UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

Georg Lukács e o espectro do realismo

(versão corrigida)

Paula Alves Martins de Araújo

SÃO PAULO

2016

Paula Alves Martins de Araújo

Georg Lukács e o espectro do realismo

(versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Betina Bischof

SÃO PAULO

2016

Autorizo a divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Nome: Araújo, Paula A M
Título: Georg Lukács e o espectro do realismo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.:
Instituição:
Julgamento:
Assinatura:

Prof. Dr.:
Instituição:
Julgamento:
Assinatura:

Prof. Dr.:
Instituição:
Julgamento:
Assinatura:

Prof. Dr.:
Instituição:
Julgamento:
Assinatura:

Aos meus pais,
ao Dyogo.

Agradecimentos

Certa vez, durante uma orientação, a Betina afirmou sorrindo que meu estudo sobre o Lukács havia sido um encontro. Pensando no caminho aparentemente tortuoso que segui até aqui, não posso discordar. De fato, às vezes a convergência (que a palavra encontro nomeia de maneira mais precisa) foi tão intensa, tão certeira, que fez-se necessário um esforço de reflexão e distanciamento do qual ainda não sou capaz. No meu texto, há marcas bem evidentes disso.

E há também marcas de outros encontros, que possivelmente são menos visíveis aos olhos de quem lê. Como não poderia deixar de ser, e não por mera formalidade, mas (co)movida por gratidão imensa, gostaria de lembrar e agradecer às pessoas que encontrei e que foram determinantes de diferentes maneiras para minha dissertação (e, é claro, para minha vida):

aos colegas e amigos. Anderson, Bruna, Marcos e Carlos – com quem tive contato a partir do grupo de orientação e convivi (mais ou menos) durante esse tempo. Marília, Henrique, Sílvio, Socha – companheiros animados de leitura da *Teoria estética*, do Adorno, e com quem discuti em detalhes partes da dissertação. Esse trabalho em grupo foi, para mim, muito importante. Aos companheiros de almoço na casa do Ronaldo, que toparam ler um capítulo e o comentaram com entusiasmo. Agradeço à Sofia, que na última hora revisou para mim o resumo. Agradeço, ainda, ao Ernesto. Compartilhando das minhas inquietações, ele não só me ajudou em muitos momentos com respostas, como também trouxe o ânimo da discussão interessada e honesta. Especialmente, agradeço também à Carolina e ao Tadeu. A partir da leitura deles, pude modificar diversas passagens dos capítulos que escrevi. Foi uma alegria ouvir esses comentários, no momento em que eu estava escrevendo, às voltas de escrever, reescrevendo. Para não mencionar, também, as conversas espalhadas e muito profícuas, sobre literatura e outros desses assuntos urgentes.

aos colegas que, assim como eu, estudam Lukács e me ajudaram com orientações bibliográficas, com suas dissertações e teses, bem como tiveram a paciência de conduzir conversas com uma interlocutora às vezes um pouco confusa. Lembro aqui particularmente a Elisabeth. Nesse ponto, gostaria de agradecer também a acolhida calorosa dos colegas e professores da UNB, quando do curso sobre Lukács, ministrado pelo Prof. Vedda. Especialmente, agradeço ao Prof. Alexandre Pilati, que ainda se empenhou para que eu pudesse contar com o prof. Miguel Vedda na banca de defesa. Agradeço à Ana, cuja dissertação foi fundamental para mim. Além disso, foi em conversa com ela que comecei a ver uma luz no fim do túnel quanto ao problema da "ação interna", e depois, da tipicidade.

à Janaina Cris e à Aida. Desde a adolescência, compartilhando e contornando crises. Mesmo à distância.

aos professores da banca de qualificação, prof. Anderson Gonçalves e prof. Carlos Eduardo Jordão, grandes leitores, abertos para a conversa nos mais diferentes espaços.

ao professor José Simões e à Nora. Foi graças a eles que sai, em algum momento, da minha fase do silêncio no alemão e pude sobreviver à ideia de neve, e também à neve real. A Nora teve ainda a generosidade de escanear diversos textos para mim.

Nesse tópico de textos escaneados, agradeço aos anônimos que fazem coisas como o Scihub.

