido unitário com base na sua experiência fragmentada, é o que justifica a extensão por Lukács da negatividade irônica (examinada por Hegel apenas quanto a Quixote e aos românticos alemães) ao conjunto da narrativa épica moderna examinada por ele. Trata-se do caráter utópico atribuído à pretensão épica do romance que, sendo atravessada pelo lirismo, é constituída a partir da busca subjetiva da totalidade e contém a marca da recusa irônica e demoníaca. Esta marca subjetiva, se de um lado é capaz de denunciar a ausência de sentido do mundo, esbarra, de outro lado, na própria subjetividade isolada, lírica, como único ponto de apoio.

Hegel não menciona Goethe ao falar da forma irônica e isso por razões que a leitura de Lukács nos ajuda a mostrar. É que Goethe e o tipo de subjetividade apresentada no *Meister*, que é analisado por Lukács, mas não por Hegel,²⁹³ assinala uma experiência da particularidade no interior das relações modernas que não se descola do mundo empírico, isto é, que é compatível com o presente histórico, ainda que dele denuncie a fragmentação. É esta compatibilidade com o mundo que o afasta da ironia para Hegel, pois, como dito, esta apenas se apresenta para ele sob a forma de uma extrema incompatibilidade com o mundo presente. As posições de Lukács em relação aos *Anos de aprendizado* de Meister são, quanto ao conteúdo, ao mesmo tempo um desenvolvimento extensivo e uma re-significação do que Hegel também apresenta como fundamental, a saber: a noção de que no *Meister* se trata da formação do

²⁹³ Hegel não examina *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* na *Estética*. As considerações que fazemos a seguir podem ser inferidas quanto à Goethe pois Hegel, ao falar do romanesco, utiliza a expressão “anos de aprendizado” que nos remete ao *Meister* embora ele não proceda neste momento uma análise direta da obra de Goethe. Cf. *Estética*, vol. II, p.328; *VuAe*, vol. 14, pp. 219-20.

indivíduo moderno que busca impregnar o mundo objetivo com seus ideais, processo cujo termo, para Lukács como para Hegel, é a inserção no mundo das estruturas.

A inserção do homem, para Lukács, não significa uma inserção definitiva no mundo das estruturas, mas a constatação de que esse mundo será reiteradas vezes estremecido na sua vacuidade pela potência negativa da subjetividade. Para Hegel, a inserção do homem moderno nas estruturas, configuradas no romance, é geral e ao mesmo tempo limitada. É geral pois a totalidade da experiência subjetiva é abarcada pela vida prosaica das estruturas sociais e ao mesmo tempo limitada porque a inserção da individualidade se atém à esfera da particularidade, pois o indivíduo restringe-se a encontrar um sentido para a vida na esfera da família e da sociedade civil. Para Lukács, ao contrário, a totalidade da experiência do indivíduo não encontra nas estruturas sociais prosaicas o seu sentido, pois o homem do romance, ainda que reconheça ao final a vitória da objetividade em relação à subjetividade, contém a potência de opor-se às estruturas sociais objetivas do mundo. Isto quer dizer, em outras palavras, que o mundo não consegue tocar, nas palavras de Lukács, no “mais recôndito da alma” humana e por isso, a chama demoníaca do herói e do homem moderno permanece acesa para dizer não ao mundo. Ao confrontar o mundo prosaico, o homem do romance mostra, ainda que baseado na sua busca individual por sentido, que a experiência fragmentária na qual ele está inserido é a realidade universal, isto é, que a ausência de sentido é o princípio universal que rege a sociedade moderna em sua totalidade, ausência de sentido cuja condição e limite é a própria subjetividade isolada do homem do romance.

É preciso notar, assim, que mesmo concordando com o sentido geral atribuído por Hegel ao romance de formação, Lukács, à diferença deste, acentua o aspecto irônico nele presente, enquanto, para Hegel, os aspectos irônicos, estando confinados à esfera da sociedade civil, não ameaçam a totalidade, antes ajudam a desenvolvê-la. Entendemos isso ao olharmos para a reconciliação entre o indivíduo formado e as estruturas objetivas do mundo prosaico. A reconciliação afirmada por Hegel acentua a inserção do indivíduo efetivo nas estruturas

prosaicas, isto é, a assunção adulta do seu presente fragmentário e desprovido dos sentidos últimos buscados na juventude. Com alguma ironia o próprio Hegel descreve essa inserção do jovem formado no mundo adulto:

por mais que alguém tenha combatido o mundo, tenha sido empurrado para lá e para cá, por fim ele encontra, contudo, na maior parte das vezes sua moça e alguma posição, casa-se e também se torna um filisteu do mesmo modo que os outros; a mulher se ocupa do governo doméstico, os filhos não faltam, a mulher adorada, que primeiramente era a única, um anjo, se apresenta mais ou menos como todas as outras, o emprego dá trabalho e aborrecimentos, o casamento é a cruz doméstica, e assim se apresenta toda a lamúria dos restantes. – Aqui vemos o mesmo caráter da aventura, apenas que este encontra seu significado correto e o fantástico deve encontrar nisso a correção necessária.²⁹⁴

Afinal, para Hegel, o jovem que procura impregnar o mundo prosaico com seus anseios subjetivos se torna adulto e compreende, depois de ter experimentado a dureza e a impermeabilidade do mundo ao sentido subjetivo, que o sentido último da sua vida, como a vida da maioria dos homens, se restringe ao casamento, ao cuidado com os filhos, à rotina do trabalho monótono e cansativo, etc. A experiência de transformação dos fins objetivos prosaicos pela subjetividade romanesca é associada por Hegel, como apontamos, aos anos de juventude. Nessa citação entendemos também, indiretamente, o porquê de Hegel caracterizar o *Quixote* de Cervantes como uma ironia que, ao contrário do romantismo, ainda é capaz de apresentar a inverdade do mundo.²⁹⁵ O mundo que Cervantes ironiza, na comicidade demoníaca de Quixote, é o da cavalaria e não o mundo das instituições modernas. No *Quixote* Hegel acentua a exposição por

²⁹⁴ *Estética*, vol. II, p. 329. *VuAe*, vol. 14, p. 220.

²⁹⁵ Cf. *Ibid*, p 327; *Ibid*, p. 218.

Cervantes de um mundo no qual a aventura já se tornou atópica. A ironia aqui está a serviço da exposição da verdade do mundo prosaico e não, como ocorre no romantismo, a serviço da desrealização do mundo efetivo. Essa aventura de Quixote é transformada, na época do *Meister*, na aventura da alma que se forma para a assunção da vida efetiva e desse modo, corrige a loucura e o que há de fantástico na ação irônica quixotesca.²⁹⁶

Entre a aspereza e petrificação do mundo da convenção ao qual o homem, depois dos anos de formação, tem que se adequar, como pensa Hegel, e os anos juvenis de formação do homem do romance, Lukács se inclina para a potência juvenil de perguntar por um outro sentido possível. Se a inserção total do homem no interior das estruturas prosaicas é o sentido último da experiência do homem moderno, Lukács parece se decidir pela experiência do homem do romance que, não obstante o seu caráter formal, possui ainda uma fagulha que pode sempre “abalar”²⁹⁷ as estruturas do mundo da prosa. O que é decisivo, para Lukács, ao fim dos anos de aprendizado é o caráter não conclusivo da formação, isto é, não é a inserção da totalidade da experiência do homem nas estruturas sociais prosaicas, mas é “a percepção” do herói de que tanto o mundo quanto o sujeito participam de uma mesma inessencialidade.

Para Lukács, a reconciliação formal e parcial com as estruturas denuncia sempre uma inserção problemática do sujeito na realidade, reconciliação formal que aponta para uma outra experiência possível com o mundo. Desse modo, o que é salientado é tanto a formalidade da busca de sentido pelo herói, como a contingência do mundo presente ou a sua criticabilidade. O foco recai, para Lukács, na busca nunca abandonada pelo sujeito, busca empenhada em abrir espaços subjetivos para a construção de sentido. Mesmo que o herói do romance se apresente resignado diante das estruturas, ele possui a potência de estremecer tais estruturas, pois o que permanece sendo fundamental é o esforço de contestação do sujeito em relação ao mundo. Destaca Lukács que “[...] a

²⁹⁶ O fantástico aqui, notemos, designa o mesmo que o “maravilhoso” que, segundo Novalis, desaparece em Goethe, dando-lhe a este o caráter prosaico da obra.