Aos pesquisadores do Lukács-Archívum, particularmente ao Miklós Mesterházi e a Mária Székely, que muito gentilmente me receberam e disponibilizaram todo o material que eu tivesse o tempo e o interesse em pesquisar. Foram dias extraordinários os que eu passei lá...

Aos funcionários da Universidade de São Paulo, nas figuras do Luiz e da Maria, cujo trabalho torna possíveis todas as atividades universitárias.

à Betina, que sempre me faz pensar que um orientador é aquele que vê a luz no fim do túnel. Uma luz que não foi ela quem acendeu diretamente (porque a Betina não impõe nem caminhos nem respostas), um túnel que ela não construiu: ainda assim, ela é quem acompanha com um olhar generoso, entusiasmado e revelador o trabalho um "pouco" tortuoso de pesquisar e escrever. A Betina descobriu coisas latentes que, para mim, nunca se tornariam evidentes sem que ela tivesse apontado nessa direção. Para mim, é uma alegria imensa ser orientanda dela, desde a época da graduação.

aos meus pais, Luiz Murilo e Maria Imaculada. O amor, o carinho, o apoio entusiasmado e compreensivo, a flexibilidade generosa deles, seja nos dias ruins, seja nos dias alegres, é para mim inestimável. A eles, só (todo) amor e toda admiração. Às minhas avós, Conceição e Marlene e aos meus irmãos, Frederico e Maria Eugênia. Ao meu tio José Eduardo, que me ajudou a mudar de cidade e de casa, mais de uma vez.

ao Dyogo. Sem ele, eu nunca teria escrito esse trabalho. Não só pelo que o relaciona diretamente com ele, já que o Dyogo leu, releu e comentou diversas partes; e nos momentos em que eu não conseguia sair do lugar, trouxe o movimento do diálogo, e a alegria de poder falar, e a alegria difícil e boa de conviver todos os dias. Como se fosse pouco... Mas é que sem você a poesia não teria ênfase para mim. E as coisas sem ênfase, já disseram, são tristes.

Essa pesquisa contou com o Fomento do CNPQ durante dois anos.

"Quisera eu ver tal povoamento novo,
E em solo livre ver-me em meio a um livre povo.
Sim, ao Momento então diria:
Oh! pára enfim – és tão formoso!
Jamais perecerá, de minha térrea via,
este vestígio portentoso! –
Na ima presciência desse altíssimo contento,
vivo ora o máximo, único momento.

(Fausto cai para trás, os Lêmures o amparam e o estendem no solo)"
J. W. Goethe, *Fausto*

"(…) a revolução sempre foi a seus olhos uma mudança radical de todas as relações humanas, de todas as formas de exteriorização da vida humana, das mais massivas bases econômicas até as mais elevadas formas de ideologia"
G. Lukács, "O significado internacional da crítica literária democrático-revolucionária"

Resumo

A partir dos anos 30, o filósofo húngaro Georg Lukács publica uma série de textos nos quais procura determinar o que é a literatura realista, atentando para seus desdobramentos no curso do desenvolvimento histórico. Afinal, dirá Lukács, a questão que se coloca é, justamente, compreender as importantes mudanças de estilo pelas quais passa o realismo, essa maneira especificamente artística de "descobrir" a realidade objetiva. Para Lukács, entretanto, tais mudanças não surgem a partir de uma "dialética imanente das formas", por mais que se vinculem a formas do passado. A aposta teórica deste trabalho é a de que essa perspectiva sobre o realismo ganha um solo fértil, quando atentamos para o complexo de problemas evocado pela "hostilidade do capitalismo às artes". Assumindo-o como nosso fio da meada, apresentamos então a leitura de Lukács sobre dois grandes autores realistas, Balzac e Tolstói, com destaque para as continuidades e diferenças entre eles. Nesse sentido, vem para o primeiro plano as considerações de Lukács sobre o típico, constituído de modo extremo, bem como a discussão em torno da incorporação de elementos dramáticos pelo romance, que já pode ser observada em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, e se torna fundamental nas obras de Balzac e Walter Scott.