²⁹⁷ Cf. *TR*, p. 87; *TdR*, p. 75.

vitória” do mundo da convenção em relação à utopia do homem do romance “jamais pode ser definitiva e será reiteradamente abalada por novas ressurreições da idéia [...]”.²⁹⁸ O que é, assim, destacado por Lukács, é o aspecto irônico como princípio formal capaz de apresentar na unidade entre alma e mundo – mesmo que constituído de forma utópica – a potência de transformar parcialmente os fins das estruturas, potência da subjetividade e dos fins humanos na busca de sentido.

Voltemos a insistir, entretanto, que Lukács destaca a impossibilidade real de uma experiência com o sentido no interior das relações prosaicas burguesas não porque o sentido esteja presente, para além da fragmentação da sociedade civil burguesa, nas estruturas éticas do Estado, como quer Hegel, mas por que tal experiência se constitui, como experiência isolada e subjetiva, na forma própria do sentido no mundo moderno fragmentado. O anseio pelo sentido do herói do romance permanece sendo ainda a contraprova da sua falta de sentido efetivo e apenas um outro mundo capaz de constituir novas relações de sentido e novos sujeitos poderia realizar e superar a busca malograda do herói do romance pelo sentido.

²⁹⁸ *Idibid*; *Idibid*.

Conclusão

No início da exposição sobre Tolstói na *Teoria do romance*, Lukács apresenta uma assertiva que parece levar ao ponto no qual a recusa irônica expõe a sua limitação mais característica. A alma romântica, diz Lukács, manifesta a “exigência utópica irrealizável” dos anseios subjetivos de uma “alma diferenciada” num mundo “alheio à cultura e meramente civilizatório”.²⁹⁹ O alvo, para o homem do romance, não seria a recusa em bloco do mundo da convenção burguesa, mas tal recusa da convenção apenas se coloca enquanto esta é impermeável aos anseios “diferenciados” da alma. Sobre a postura do homem moderno em face do mundo da convenção, afirma Lukács que

o repúdio à convenção não tem em vista [...] a própria convencionalidade, mas em parte o seu alheamento da alma, em parte a sua falta de requinte; em parte a sua natureza alheia à cultura e meramente civilizatória, em parte a sua árida e ressequida ausência de espiritualidade. Trata-se sempre, contudo – afora puras tendências anarquistas, que quase podem se denominadas místicas –, de uma cultura objetivada em estruturas que seria adequada à interioridade.³⁰⁰

A ironia do homem do romance, que aparece aqui sob a forma do “repúdio” em relação à experiência social fragmentária se move, assim, a partir da identificação da ausência de uma cultura espiritual adequada à sua “alma interior”, acentuando que o ponto de sustentação no qual o romântico se equilibra é o da interioridade que denuncia o mundo especificamente porque este é incapaz de apresentar uma cultura à sua altura. A exposição do expediente irônico na

²⁹⁹ Cf. *Ibid*, p. 151; *Ibid*, p. 129

³⁰⁰ *Ibid*, pp. 151-2; *Ibid*.

composição da objetividade épica do romance, apresentada antes, nos traz agora para uma discussão que articula a recusa irônica do mundo com o seu pano de fundo histórico, diante do qual pode ser melhor entendida a posição do sujeito irônico.

Essa articulação já foi apontada por nós anteriormente, no que se refere aos seus traços mais gerais de conteúdo, mas aqui será organizada de modo mais direto a partir desse problema específico exposto por Lukács quanto ao ponto de partida da crítica romântica do mundo. Tal problema, além de pontuar uma conclusão de Lukács acerca do homem do romance, nos permite, ao mesmo tempo, articular essa questão de Lukács à nossa própria, qual seja, a pergunta pela relação entre as contradições internas à *Teoria do romance* e o ponto de partida romântico. Isso nos permitirá questionar os pontos convergentes assim como as diferenças da posição de Lukács em relação ao esforço irônico do homem do romance por ele denunciado.

* * *

O expediente irônico expressa, para Lukács, o sentimento romântico em relação ao mundo da convenção, desfavorável à formação integral das faculdades espirituais que é, desse modo, conveniente à separação e fragmentação das potencialidades humanas. A questão parece se colocar, para Lukács, sob o prisma de que o "repúdio" romântico em relação ao mundo não é uma recusa que condena em bloco as estruturas alienadas do mundo moderno, mas que estas são negadas fundamentalmente por não serem "adequad[as] a uma alma diferenciada e refinada ao extremo, uma alma tornada interioridade".³⁰¹ Aqui, se vê mais diretamente porque a postura irônica do homem do romance deixa a realidade intacta, pois se trata de um "repúdio" que, além de estar alicerçado na subjetividade isolada, se sustém a partir do alto, na esfera superior da cultura.

³⁰¹ *Ibid*, p. 151; *Idibid*.

Nos termos de Lukács, a falta de sentido do mundo, exposta pelo movimento crítico da ironia, aparece destacada como o confronto da “alma diferenciada” com a superficialidade do mundo, do qual está ausente a possibilidade da formação espiritual da alma, tornada refém do prosaísmo burguês. Ao descrever esse ponto de partida da crítica do homem do romance em relação ao mundo, Lukács aponta para o ponto de intersecção no qual Goethe e Novalis se encontram. Se, sob o aspecto da normatividade épica eles se separam, como vimos, aqui, diante da pergunta sobre o que mobiliza o homem do romance em seu “repúdio” ao mundo, eles, ao contrário, se encontram. Trata-se, para ambos, como também para Flaubert – e os personagens de todos eles, que são os portadores “da exigência utópica” da alma sensível e profunda do artista – de confrontar o mundo com base na exigência de sua “alma diferenciada”. Esta, é entendida como capaz de captar a essência do mundo prosaico e de traduzi-la sob a forma da arte, que assim pode expor, através dos personagens, as dores e grandezas subjetivas nascidas desse confronto.

O ponto que os unifica é a pretensão do artista moderno de que sua obra deve possuir a capacidade de traduzir em termos belos os anseios subjetivos de sua época. Tal possibilidade da arte, contudo, se estreita na modernidade, na mesma proporção em que as estruturas prosaicas objetivas se desenvolvem. As condições diante das quais o poeta deve configurar sua obra se tornaram a tal ponto adversas à formação geral requerida pela arte, que o artista deve, agora, experimentar um processo de formação que, entretanto, se realiza num mundo inteiramente hostil. A consciência do artista moderno quanto ao estatuto separado da sua arte, conforme apontamos ao tratar da autonomia da forma, aparece assim, somente no mundo moderno, onde a ausência do sentido prontamente dado no mundo se coloca, quanto a ele, como exigência da sua formação. O que vale para o herói do romance vale também para o artista, pois como portador de uma alma profunda, ele deve, entretanto, ter as condições para sua formação, condições que não encontram sustentação num mundo “meramente civilizatório”.

A problemática da formação do autor aparece nos próprios tipos romanescos, indicando a relação problemática do sujeito moderno criador de

formas diante de um mundo hostil. Nos tipos apresentados por Lukács esse problema se revela com extrema clareza. Meister é o poeta de ocasião em sua cidade natal, que após uma desilusão amorosa, viaja para dar vazão à sua sede de formação integral no teatro, formação que, na Alemanha de Goethe, estava reservada à classe nobiliária. A alma do romântico da desilusão encarna, igualmente, na figura do artista incompreendido, do genial escritor que não é reconhecido pelo seu valor por causa dos imperativos mercadológicos editoriais que dominam a França dos oitocentos. O que os tipos expõem, assim, é a própria situação da arte e do artista modernos diante do progressivo estreitamento das possibilidades de realização da arte como atividade superior, capaz de expor as grandes verdades do mundo.