Palavras-chaves: Georg Lukács; realismo; romance; típico; crítica literária marxista

Abstract

From the 1930s onward, the Hungarian philosopher Georg Lukács published a series of texts in which he sought a definition for realism in literature, bearing in mind its historical consequences. For the matter, according to him, it was crucial to understand the important changes in style underwent by realism, a mode through which one is able to "discover" objective reality. For him, however, such changes do not appear out of an "immanent dialectic of forms", even though they may be related to past forms. Our theoretical hypothesis in this research is that the perspective overcast on realism becomes productive once one is aware of the complexity of problems that the "hostility of capitalism towards the arts" engenders. Our train of thinking will be led by Lukács's readings of two major writers of realism, Balzac and Tolstoy, and the continuities and discontinuities among them. We will thus bring forth the philosopher's considerations on typical, understood as an extreme form, as well as the debate surrounding the incorporation of dramatic elements into the novel, as can be seen in Goethe's *Wilhelm Meister's Apprenticeship*, and more so in Balzac's and Walter Scott's writings.

Keywords: Georg Lukács; realism; novel; typical; Marxist literary theory

Lista de abreviações

AI – Ästhetik Teil I (Werke, Bd. 11)

AII – Ästhetik Teil II (Werke, Bd. 12)

DL – Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten (Werke, Bd. 7)

PRI – Probleme des Realismus I (Werke, Bd. 4)

PRII – Probleme des Realismus II (Werke, Bd. 5)

PRIII – Probleme des Realismus III (Werke, Bd. 6)

PA – Probleme der Ästhetik (Werke, Bd. 10)

MS – Moskauer Schriften

SGL – Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur

SW – Schicksalswende

Sumário

Situação (I) 12

Proscênio: hostilidade do capitalismo às artes 21

Capítulo primeiro: *O caso Balzac* 60
O romance moderno e sua relação com o drama 60
A humanidade sobe no palco – *A comédia humana* 70
"Jogadores ativos no drama da sociedade" – romance, drama e a centralidade do conflito 86
'Unido como o fogo com o calor que ele emana": tipicidade 102
Extremo 116

Capítulo segundo: *O caso Tolstói* 122
Primeira fase – Guerra e paz 123
"Vitória do realismo" e constituição da subjetividade artística 137
A via russa 146
O lugar de Tolstói: entre o antigo e o novo realismo 150
Tolstói, Balzac e a concentração dramática no romance 152
Novela em tom menor: *A morte de Ivan Ilitch* 155
"Onde há, nesse mundo, espaço para agir?" 161
Soluções de Tolstói 163
O método de composição: Tolstói e Gontchárov 165
Intensivamente extremo 170
Extremo como possibilidade 173
Novela em tom menor: literatura e desfetichização 176

Situação (II) 185

Apêndice: Tradução de "*Prefácio a Guerra e Paz", de Georg Lukács* 187

Referências bibliográficas 202

Situação (I)

> Categorias são, como diz Marx, "formas do ser, determinações da existência". Por isso, tanto o conteúdo quanto a forma de cada ente só podem ser compreendidos através daquilo que ele se tornou no curso do desenvolvimento histórico.
> G. Lukács, *Prolegômenos para uma ontologia do ser social*

Há algum tempo existe um silêncio intrigante em torno da figura do filósofo húngaro Georg Lukács. Mesmo quando pensamos em obras como a *Teoria do romance*, que goza de uma melhor reputação geral, parece que aquilo que não se confina na *Obra* – trata-se, no caso, de uma entidade seminal para certa teoria crítica, para certos estudos de literatura, etc. – é de novo silêncio, ou então o rebaixamento deste, isto é, a proliferação de vitupérios. Talvez fosse necessário já nessa altura interromper essas considerações e fazer uma primeira ressalva, precisando o contexto (brasileiro) específico que as motiva. Mas não parece exagero dizer que não, que isso não se faz necessário, pois em outros lugares esse autor de uma vasta obra é recepcionado também pelo silêncio (podemos imaginar que por razões em parte semelhantes, em parte não). Não é difícil chegar, assim, à conclusão de que Lukács, assim como fora Hegel à época de Marx, é atualmente um "cachorro morto".