A pretensão do artista romântico é a de ser o porta voz dos interesses gerais e profundos do homem, preteridos nas demais esferas da vida, interesses que são os da sua própria interioridade, soterrados pelo prosaísmo que transforma o homem comum numa espécie de autômato, para o qual o problema do sentido não se coloca. A arte se apresenta, assim, como a denúncia pelo artista desse automatismo moderno. Hölderlin, por exemplo, percebe essa fragmentação, à qual se opõe o artista, ao relatar no *Hipérion* a situação do homem fragmentado moderno ao seu amigo Belarmino, quando de seu retorno à Alemanha: “[...] não [se consegue] imaginar um povo tão dilacerado como os alemães. Você vê artesãos, mas não homens; pensadores, mas não homens; sacerdotes, mas não homens, senhores e servos, jovens e pessoas sérias, mas não homens [...]”.³⁰²

O que nos interessa assinalar aqui é algo que Lukács denuncia indiretamente, ao falar, na citação acima, do lugar a partir do qual a crítica do homem do romance se faz. É que ao afirmar que a utopia contraposta ao mundo se manifesta como a denúncia pela alma de um mundo que não está à sua altura, Lukács denuncia o lugar “superior” a partir do qual o escritor fala, lugar esse que autoriza a arte moderna a entender-se, diante das múltiplas esferas da vida

³⁰² Hölderlin. *Hipérion ou O Eremita na Grécia*. Tr. Erlon José Paschoal, São Paulo, Nova Alexandria, pp. 159-160.

prosaica, como esfera capaz de condensar as aspirações e angústias de uma época.

Ao repudiar o mundo a partir de cima, de um ponto de vista superior da cultura, o homem do romance, mesmo que exponha a sua falta de sentido, não penetra na vida objetiva, sem sentido, na qual a maioria dos homens está inserida. É porque a exposição da falta de sentido do mundo é apresentada a partir da “formação integral do espírito” que essa postura assume uma posição privilegiada, que paira sobre a realidade cindida da grande maioria das pessoas. A “alma diferenciada” do romântico, diante da qual o mundo presente é entendido como defeituoso, é o pressuposto a partir do qual o que é criticado não são as próprias estruturas, mas apenas a sua impermeabilidade a ela.

A citação de Lukács que inicia esta conclusão, bem como os desdobramentos que vimos apresentando, permitem que nos aproximemos da articulação de Arantes sobre o “homem de letras alemão”.³⁰³ Ela nos ajuda a compreender quem é o homem do romance – sujeito de posições tão elevadas que parece pairar sobre a massa informe dos homens –, no que concerne, especificamente, à ironia, examinada por Lukács quanto ao homem do romance e por Arantes, mais amplamente apresentada como uma posição do intelectual face ao mundo. A herança irônica recebida por Mann, autor com o qual Arantes inicia sua argumentação, tem uma trajetória que, segundo ele, remonta à aurora da “*intelligentsia*” alemã.³⁰⁴ Arantes nomeia e pontua quem é o protagonista da postura irônica no cenário alemão dos oitocentos: o intelectual. Essa nomeação se refere diretamente a isso que vimos tratando, pois o homem do romance (herói e escritor) é o intelectual europeu ocidental moderno.

Buscando perscrutar a herança da ironia recebida por Mann, entendida como desdobramento histórico da ironia da intelectualidade alemã dos oitocentos, Arantes afirma que um dos modos pelos quais essa ironia se apresenta é a partir de sua heterogeneidade com o radicalismo francês. Segundo a ironia alemã, o

³⁰³ Cf. *Ressentimento da dialética. Dialética e experiência intelectual em Hegel (antigos estudos sobre o ABC da miséria alemã)*. – São Paulo: Paz e Terra, 1996, p. 109.

³⁰⁴ Cf. *Ibid*, p. 110.

intelectual francês age enquanto o alemão pensa e ao pensar, ironiza. Esse antagonismo entre ironia e radicalismo, segundo Arantes, reporta-se a um antagonismo “maior” no interior da cultura alemã, qual seja, aquele que se apresenta entre civilização e cultura. Esse aspecto, como vimos acima, é também apontado por Lukács na caracterização do “repúdio” do homem do romance, afeito à cultura, às relações sociais “meramente civilizatórias” da modernidade. Sobre a oposição, realizada e protagonizada pelo intelectual alemão, entre cultura e civilização, afirma Arantes que “[...] a incompatibilidade entre radicalismo e ironia traduz à perfeição um ponto de honra da ideologia alemã, o antagonismo maior entre Civilização, no geral de corte francês, e Cultura, apanágio do caráter nacional alemão”.³⁰⁵

Na Alemanha, na época da constituição dos ideais românticos do primeiro romantismo, os grupos materialmente privilegiados, o extrato nobiliário e os “expoentes da burguesia ascendente”³⁰⁶ falavam o idioma francês e cultivavam hábitos civilizados, igualmente franceses. Do outro lado da margem havia os filhos da pequena burguesia, de comerciantes, da oficialidade cortesã e de pequenos funcionários do Estado, que se ressentiam da falta de oportunidade de “cultivo” pleno do espírito e de acesso à vida política. A falta de oportunidade de objetivação dos anseios dos jovens intelectuais, em decorrência da exclusão por parte da nobreza de uma participação política mais ativa, é contraposta à postura requintada da classe nobiliária. Desse modo, se desenvolve um “pequeno extrato de intelectuais de língua alemã”³⁰⁷ que defendia a sua atividade a partir de realizações “artísticas e científicas”,³⁰⁸ uma das poucas atividades “abertas” à prole dos extratos sociais menos abastados.

A defesa da “cultura” pela “*Mittelstand*” alemã em contraposição à civilização de origem francesa decorre dessa falta de perspectiva de participação política por parte da classe média, pois na Alemanha, devido ao atraso em relação

³⁰⁵ *Idibid*, p. 110.

³⁰⁶ Cf. Thompson, Jonh B. *Ideologia e cultura moderna. Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Tr. Grupo de estudos sobre ideologia, comunicação e representações sociais da Pós-graduação do Instituto de psicologia da PUCRS. – 3ª ed. – Petrópolis: Vozes, 1999, p. 168.

³⁰⁷ Cf. Thompson, *op. cit.*, p. 168.

³⁰⁸ Cf. *Idibid*.

aos seus vizinhos europeus, havia uma grande barreira à mobilidade social. Diz-nos Arantes que “[...] o obstáculo estamental intransponível na Alemanha era um convite à exaltação moral e *cultural* de parte do burguês letrado e inconformado”.³⁰⁹ A imobilidade social, o impedimento, não apenas “das massas”, mas igualmente do homem cultivado, de participar ativamente na política, obriga o homem culto a voltar-se para si mesmo, exatamente esse voltar-se para si que caracteriza o “isolamento” do homem irônico em oposição ao mundo objetivo.

Arantes aponta, nas páginas do Meister, essa dificuldade do “intelectual” em ascender socialmente aos estamentos imóveis da Alemanha da época de Goethe.

Fosse eu nobre, nossa discussão mal começaria; mas como sou apenas um burguês, é preciso que tome um caminho particular [...]. Não sei como é em países estrangeiros, mas na Alemanha só ao nobre é possível uma certa formação geral (*allgemeine Ausbildung*) e, se assim posso dizer, pessoal [...]. Ora, tenho uma inclinação irresistível precisamente para a formação harmoniosa da minha natureza, que o meu nascimento recusa [...]. Podes ver muito bem: só o teatro pode me dar tudo isso, apenas nesse elemento posso evolui e desenvolver-me segundo os meus desejos. Sobre as tábuas de um palco, o homem cultivado faz valer a sua influência de modo tão pessoal quanto nas classes superiores.³¹⁰

Esse trecho de Meister revela em que pé se dá o “repúdio” ao mundo convencional – outro nome pra falar da ironia – do “homem de letras” da Alemanha de Goethe. Nesse trecho, aparece o ponto de partida no qual o “repúdio” do homem do romance em relação ao mundo se sustenta, na postura irônica de Goethe, que não protesta nem afirma³¹¹, como assevera Lukács, na qual o acento recai sobre a possibilidade do desenvolvimento integral da alma em

³⁰⁹ Arantes, *op. cit.* p. 116. Grifo meu.