Esse já seria um bom motivo para estudá-lo seriamente. Pegando ainda o gancho de Marx, seria então o caso de observar que não se trata alguém como um "cachorro morto" por acaso. Assim no caso de Hegel: invertendo sua dialética, afirma Marx, trazendo-lhe à tona o "cerne racional", ela se "torna um incômodo e um horror para a burguesia"[1]. Lembrando que é depois de 1848, como nota Lukács, um marco histórico que irá reaparecer ao longo deste trabalho, que a filosofia se caracteriza por "empurrar Hegel para o pano de fundo"[2]... Continuando o paralelo, talvez Lukács não seja, então, exatamente um "cachorro morto", bastando, para percebê-lo, olharmos não apenas para a recepção do autor, mas também para o contexto (histórico, político) no qual ela por sua vez se insere: assim, Lukács parece mais uma pedra no sapato, que incomoda, e bastante.

Até onde percebemos, um dos nomes desse incômodo certamente é teoria do realismo. A partir dos anos 30, Lukács publica em diversas revistas uma série de artigos nos quais se

---

[1] MARX, K., 1996, p. 141.

[2] LUKÁCS, "Hegels Ästhetik" [1951], *PA*, p. 133. Tradução para o português de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto em LUKÁCS, 2011, p. 43. Seguirei esse padrão nas citações dos textos de Lukács, referindo-me ao título do texto e abreviando a obra no qual está contido; quando da primeira menção, anotarei também a data de publicação, informada na edição em alemão, bem como a tradução para o português, se houver. As traduções de textos do Lukács que foram utilizadas no meu trabalho, a não ser que o contrário esteja indicado, foram feitas por mim.

ocupa, fundamentalmente, em determinar quais são as características da literatura realista. É isso o que nos ronda, como um espectro, no campo da literatura (com consequências que o extrapolam, aliás, como mostram as próprias análises de Lukács); a discussão sobre o realismo, da qual Lukács foi um dos expoentes no século passado, permanece em voga, conquanto normalmente seus termos atuais difiram, e muito, do que Lukács estava propondo.

Não é difícil notar que, mais do que um trabalho filológico, suas análises buscam contribuir para o debate travado à época em torno de certa literatura contemporânea – ou, como Lukács diz no posfácio a um dos volumes de *Problemas do realismo*, em torno de "problemas práticos e atuais de cultura"[3]. Assim, por exemplo, o problema do romance que volta no tempo, retratando períodos já passados, com que Lukács se ocupa sobretudo em *O romance histórico*: parece-nos que um dos gatilhos[4] dessa obra foram os romances de autores como Heinrich Mann, dentre outros escritores do que Lukács chama de "literatura de protesto humanista", que estavam produzindo à época e devem ter sido acusados por certa crítica de fuga da atualidade, porque assumiram a história como tema[5]. Que Lukács abandone, como poderiam objetar, "os liames da pergunta que deu o ensejo concreto"[6] e volte, para expor seu ponto de vista, ao momento de surgimento desse tipo de romance, analisando autores como Walter Scott e Balzac, contextualizando historicamente o seu feito em relação à Revolução Francesa, isso diz muito sobre seu método; e, nessa perspectiva, diz muito também sobre o que é, para Lukács, o realismo. Pois, mais do que um conjunto de traços estilísticos, o realismo é compreendido em seus textos como uma maneira *especificamente* artística de "descobrir" a realidade objetiva. Resumindo grosseiramente o argumento, digamos então que, de acordo com Lukács, para representar a realidade em suas determinações essenciais, de maneira suficientemente complexa, exige-se não só um certo desprendimento do sujeito criador, mas uma determinada relação entre o sujeito e as condições objetivas que não o confine a uma visão parcial da realidade. Assim, embora o realismo *não* se circunscreva, para Lukács, a nenhum período ou escola literária, ele considera que há de fato épocas mais

---

[3] LUKÁCS, G., "Nachwort" [1970], *PR1*, p. 677.

[4] Como nota L. Sziklái, a questão do romance "estava no ar" e dela se ocuparam muitas figuras da União Soviética. Em 1934, como ele relata, foi publicada na revista Oktjabr uma discussão com o título "O realismo socialista e o romance histórico"; a contribuição que abre essa edição é de I. Friedland, que explica, de acordo com Sziklái, "que a essência do romance histórico consiste em uma apresentação abrangente, 'epocal' de uma época, a qual se baseia nas datas da atividade de uma personalidade histórica e, enquanto obra de arte, carrega em certo sentido os traços de uma construção fortemente científica" (SZIKLÁI, L., 1978, p. 130). Ora, não é exagero dizer que a posição de Lukács é *oposta* a essa.