³¹⁰ *APUD Ibid*, p. 118.

³¹¹ Cf. *TR*, p. 143; *TdR*, p. 121.

oposição ao mundo objetivo, mundo no qual as “classes superiores” monopolizavam a capacidade de decisão e o acesso à cultura. Note-se que a superioridade do homem do romance, antes referida, não é caracterizada pela distinção de posses materiais em relação à “massa”, mas pela “alma diferenciada”. Desse modo, a posição irônica de Meister, que Arantes identifica ao intelectual alemão da época, não se separa do “repúdio” irônico de Novalis em relação ao mundo prosaico, ironia cuja finalidade é o cultivo da alma e cuja possibilidade real se apresenta no confinamento às atividades socialmente inferiores das letras e das artes.³¹² Basta que recordemos – Arantes menciona esse trecho – a leitura de Lukács, na *Alma e as formas*, sobre Novalis. Os românticos, segundo ele, “queriam criar cultura, fazer da arte matéria de aprendizagem e organizar a genialidade. [...] Se algo tinha valor real, o tinha apenas como elemento de formação.”³¹³

O tema da oposição entre cultura e civilização – oposição que está, segundo Arantes, no cerne do ressentimento do homem culto alemão – manifesta-se na postura de repúdio do homem isolado em relação a esse mundo civilizado nobiliário, repúdio do homem que vive numa paisagem desfavorável à formação do espírito, a uma formação integral das faculdades humanas. É esse repúdio que se traduz em ironia, mais especificamente em ironia romântica. Essa mesma ironia é que aparece na *Teoria do romance* como determinação da contraposição do homem isolado do romance frente ao mundo fragmentado burguês ou, nos termos de Lukács citados acima, na oposição da “alma diferenciada” romântica ao mundo da “convenção”.

Ao falar de Schlegel em seu artigo, chamando ao debate Peter Szondi, Arantes afirma que para este, a ironia de Schlegel antes de ser um “achado de literato”, seria a expressão “de uma elaborada meditação de cunho filosófico acerca da história”.³¹⁴ Antes de apontar a originalidade de Schlegel, Arantes nos diz o que nele não é original: “o principal tema dessa filosofia da história”,³¹⁵ a

³¹² Cf. Arantes, *op. cit.*, pp. 115 ss.

³¹³ *A alma e as formas*, p. 86; *SuF*, pp. 103-4.

³¹⁴ Arantes, *op. cit.*, p. 112.

³¹⁵ *Idibid.*

contraposição do mundo “fragmentário” moderno em relação à unidade e totalidade espirituais do mundo antigo. Ora, essa contraposição, segundo ele, não trazia nada de original, posto que à época de Schlegel essa oposição “era então o assunto de todos, de Schiller a Hegel”.³¹⁶ O que haveria então de “original” na filosofia da história de Schlegel? A originalidade estaria, segundo Arantes, não “na afirmação de que a modernidade é esse enorme girar em falso do entendimento emancipado”,³¹⁷ da subjetividade exilada do mundo exterior em oposição à integralidade do homem antigo, mas no resultado final: “no reconhecimento de que a demanda de unificação talvez não esteja destinada a encontrar satisfação”.³¹⁸ Enquanto o mundo exterior não for favorável ao cultivo da alma, tal como também aparece na articulação por Lukács do problema romântico, enquanto o mundo burguês da convenção permanecer regido pela formação civilizatória superficial e, conseqüentemente, isso significar para as classes sem privilégio, o desenvolvimento alienado e separado das suas faculdades, “até lá”, afirma Arantes, “resta o expediente da ironia”.³¹⁹

A ironia aparece, desse modo, como um “expediente” subjetivo, um ponto de fuga do indivíduo isolado que olha ao seu redor e só vê fragmentação e vê-se, assim, impedido de realizar sua “alma íntegra” na objetividade convencional burguesa. Não se trata, para essa alma, como afirma Lukács, de um “repúdio” a toda e qualquer convencionalidade, mas à convenção que não está de acordo com os anseios da alma subjetiva e “íntegra” do romântico. Trata-se, portanto, para o sujeito irônico, de olhar para a “prosa” da vida moderna e perceber que a “vida espiritual íntegra, à antiga”,³²⁰ do homem que almeja viver poeticamente e que deseja impregnar o mundo de seu conteúdo subjetivo superior, não pode encontrar realização.

Ao apresentarmos a discussão acerca do uso por Lukács do tipo-ideal, dizíamos que se há uma aproximação da *Teoria do romance* com o romantismo, ela se apresentaria no predomínio da forma. Naquela ocasião, levantávamos a

³¹⁶ *Idibid.*

³¹⁷ *Idibid.*

³¹⁸ *Idibid.*

³¹⁹ *Idibid.*

³²⁰ *Ibid*, p. 115.

hipótese de que o uso dos tipos, que expressam em Lukács a exigência de aderência entre a alma subjetiva e seus conteúdos, estaria vinculada a uma certa permanência de Lukács no formalismo estético característico do romantismo. O ponto exato em que isso parece se dar é justamente esse para o qual estamos chamando a atenção: o problema – que é o do autor do romantismo e, segundo nos parece, também da *Teoria do romance* – do valor da arte como exposição da situação do mundo.

A essa altura, o problema ganha forma mais concreta e pode ser exposto da seguinte maneira: Se para Lukács a arte permanece sendo um momento privilegiado de exposição do mundo moderno – que confere à *Teoria do romance* a possibilidade de afirmar que as “categorias estruturais do romance coincidem com a situação do mundo” – isso não significa uma tomada de posição a partir do mesmo lugar que o do homem do romance, pois considera que os problemas do indivíduo moderno real sejam aqueles que afetam a alma profunda do romântico e que, como vimos, são efetivamente os problemas pensados a partir da esfera superior e culta que se apresenta ao ‘homem das letras’, chamado por nós à discussão com base em Arantes?

Mas essa questão não tem, nas páginas da *Teoria do romance*, uma resposta simples, ou melhor, exige, para que a explicitemos, a exposição da contradição para a qual o próprio texto nos remete, e que, segundo pensamos, nos ajuda a melhor situar as demais contradições presentes em toda a *Teoria do romance*, já apresentadas ao longo deste trabalho. A contradição pode ser posta, agora, nos seguintes termos: se é verdade que pensar a crítica ao mundo moderno a partir da forma romance denuncia o formalismo presente na *Teoria do romance*, de outro lado, como compatibilizar isso à recusa por Lukács de tomar a forma – como elemento separado da vida – como critério, recusa igualmente expressa por Lukács e apresentada na alusão a Dostoiévski ? Como vimos, com essa alusão, que conclui a *Teoria do romance*, Lukács busca se afastar do ponto de vista romântico, e o seu próprio ponto de vista consistiria assim, ao denunciar o lugar a partir do qual fala o homem do romance, o irônico, em denunciar a formalidade.

O problema da oposição do jovem Lukács ao espírito objetivo hegeliano e a sua reivindicação de um critério subjetivo se apresenta aqui de modo patente. Em que medida o critério da verdade subjetiva da alma apresentado por Lukács, em oposição à mediação hegeliana, não é a extensão do critério romântico que nessa versão recusa, contudo, a pura formalidade? Essa não seria outra forma de apresentar a exigência de viver a arte do romantismo?

Se olharmos para o texto ‘Sobre a essência e forma do ensaio’, na *Alma e as formas*, nele Lukács aponta a ironia como marca da escrita ensaística.³²¹ A ironia do ensaio é apontada como uma forma peculiar de unidade entre imagem e significado, na qual o crítico apresenta, na simplicidade “ornamental” de seus objetos, as grandes questões, dando contudo, a impressão de que se trata apenas de obras, de livros. Arantes, ao abordar o problema da ironia em seu texto ‘Quem pensa abstratamente?’, cita Lukács para explicitar o caráter irônico presente no ensaio. Na citação, Lukács diz que a

modéstia simples desta palavra [ensaio] é de uma altiva cortesia. O ensaísta rejeita suas próprias esperanças orgulhosas que tantas vezes acreditam ter abordado o mais elevado: ele só pode oferecer comentários de poemas alheios e, no melhor dos casos, de suas próprias idéias. Mas ele se conforma ironicamente com essa pequenez [...] e a sublinha ainda com irônica modéstia.³²²

A articulação entre ensaio e ironia que Arantes prossegue nos leva diretamente à questão, pois, como diz ele, mesmo diante dessa modéstia “o núcleo dessa experiência [do ensaísta], seu primeiro impulso, permanece [...] intelectual” e para isso, de novo cita Lukács no texto sobre o ensaio para afirmar que, “[...] descontando a ênfase ‘existencial’ da época, “intelectualidade, conceptualidade enquanto experiência vivida sentimental, enquanto realidade

³²¹ *A alma e as formas*, pp. 26-27; *SuF*, pp. 20-21.

³²² *Apud* Arantes, *op. cit.*, p. 66.

imediate, princípio espontâneo de existência': o gênero ensaístico é precisamente essa conceitualidade emoldurada pela ironia das pequenas realidades da vida".³²³

Nesse texto, Lukács (que, ao falar na forma ensaio, fala de si mesmo) aponta que o ensaio tem como elemento peculiar, em sua diferença com a poesia, o fato de que nele a forma aparece já articulada a uma vida que não é apenas criação subjetiva do ensaísta. Diz ele que

a poesia nos dá a ilusão de vida daquilo que apresenta; nunca é imaginável uma pessoa ou coisa com os quais medir o que é configurado pela poesia. O personagem do ensaio viveu em algum momento; há que dar forma à sua vida; porém esta vida está tão dentro da obra como tudo na poesia.³²⁴

Lukács afirma assim, uma maior objetividade do ensaio ao diferenciá-lo da criação poética. Mas ele enfatiza, igualmente, que a vida que aparece ao ensaísta é já a vida transfigurada na forma ou idealizada, uma vez que o ensaio tem a arte como objeto privilegiado.³²⁵ Ora, mas diante dessas considerações e retomando o problema suscitado por Arantes, o que está em questão, tanto quanto em relação ao homem do romance que Lukács denuncia, é se a consciência irônica que é também do ensaísta, não apresenta igualmente a sua prisão ao ponto de vista do sujeito isolado que é o do romantismo, nesse caso, prisão ao ponto de vista do intelectual, que o próprio Lukács nomeia ao falar da "conceptualidade [...] sentimental" própria à alma do ensaísta.

Como afirmamos, Lukács aponta o limite da recusa da alma isolada e, como podemos ver, parece se situar, ele mesmo, nessa crítica ao atribuir o caráter irônico ao ensaísta, tanto quanto o atribui ao autor do romance. Nisso, o artigo sobre o ensaio antecipa, falando sobre a crítica ensaística, aquilo que Lukács desenvolverá mais amplamente quanto ao homem do romance na *Teoria do romance* ao analisar a recusa de Novalis ao mundo moderno: que a subjetividade

³²³ *Ibid*, pp. 66-7.

³²⁴ *A Alma e as formas* p. 29; *SuF*, p. 25.

³²⁵ Cf. *Ibid*, p. 25; *Ibid*, p. 18.

crítica só reafirma o próprio isolamento que pretende denunciar. Que o ponto de vista de Lukács seja vítima da armadilha do isolamento do homem das letras por ele denunciado quanto ao romantismo, não é, desse modo, apenas uma possibilidade, mas a única possibilidade da crítica do indivíduo isolado ao mundo moderno, que a própria *Teoria do romance* apresenta ao indicar o seu caráter abstrato.

Se, como vimos, no texto sobre o ensaio Lukács une essa forma ao princípio irônico que ele também desenvolve na *Teoria do romance*, a articulação, apresentada pelo próprio Lukács, entre o ensaísta e o artista moderno, nos poupa de qualquer esforço e nos permite apontar diretamente o que nos interessa: o fato de que o problema do escritor moderno é mais amplamente, como Arantes aponta, o do intelectual e do seu lugar social. Isso nos permite apontar que a pergunta que fazemos pela posição da *Teoria do romance* diante do problema da limitação do ponto de vista da crítica irônica não é uma pergunta exterior ao texto, mas ao contrário, uma pergunta que o próprio texto nos apresenta.

Por fim, se retomarmos a questão apontada por Lukács no *Prefácio* de 1962 acerca das circunstâncias de composição da *Teoria do romance* para entendê-la em relação a esse problema do limite da crítica do indivíduo isolado; e se igualmente, retomarmos as considerações de Arantes sobre as vinculações entre a ironia alemã e o intelectual “encasulado”, talvez possamos, enfim, apontar o que nos parece ser a fonte das contradições presentes na *Teoria do romance*.

Lembremos que Arantes parte da ironia de Thomas Mann e de sua posição sobre a guerra nas *Considerações de um apolítico*, texto que começa a ser redigido à mesma época que a *Teoria do romance*. A posição de Mann nas *Considerações* apresenta, segundo Arantes, uma atualização da ironia do intelectual encasulado dos oitocentos. Arantes afirma que, na época da guerra, estava mais uma vez “na ordem do dia [...] a tarefa [...]” de elevar a “singularidade” do povo alemão. Thomas Mann aparece como uma das figuras que toma essa tarefa pra si. Os termos de sua exaltação da alma alemã confluem para uma união de ironia e conservadorismo antidemocrático para justificar a guerra e a situação da Alemanha sob o poder dos Hohenzollern. A posição de Mann é a do intelectual

alemão “típico” naquela ocasião, que toma posição diante do mundo – da guerra – nisso atualizando a oposição entre civilização e cultura ou entre a ação francesa e a reflexão alemã (outras formas da oposição entre radicalismo e ironia) que constituem a “ideologia alemã”, sob a mesma inspiração conservadora que a caracteriza desde Goethe e Novalis.

Para bem situarmos a *Teoria do romance*, conforme sugere Lukács em seu *Prefácio* tardio, nos parece que aqui com razão, é preciso entendê-la tendo como pano de fundo a posição de Lukács no momento de sua composição em relação ao problema da guerra, o mesmo que mobiliza Mann. A posição do autor da *Teoria do romance* é, naquela ocasião, oposta a essa postura típica do intelectual conservador. A posição contra a guerra de Lukács não elucida exteriormente as circunstâncias da composição da obra no cenário da guerra como um elemento biográfico, mas diz respeito às questões que organizam o próprio texto da *Teoria do romance*, no qual, como ensaio, a posição do seu autor também deve aparecer como aquilo que organiza o todo, como ponto de vista.

Em várias passagens da *Teoria do romance*, como vimos, Lukács deixa clara a relação que há entre a sua época e as categorias constitutivas do romance. Ao falar sobre o limite da recusa irônica, é de sua época que ele fala e isso é visível não só no plano conceitual, que buscamos evidenciar até aqui, mas também no abandono da terceira pessoa do ensaio para falar, na primeira pessoa, do seu presente, do desterro em relação ao mundo que o próprio autor experimenta. Diz-nos ele, logo após expor a limitação irônica enquanto expediente de recusa do homem moderno ao mundo que [...] é impossível extrair do mundo exterior, a cujo despotismo nos *devotamos* agora docilmente, uma voz que indique sem equívocos o caminho e determine os objetivos”.³²⁶

Trata-se, para Lukács, ao falar dessa desorientação em razão da ausência de uma voz que indique objetivos e trace caminhos, do desespero do próprio autor na busca de um ponto objetivo no qual a crítica subjetiva do mundo possa se sustentar. Ao reconhecer seu presente como a época extremada das relações sociais burguesas que fundamenta o romance, Lukács parece

³²⁶ TR, p. 87; TdR, p. 75.

reconhecer também que a sua própria negação do mundo das relações burguesas se distancia do *leitmotiv* de “repúdio” ao mundo burguês da concepção romântica, repúdio que olha para um mundo culturalmente objetivado em estruturas mais adequadas aos anseios de uma “interioridade íntegra”.