[5] Podemos depreendê-lo a partir de "Atualidade e fuga"[5], um outro texto de Lukács publicado alguns anos depois. Cf. LUKÁCS, G., "Aktualität und Flucht" [1941], SW, p. 99.

[6] SZIKLAI, L., 1978, p. 130.

favoráveis a esse modo de representação da realidade do que outras; importa ressaltar e tornar concretas, assim, pela diferença, as condições que estão operando em um e noutro momento.

Ao falar de épocas mais favoráveis ao realismo, parece-nos que Lukács parte do que podemos identificar como a "hostilidade do capitalismo às artes". Quer dizer, ao mesmo tempo em que dispõe certas condições que podem suscitar o desenvolvimento humano, essa forma de sociabilidade, o capitalismo, restringe-o também, fortemente, na medida em que transforma o homem em uma engrenagem, apenas, de uma complicada maquinaria. Isso se reflete, de acordo com Lukács, no "estilo de apresentação" artística e exige dos grandes romancistas (é sobretudo eles que Lukács tem em vista) uma disposição combativa, de modo a superar, artisticamente, o "desfavor das circunstâncias de vida burguesas, das relações dos homens uns com os outros e com a natureza na sociedade burguesa"[7]. Tal situação é o que buscaremos desdobrar e detalhar sobretudo no próximo capítulo, "Proscênio: hostilidade do capitalismo às artes", tendo como horizonte constante a seguinte pergunta: qual é, para Lukács, o lugar da literatura em meio a isso tudo, e, mais particularmente, qual é o lugar do romance, essa forma cujo surgimento se vincula, estreitamente, ao capitalismo? Glosando nosso autor, poderíamos então dizer que se trata, em todo caso, do realismo. Pois é por essa via que nos parece que essas discussões de Lukács se mostram em toda sua potência, que nos parece reverberar ainda hoje: é apenas contra o pano de fundo da "hostilidade do capitalismo às artes" que podemos compreender o que é o realismo. Ou, dizendo ainda de outro modo, o realismo é, para Lukács, um tipo de *resposta literária* a uma situação histórica que podemos caracterizar, em linhas gerais, dessa maneira: como hostil à produção artística.

Desde já desponta certa concepção do desenvolvimento social, no qual estão por sua vez entrelaçadas as possibilidades das artes; e nesses termos gerais, parece-nos que se trata de alguma forma de tensão, cuja fisionomia, entretanto, esperamos determinar melhor no próximo capítulo. Também se torna premente, ao destacar esse eixo das análises de Lukács, aquilo que sustenta sua envergadura: uma atenção profunda à historicidade, ao desdobramento histórico, tanto das formas sociais quanto das formas literárias. Não é um exagero dizer que de seus comentários sobre Goethe, sobre Balzac, assim como Púchkin e Soljenítsin, surge uma história da literatura, muito distante, entretanto, de uma mera sucessão de autores ou de escolas literárias. Lukács mostra como problemas que são, à primeira vista, puramente estéticos, estão na verdade enraizados na dinâmica histórica de uma determinada formação social. Assim, ele dirá em "O lugar de Púchkin na literatura mundial" que a pergunta

[7] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus" [1936], *PR2*, p. 209.

fundamental que se coloca à história da literatura é a seguinte: "compreender e determinar as mudanças de estilo decisivamente importantes dentro do realismo"[8].

Que houvesse no cerne da crítica de Lukács sobre artistas de diferentes épocas uma história da literatura subjacente, a qual se precipitava na constituição do objeto, na sua concretização – isso foi, de início, apenas uma impressão de leitura; insistente, é verdade, mas que não parecia encontrar lugar em meio às perguntas que se confundiam àquela altura com o próprio sentido do nosso trabalho. Com o tempo, uma consideração que parecia lateral, sem maiores consequências – até porque os próprios textos de Lukács não afirmam diretamente o contrário[9] – tornou-se todavia o centro nevrálgico para a nossa compreensão do realismo e de suas categorias fundamentais; já mencionamos que nos parece ser pelo crivo da "hostilidade do capitalismo às artes", enquanto uma determinação histórica, objetiva, que melhor podemos caracterizá-lo. Assim, paralelamente, o tratamento histórico-sistemático das questões literárias veio para o primeiro plano. Na perspectiva do problema de uma época hostil ao desenvolvimento das artes, tornou-se relativamente tangível aquele que, de acordo com László Sziklai, seria o caminho principal de Lukács: "nada além do que a conscientização [Bewusstmachung] *histórico-filosófica* dos conflitos, inclusos o destino e as perspectivas da arte e da cultura, que surgem dos mencionados problemas de época"[10]. E Sziklai vai além, contextualizando de forma clara o método de Lukács:

> Lukács avaliava diferentemente o *método* nos diferentes períodos de sua atuação [Wirken]; entretanto, ele nunca o viu como uma questão secundária, meramente técnica (...). Na sua conferência sobre o romance[11] emerge de modo mais concreto justamente a questão sobre o método da periodização. Lukács contrapõe ao modo de ver vulgar-histórico e ao empírico seu método *histórico-sistemático*, que parte das classes e do desenvolvimento de sua luta recíproca e da lei do desenvolvimento desigual. Lukács consegue validar com a periodização e em um contexto mais geral com a análise do romance o método histórico, ao investigar a relação entre as formas épicas e as formações sócio-econômicas. As formas típicas são rebentos dos tipos de formas sociais e com isso não podem ser separadas de seu conteúdo histórico concreto. As relações entre os "fatos" literário-históricos (romance antigo, epopeia artística, etc.) e as categorias teóricas de gênero não são análogas àquelas entre líquido e recipiente (à la Pereverzév), pois a forma é frequentemente a forma de um conteúdo sócio-histórico (...). As transformações históricas da forma também não são dedutíveis da posição de classe dos artistas individuais. O método histórico se contrapõe ao modo de ver vulgar-sociológico precisamente porque este último institui forçosamente essa relação exterior [äußerliche] que acabamos de descrever entre forma e conteúdo[12].

---

[8] Id., "Puschkins Platz in der Weltliteratur" [1949], *PR2*, p. 27.
[9] Ao menos, não nos textos a que tive acesso.
[10] SZIKLAI, L., 1978, p. 128.
[11] Essa conferência, de 1934, está em *Moskauer Schriften* e é a base do texto "Der Roman"; os protocolos da discussão que se seguiu foram publicados em uma versão encurtada e que pode ser lida em *Diskussion über den Roman*. Há também uma tradução para o português tanto do ensaio quanto desses protocolos em *Ensaios ad Hominem*, n. 1.
[12] SZIKLAI, L., 1978, p. 130.

Justamente essa relação entre as formas sociais e as formas artísticas é o que Lukács destaca em seu comentário sobre o método crítico dos democratas revolucionários russos (Bielínski, Tchernichévski, Dobroliúbov), com o qual converge, em muitos pontos, o seu próprio método. Desse parentesco, que se baseia em um fundo comum, a filosofia materialista[13], interessa-nos assinalar em particular duas implicações daquilo que, nos termos de Lukács, podemos considerar como um "apelo à vida". Grosso modo, esse é o cerne do "ponto de vista da objetividade"[14], para o qual a "principal base artística" da literatura é "a conexão com a vida". Dessa concepção de partida – materialista – decorre, de acordo com Lukács, uma consequência metodológica: "em cada obra de arte", esses críticos percebem "um reflexo [Widerspiegelung] da vida social"; como logo se vê, outra variação da relação que nos interessa. Ao avançar nesse balanço entre arte e vida social, Lukács afirma algo que de início talvez surpreenda o nosso leitor, pegando-o a contrapelo, pois, dirá Lukács, é a partir "da obra de arte, enquanto uma forma peculiarmente objetiva de reflexo da realidade" que o crítico pode estabelecer essa contraposição entre literatura e vida, sem deixar de enfatizar que o "acento recai sobre a palavra objetivo"[15]. Fica no ar a pergunta de como isso se dá, quer dizer: esse tipo de crítica social, política, voltada para a realidade objetiva, não se aproximaria das obras justamente de maneira contrária, isto é, pelo seu "exterior"?