A negação apresentada por Lukács ao Estado, já desenvolvida anteriormente, nos permite balizar a acusação apresentada na *Teoria do romance* à fraca negação romântica exposta na limitação do repúdio às estruturas de uma cultura adequada à interioridade. Lukács, como apontado antes, não concorda que o Estado “é uma parte da alma”. A recusa, para ele, é assim, inequivocamente, não uma negação parcial das estruturas como a apontada na recusa irônica que se contrapõe às estruturas modernas em nome do ideal de realização de uma alma diferenciada, mas é a recusa do próprio Estado que sustém e se ergue, na modernidade, a partir das estruturas mercantis da sociedade civil.

O Estado, como vimos, enquanto centro balizador das estruturas modernas, é, para Lukács, índice do mundo alienado, esse que o seu presente realiza de forma extremada na experiência da guerra. Pode-se objetar que tal recusa ao Estado em nada diferencia Lukács do romantismo de Iena, que como vimos, também o recusa. Mas lembremos aqui, o romantismo recusa o Estado moderno em nome de um passado que não era livre das alienações do espírito apontadas por Lukács e que melhor parece ser expresso, nesse momento da guerra, na retomada por Mann do ideal da “alma alemã”, retomada que é também de Weber e outros intelectuais que igualmente cerram fileiras em torno da “pátria alemã”.

Numa carta a Paul Ernst de 14 de abril de 1915, a recusa ao Estado por parte de Lukács é exposta em sua relação direta com a experiência da guerra:

o poder das estruturas parece em contínuo crescimento e, para a maioria das pessoas, uma realidade mais viva do que realmente é. Mas – e aí está para mim a experiência da guerra – não devemos aceitar uma tal situação. Devemos sublinhar de novo, e sem cessar, que a única essencialidade somos nós mesmos, nossa alma, e mesmo suas objetivações eternamente *apriorísticas*

são (segundo a bela imagem de Ernst Bloch) como papel-moeda, que só tem valor enquanto é conversível em ouro.³²⁷

Löwi caracteriza essa postura de Lukács na *Teria do romance*, seguindo os passos do Lukács maduro, de um anticapitalismo romântico. Esse romantismo anticapitalista se apresentaria, segundo ele, porque estaria ausente, nessa fase juvenil, a compreensão da “inevitabilidade do desenvolvimento do capitalismo”, ao mesmo tempo em que ele apontaria para uma saída tendo em vista um “passado orgânico”.³²⁸ Já desenvolvemos o suficiente a problemática de que para Lukács não se trata de “um retorno ao passado orgânico” mas de um olhar para o próprio presente, configurado na “nova epopéia” de Dostoiévski. Esta, talvez, seja uma experiência histórica efetiva, aponte um mundo novo. Lukács se distancia, sob este ponto de vista, do anticapitalismo romântico atribuído por Löwy. Quanto à compreensão da inevitabilidade do desenvolvimento do capitalismo, Lukács não partilha à época, realmente, da crença dessa inevitabilidade. Ao contrário, como aparece claramente nessa carta, a recusa subjetiva ao mundo acontece em bloco, já que o Estado moderno e o capitalismo são compreendidos como fatores recíprocos, como a dupla face da mesma moeda como a verdade da sociedade moderna. Se a relação entre Estado e capitalismo se apresenta na carta a Ernst, a relação entre este e a guerra fica clara num escrito de Ernst de 1917, citado por Löwy, no qual Ernst atribui a Lukács as seguintes palavras:

da mesma maneira que a economia atual substituiu o trabalhador independente pela máquina e o grupo de operários organizados que a serve, provocando, assim, o desaparecimento do valor pessoal do trabalho, a guerra presente não mais opõe os homens entre si, mas máquinas e servidores de máquinas.³²⁹

³²⁷ APUD Tertulian, *op. cit.*, p. 110.

³²⁸ Cf. Löwy. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*, p. 25.

³²⁹ APUD *Ibid*, p. 119.

Ora, tanto na citação acima quanto na carta a Ernst, fica claro o afastamento de Lukács, exigido nas páginas da *Teoria do romance*, de uma recusa apenas parcial ao mundo pela ironia romântica.

Como afirmamos antes, ao tratar da discussão da posição de Lukács quanto ao problema da alienação, não se trata aqui de marxianizar a posição de Lukács por ocasião da redação da *Teoria do romance*, mas de vincular a apropriação subjetiva e parcial da crítica da economia política àquela época a essa unidade imediata apresentada na carta a Ernst entre Estado e capitalismo. O caráter subjetivo dessa recusa é o responsável pela contradição que agora apontamos mais concretamente: a crítica de Lukács vai além da recusa romântica, porquanto se ancora em seu presente para negá-lo em bloco e não parcialmente; mas, ao mesmo tempo, permanece, ao partir da pergunta pela verdade do mundo na obra, nos seus limites. Tal apropriação subjetiva e parcial da crítica da economia política realizada por Lukács àquela ocasião – apropriação que se expressa nas limitações metodológicas quanto à exposição das contradições, já apontadas –, lembremos, é influenciada pela leitura simmeliana da experiência moderna.

No *Prefácio* de 1962 afirma Lukács que na época da guerra não havia nada que mediasse a sua “postura subjetiva com a realidade objetiva”, isto é, não havia uma experiência objetiva de recusa do mundo pela qual ele pudesse balizar a sua postura subjetiva. Essa consciência do Lukács maduro acerca do problema, refere-se às posições do seu ensaio sobre o romance de recusa das mediações objetivas. Essa recusa manifesta o desespero do sujeito isolado que dirige seu olhar em busca de uma saída. A pergunta sobre o possível “novo mundo” configurado por Dostoiévski, como vimos, indica o esforço de não fornecer uma resposta a partir do indivíduo isolado, mas das “possíveis” novas relações que esse mundo exporia.

O problema, contudo, subsiste, pois o formalismo da *Teoria do romance* é denunciado ao considerar a forma da arte – agora em Dostoiévski – como a forma capaz de informar sobre o mundo. Nisso o ensaio repõe o papel da ironia do intelectual que sabe da limitação de seu ponto de vista, e o repõe ali onde pensa

estar ultrapassando essa ironia, ao olhar para o mundo através da obra de arte. A vocação da alma romântica para a alta cultura se trafica, desse modo, para o interior da sua recusa.

Mas, como afirmamos, se a dialética da *Teoria do romance* permanece, contra Hegel, afirmando a contradição da experiência moderna da qual ela mesma é parte, é preciso insistir que a posição de Lukács se distancia, como já apontamos, da maior parte dos intelectuais de sua época, entre eles, Mann e Weber que, afirmando o orgulho alemão, abraçam a guerra. A posição de Lukács se afasta de toda alma nacional porque se afasta do Estado como uma estrutura. O anticapitalismo de Lukács àquela época tem, assim, menos em comum com o passadismo e a exaltação nacionalista romântica que o progressismo da social democracia alemã. Esta, do alto de seu orgulho “nacional progressista”, vota em peso a favor dos créditos de guerra.

O ponto de vista subjetivo do autor da *Teoria do romance* não consegue, entretanto, encontrar uma mediação com a realidade objetiva porque, do lugar da alta cultura a partir do qual olha para a Rússia de Dostoiévski, não pode ver o que se oculta abaixo do lugar para o qual mira seu olhar. Na mesma Rússia de Dostoiévski e também ali, ao lado de Lukács – e o autor de *História e consciência de classe* saberá reconhecê-lo – se apresentavam as mediações ao problema, mediações que não eram uma resposta ao problema da nova epopéia mas apenas ao do novo mundo.

Bibliografia

Obras de Lukács

Lukács, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, Posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. – São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. *Diário* (1910-1911). Tr. Gabriella Caramore. – 2^a ed. – Milano: ADELPHI ADIZIONI, 2001.