Lukács nos oferece uma primeira resposta, ao comentar uma afirmação de Dobroliúbov em que ele sustenta a independência da arte diante da filosofia; dirá Lukács que

> o apelo à realidade, a teoria materialista do reflexo do mundo objetivo através da consciência humana, através da arte, ciência e filosofia, não leva de nenhum modo os críticos russos a uma intelectualização ou até mesmo uma politização mecânica

[13] Cf. LUKÁCS, G. "Die internationale Bedeutung der demokratisch-revolutionären Literaturkritik" [1939], *PRII*, p. 110.

[14] Ibid., p. 119. Como não irei me alongar sobre a relação entre objetividade e materialismo, remeto a uma passagem de Oldrini em que ele traz importantes definições, ao discutir a "guinada" de Lukács nos anos 30: "Encontrarentos precisamente aqui as geniais críticas materialistas que Marx (e Lênin) fazem a Hegel, a inversão à qual eles submetem seu pensamento. O mérito principal de Marx, aos olhos de Lukács, é de ter colocado Hegel sobre os pés, de ter restabelecido a ontologia social dissolvida por Hegel. Polemizando contra as mudanças idealistas de Hegel, invertendo-as – no caminho de Feuerbach – em um sentido materialista, Marx reconhece e fixa na objetividade 'qualquer coisa de primário ontologicamente', uma propriedade originária de todos os seres bem como de todas suas relações e de todas suas produções (objetivações). 'Um ser não objetivo', ele diz nos *Manuscritos*, 'é um *não-ser*' (*Unwesen* em alemão, quer dizer, um monstro); e contra o mito hegeliano do 'espírito', contra seu princípio fantástico da 'substância como sujeito', ele acrescenta e esclarece, em uma passagem muito conhecida (onde Lukács, e não por acaso, encontra condensada a 'quintessência dessa teoria materialista marxiana da objetividade'), que o agir do homem 'não é senão o lado subjetivo de forças objetivas essenciais', as quais se cristalizam em objetos. Então, o homem é um ser objetivo ativo, produtor de objetivações, um ser que trabalha e que, por meio desses processos de troca orgânica com a natureza, a objetividade primária, natural, é içado ao nível de uma nova formação, de uma objetividade de segundo grau, a saber, de grau social" (OLDRINI, G., 2013, p. 95-96). Mais adiante, Oldrini dirá então que "entre o 'realismo enquanto meio de criação artística' e a 'teoria materialista marxiana da objetividade', não deformada por alguma forma de vulgarização, há, segundo Lukács, bem mais do que uma simples correspondência: uma deriva da outra, ou, ao menos, ligam-se da maneira mais estreita" (ibid., p. 98).

[15] LUKÁCS, G. "Die internationale Bedeutung der demokratisch-revolutionären Literaturkritik", *PRII*, p. 110-1.

> da arte, mas, pelo contrário, à fundamentação de sua independência [Selbständigkeit][16].

Mas é quando ele comenta o ensaio de Tchernischévski sobre Turguêniev[17] que essa resposta ganha maior plasticidade. Lukács nos interpela justamente com essa "questão metodológica", considerando se não seria inadequada uma crítica política de uma novela que retrata uma "simples e bonita história de amor", em que nem se fala de "lutas sociais"[18], pois, sendo política, a crítica "romperia as correlações organicamente artísticas", abordando a obra, como podemos supor, "a partir do exterior". O que ele nos mostra então é que, sem que a novela precise transformá-las em tema, as forças sociais são constitutivas de seu próprio arcabouço, das figuras que ali aparecem bem como do modo como aparecem (de suas ações, gestos, etc.):

> O grande escritor democrata suíço Gottfried Keller disse certa vez: "tudo é política". Isso não significa que tudo seja *imediatamente* política, mas, apenas, que as mesmas forças sociais, que, em sua extrema agudização [Zuspitzheit], no limiar dos atos, determinam as decisões políticas, são efetivas nos fenômenos da vida cotidiana, no trabalho, amizade, amor, etc. Essas forças sociais trazem à tona em cada período tipos de pessoas, cujos traços característicos se revelam em todas as áreas da vida e da atividade humana de igual maneira, ainda que em direções diferentes, com conteúdos diferentes, em intensidade diferente. A grandeza dos grandes escritores realistas consiste precisamente em reconhecer e tornar visíveis os traços humanos típicos em todas as áreas da vida[19].