_____. *Da pobreza de espírito. Um diálogo e uma carta* (1912). In Machado, Carlos Eduardo Jordão. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. – São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. *Die Seele und die Formen/Essays*. – Berlin: Egon Fleischel & Co. Berlin, 1911. <http://www.archive.org/details/dieseeleunddiefo00lukuoft>.

_____. *El alma y las formas*. Tr. Manuel Sacristán. – Barcelona – Buenos Aires – México, D. F: Ediciones Grijalbo, S. A, 1975.

_____. Lukács, Georg. *Die Theorie des Romans. Ein Geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der Grossen Epik*. – München: DTV, 1994.

_____. *Ensaio sobre literatura*. Tr. Leandro Konder, Hilda de Castro Vieira Merquior, Carlos Nelson Coutinho e outros. Coordenação e Prefácio de Leandro Konder. – 2^a ed. – Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1997.

_____. *Il Drama Moderno*. Tr. Luisa Coeta. – Milano: Sugarco Edizioni, 1967.

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

_____. *Goethe e su época*. Tr. Manuel Sacristán. – Barcelona-México D. F: Ediciones Grijalbo S. A., 1968.

_____. *História e consciência de classe: estudos de dialética marxista*. Tr. Telma Costa. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Elfos Ed.; Porto, Portugal: Publicações Escorpião, 1989.

_____. *O problema do drama não-trágico*. Machado, Carlos Eduardo Jordão. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. – São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____. *Philosophie de l'arte (1912-1914)*. Tr. Rainer Rochlitz et Alain Pernet. – Paris: Éditions Klincksieck, 1981.

_____. *Pensamento vivido. Autobiografia em diálogo de Georg Lukács*. Entrevista a István Eörsi e Erzsébet Vezér. Tr. Cristina Alberta Franco. – São Paulo: Estudos e Edições Ad Hominem; Viçosa, MG: Editora da UFV, 1999.

_____. *Sociologia* (Org. José Paulo Neto). Tr. José Paulo Neto e Carlos Nelson Coutinho. – São Paulo: Ática, 1981.

Georg Lukács, Ernst Bloch, Hanns Eisler e Bertolt Brecht. *Realismo, materialismo e utopia (uma polêmica 1935-40)*. Tr. Fernanda Cândida da Mota Alves Gomes, João Barrento e outros. – Lisboa: Moraes Editores, 1978.

Obras de Hegel

Hegel, G. W. F. *Werke [in 20 Bänden]*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

_____. *Cursos de Estética*, vol. I. Tr. Marco Aurélio Werle. – 2ª edição – São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. *Cursos de estética*, vol. II. Tr. Marco Aurélio Werle. – São Paulo: EDUSP, 2000.

_____. *Cursos de estética*, vol. III. Tr. Marco Aurélio Werle. – São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *Cursos de estética*, vol. IV. Tr. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. – São Paulo: EDUSP, 2004.

_____. *Enciclopédia das ciências filosóficas I, A Ciência da Lógica*. Tr. Paulo

Meneses. – São Paulo: Loyola, 1995.

_____. *Enciclopédia das ciências filosóficas* II, Filosofia da Natureza. Tr. José Nogueira Machado. – São Paulo: Loyola, 1997.

_____. *Enciclopédia das ciências filosóficas* III, Filosofia do Espírito. Tr. Paulo Meneses. – São Paulo: Loyola, 1995.

_____. *Fenomenologia do espírito*, parte I. Tr. Paulo Meneses. – Petrópolis: Editora Vozes, 1992.

_____. *Fenomenologia do espírito*, parte II. Tr. Paulo Meneses e José Nogueira Machado. – Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

_____. *Lecciones sobre la filosofía de la historia Universal*. Tr. José Gaos. – 4ª edição. – Madri: Alianza Editorial, 1989.

_____. *Lecciones sobre la filosofía de la religión* 2. Tr. Ricardo Ferrara. – Madrid: Alianza Editorial, 1987.

_____. *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, vol. I. Tr. Wenceslao Roces. – 4ª edição – México: Fónido de Cultura Económica, 1985.

_____. *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, vol. II. Tr. Wenceslao Roces. – 6ª ed. – México: Fondo de Cultura Económica, 1997.

_____. *Lecciones sobre la historia de la filosofía*, vol. III. Tr. Wenceslao Roces. – México, Fónido de Cultura Económica, 2002.

_____. *Linhas fundamentais da filosofia do direito*, Terceira Parte: Eticidade; Terceira Seção: O Estado. Tr. Marcos Lutz Müller. – Campinas: IFCH/UNICAMP, 1998.

_____. *Linhas fundamentais da filosofia do direito*, A Sociedade Civil. Tr. Marcos Lutz Müller. – Campinas: IFCH/UNICAMP, 2000.

_____. *Princípios da filosofia do direito*. Tr. Orlando Vitorino. – Lisboa: Guimarães Editores, 1959.

Demais obras

Adorno, Theodor. *Sociologia* (Org. Gabriel Cohn) – São Paulo: Ática, 1986.

_____. *Teoria Estética*. Tr. Artur Mourão – Lisboa : Edições 70, 2006.

- Adrados, Francisco Rodriguez. *Ilustracion y politica en la Grecia clasica*. – Madrid: Revista de Occidente, 1966.
- Almeida da Silva, Arlenice. *O símbolo esvaziado: A teoria do romance do jovem György Lukács*. In. *Transformação*. – São Paulo, 29(1): pp. 79-94, 2006.
- _____. *O lirismo em György Lukács*. In *Kriterion: revista de filosofia*. – Belo Horizonte, vol. 50, n. 119, junho de 2006.
- Amaral, Ilana. *História e linguagem: a liberdade cristã em Kierkegaard, leitor de Agostinho*. Mimeo, 2010.
- _____. *O conceito de paradoxo (constantemente referido a Hegel)*. Tese (doutoramento em filosofia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.
- _____. *Paradoxo e história: a liberdade cristã e a pseudo-liberdade do demoníaco*. Mimeo, 2010
- Arantes, Paulo Eduardo. *Hegel: a ordem do tempo*. Tr. Rubens Rodrigues Torres Filho. – São Paulo: Hucitec/Polis, 2000.
- _____. *Ressentimento da dialética. Dialética e experiencia intelectual em Hegel (antigos estudos sobre o ABC da miséria alemã)*. – São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- Arato, Andrew; Breines, Paul. *El joven Lukács y los orígenes del marxismo occidental*. Tr. Jorge Aguilar Mora. – México: Fónido de cultura económica, 1986.
- Benjamín, Walter. *Dos ensayos sobre Goethe*. Tr. Graciela Calderón e Driselda Marisco. – Barcelona: Gedisa editorial, 2000.
- _____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Tr. Márcio Seligmann Silva. – São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- Bérgson, Henri. *Duração e simultaneidade*. Tr. Claudia Berliner. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- Bloch, Ernst. *Sujeto-Objeto, El pensamiento de Hegel*, tr. mex. Wenceslau Rocés. – Cidade do México: Fónido de Cultura Económica, 1985.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quixote de la Mancha*. Edición y notas de Francisco Rico. – Madrid: Real Academia Española, 2004.
- Carpeaux, Otto Maria. *Literatura alemã*. – São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

Coulanges, Fustel de. *A Cidade Antiga, Estudo sobre o Culto, o Direito, as Instituições da Grécia e de Roma*. Tr Jonas Camargo Leite e Eduardo Fonseca: Ediouro.

Desmond, William. *A study of Hegel's Aesthetic*. Art and the absolute. State University of New York Press, Albany, 1986.

Dilthey, Wilhelm. *Dos escritos sobre hermenêutica. El surgimento de la hermenéutica y lo Esbozos para una crítica de la razón histórica*. Tr. Gomes Ramos. – Madrid: Ed. Istmo, 2000.

_____. *Vida y poesia*. Tr. Wenceslau Rocas. – 2ª ed. – México: Fónido de Cultura Económico, 1953.

_____. *Hegel y el idealismo*. Tr. Eugenio Imaz. – México: Fónido de Cultura Económica, 1956.

Dostoiévski, Fiódor. *Duas narrativas fantásticas. A dócil e o sonho de um homem ridículo*. Tr. Vadim Nikitin. – São Paulo: Ed. 34, 2003.

_____. *Os irmãos Karamázovi*. Tr. Natália Nunes e Oscar Mendes. – São Paulo: Abril Cultural, 1971.

_____. *História da filosofia*. Tr. Silveira Mello. – São Paulo: Hemus, 2004.

Fehér, Ferenc. *O romance está morrendo? Contribuição à teoria do romance*. Tr. Eduardo Lima. – Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1972.

Fischer, Ernst. *A necessidade da arte*. Tr. Leandro konder. – 9ª ed. – Rio de Janeiro: LTC, 2007.

Gluck, Mary. Georg. *Lukács and his generation 1900-1918*. – Cambridge, Massachusetts an London, England: Harvard University Press, 1991.

Goethe e Schiller. *Correspondências. Companheiros de viagem*. Tr. Claudia Cavalcanti. – São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

Goethe, J. W. von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tr. Nicolino Simone Neto; apresentação de Marcus Vinicius Mazzari; Posfácio de Georg Lukács. – São Paulo: Editora 34, 2006.

Hauser, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tr Álvaro Cabral – São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Heinrich Rickert. *Science de la culture et science de la nature et théorie de la*

définition. Tr. Anne-Hélène Nicolas, Carole Prompsy e Marc de Launay. – Paris: Gallimard, 1997.

Hölderlin, F. *Hipérion ou O eremita na Grécia*. Tr. Erlon José Paschoal. – São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

_____. *Poemas*. Tr. José Paulo Paes. – São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

Holz, Hans Heinz; Abendroth, Leo Kofler Wolfgang. *Conversando com Lukács*. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

Homero. *Ilíada*. Tr. Carlos Alberto Nunes. – 4ª edição. – São Paulo: Edições Melhoramentos, 1962.

_____. *Odisséia*. – 2ª ed. – Lisboa: Liv. Sa da Costa, 1939.

Jaeger, Werner, *Paidéia: a formação do homem grego*. Tr. Artur M. Parreira. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.

Kant, Immanuel. *A crítica da razão prática*. Tr. Artur Morão. – Lisboa: Edições 70, 1994.

Cf. Kierkegaard, S. *Craint et tremblement*. In Oeuvres Complètes, tomo V. Tr. Paul-Henry Tisseau et Else Marie Jacquet-Tisseau. – Paris: Éditions de L'Orante, 1972.

_____. *O conceito de ironia. Constantemente referido a Sócrates*. Tr. Álvaro Luiz Montenegro Valls. – Petrópolis: Vozes, 1991.

Leo Maar, Wolfgang. *O coração e as almas. Introdução à leitura da teoria política em Lukács*. Dissertação de mestrado. Departamento de Filosofia da USP, 1980.

Löwy, Michael. Löwy, Michael. *Georg Lukács e Georges Sorel*. In Revista Crítica Marxista. Tradução de Michele Saes, nº 4, p. 114. Endereço eletrônico: http://www.unicamp.br/cemarx/criticamarxista/4_Lowy.pdf.

_____. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários. A evolução política de Lukács (1909-1929)*. Tradução de Heloísa Helena A. Melo e Agostinho Ferreira Martins. – São Paulo: Lech Livraria Editora Ciências Humanas, 1979.

_____. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. Tr. Myrian Veras Baptista e Magdalena Pizante Baptista. – São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

Löwy, Michel; Sayre, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*, tr. br. Guilherme João de Freitas Teixeira, Petrópolis: Vozes, 1995.

Machado, Carlos Eduardo Jordão. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. – São Paulo: Editora UNESP, 2004.

Marx, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos*. Tr. Jesus Ranieri. – São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

Mattick, Paul; Matthias, Erich; Procacci, Giuliano; Salvatori, Massimo L. *Karl Kautsky e o marxismo*. – Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1988.

Münster, Arno. *Ernst Bloch. Filosofia da práxis e utopia concreta*. – São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

Novalis. *Pólen*. Tr. Rubens Torres Filho – São Paulo: Iluminuras, 2001.

Pasta Júnior, José Antonio. *A forma angustiada de Lukács*. Resenha. Folha de São Paulo, 13 de agosto de 2000.

Patriota, Rainer. *A relação sujeito-objeto na Estética de Georg Lukács: reformulação e desfecho de um projeto interrompido*; Belo Horizonte, Teses, 2010. http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/ARBZ-85KH2Z/1/tese_rainer.pdf.

Rosenzweig, Franz. *Hegel e o Estado*. Tr. Ricardo Timm de Souza. – São Paulo: Perspectiva, 2008.

Schiller, J. C. F. *A Educação estética do homem*. Tr. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. – São Paulo, Iluminuras, 1990.

_____. *Poesia ingênua e sentimental*. Tr. Márcio Suzuki. – São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. *Teoria da tragédia*. Tr. Anatol Rosenfeld. – São Paulo: Epu, 1992.

Schlegel, Friedrich. *Conversa sobre poesia*. Tr. Victor-Pierre Stirnimann. – São Paulo: Iluminuras, 1994.

_____. *O dialeto dos fragmentos*. Tr. Marcio Suzuki. – São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Sobre el estudio de la poesia griega*. Tr. Berta Raposo. – Madrid: AKAL Ediciones, 1996.

Simmel, Georg. *El individuo y la libertad*. Tr. Salvador Mas. – Barcelona: Ediciones Península, 2001.

_____. *Filosofia del dinero*. Tr. Ramón García Cotarelo. – Granada: Editorial Comares, 2003.

_____. *La forme de l'histoire et autres essais*. Tr. Karine Winkelvoss. – Paris: Gallimard, 2004.

.Storm, Theodor. *Un doble y otras novelas cortas*. Tr. Miguel Vedda. – 1ª ed. – Buenos Aires: Gorla, 2007.

Suarez, Rosana. *Nota sobre o conceito de Bildung (formação cultural)*. In *Kritérion*. – Belo Horizonte, v. 46, n. 112, dez. 2005.

Taminiaux, Jacques. *La nostalgie de la Grece a L'aube de L'Idealisme Allemand*. – Paris: Martinus Nijhoff, La Haye, 1967.

Tertulian, Nicolas. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. Tr. Renira Lisboa de Moura Lima; revisão técnica Sérgio Lessa. – São Paulo: Editora UNESP, 2008.

Thompson, John B. *Ideologia e cultura moderna. Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Tr. Grupo de estudos sobre ideologia, comunicação e representações sociais da Pós-graduação do Instituto de psicologia da PUCRS. – 3ª ed. – Petrópolis: Vozes, 1999.

Tolstói, L. N. *Guerra e paz*, vols. I e II Tr. Lucinda Martins. – Rio de Janeiro: Editora Beta, 1974.

Vedda, Miguel. *Vivencia trágica e plenitud épica: un capítulo del debate Lukács-Adorno*. Universidad de Buenos Aires. Publicado en *Analecta Malacitana* XX, 2, 1997, págs. 611-623.

Vidal-Naquet, Pierre. *O mundo de Homero*. Tr. Jônatas Batista Neto. – São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Vernant, Jean-Pierre. *Entre mito e política*. Tr. Cristina Murachco. – São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *As origens do pensamento grego*. Tr. Ísis Borges B. da Fonseca. – 6ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

Vieira Filho, Antonio. *Poesia e Prosa. Arte e filosofia na Estética de Hegel*. – Campinas: Pontes Editores, 2008.

Weber, Max. *Sociologia* (Org. Gabriel Cohn). – São Paulo: Editora Ática, 1997.

_____. *Economía e Sociedad*, vol. I. *Teoria da Organização Social*. Tr. José Medina Echavarría. – México: Fónido de Cultura Económica.

_____. *Estudos Políticos. Rússia 1905 e 1917*. Tr. Maurício Tragtenberg. – Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004.

Winckelmann, J. *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Tr. Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. – Porto alegre: Movimento, 1975.