Concluindo, Lukács afirma que "as fraquezas humanas e de ponto de vista do liberalismo russo ganham uma figura artisticamente concentrada no modo como o herói da novela se comporta com o objeto de seu amor". Pouco importa, então, se no momento de criação da obra Turguêniev intencionava (ou não) expressá-lo; essa relação entre o tipo humano do liberal russo e o personagem, dirá Lukács, aparece *figurada* na novela[20].

Tal relação entre a forma artística e as estruturas sociais, que por ora vemos materializar-se na figura do protagonista de *Ássia*, irá reaparecer diversas vezes ao longo desse trabalho; a essa altura, em meio a considerações um tanto sumárias sobre questões metodológicas, importa, sobretudo, destacar o seguinte, tomando como trampolim esse paralelo entre o método de Lukács e o dos democratas revolucionários russos: numa

---

[16] Ibid., p. 114.
[17] Cf. DOBROLIÚBOV, N. "O russo no rendez-vous". Em: GOMIDE, B. B. (org.), *Antologia do pensamento crítico russo* (1802-1901). São Paulo: Editora 34, 2013.
[18] É notável a descrição desse aspecto da novela por Tchernischévski: "aqui não há nem chicana com violência e suborno nem velhacos obscenos ou oficias celerados que expõem em língua elegante a sua posição de benfeitores da sociedade, nem há comerciantes, mujiques ou pequenos funcionários atormentados por todas aquelas pessoas torpes e horríveis. A ação se passa no estrangeiro, longe de todo o ambiente sujo do nosso cotidiano. Todos os personagens da novela são pessoas das melhores entre nós, muito instruídas, esplendidamente humanas: imbuídas dos mais nobres pensamentos. A novela tem um sentido puramente poético, ideal, não toca em nenhum dos chamados lados negros da vida" (ibid., p. 265).
[19] LUKÁCS, G. "Die internationale Bedeutung der demokratisch-revolutionären Literaturkritik", *PRII*, p. 120.
[20] Cf. ibid., p. 120.

perspectiva histórica, que toma como ponto de partida a própria obra literária (e "sua relação com a realidade", acrescentemos, como "objeto da crítica"[21]), simplesmente não pode haver uma forma dada ou preestabelecida do que é o realismo. A cada etapa, a maneira específica como escritores respondem aos problemas concretos, que surgem da vida social, no contexto de seu desenvolvimento histórico, é o que delimita o campo do realismo.

Quando nos confrontamos com a galeria de escritores realistas sobre os quais Lukács escreveu, logo podemos percebê-lo. Ali convivem figuras tão díspares como Púchkin e Thomas Mann, ligados pelo fato de que são, afinal, cada um à sua maneira, realistas. Compreender o que aproxima e o que distancia um autor do outro, por que motivo a saída que permitiu que este alcançasse um patamar elevado na figuração de um certo material, conforme mudam as circunstâncias, apresenta-se então para o outro como uma falsa saída: isso constitui um momento importante das análises de Lukács, fundado por sua vez, podemos lembrar, na perspectiva de que as obras são, elas mesmas, "formas peculiarmente objetivas de reflexo da realidade". É essa convicção que sustenta o formato que adotamos neste trabalho, escolhendo dois autores sobre os quais Lukács se debruçou com interesse e que tivessem trajetórias relativamente paralelas, de modo que eles pudessem provocar, em confluência com as análises de Lukács, certas reações por afinidade na constelação categorial do realismo; assim foram pensados "O caso Balzac" e "O caso Tolstói". Certos problemas que surgem na análise de uma ou de outra obra fazem com que a compreensão desta ou daquela categoria do realismo se torne importante e ganhe peso no nosso comentário. Mencionemos, então, um exemplo, para tornar mais claro o que seria esse viés: Lukács indica mais de uma vez que a tipicidade é a categoria central do realismo; não por acaso, ela aparece, podemos generalizar, em todos os seus textos. Ao mesmo tempo, a tipicidade se define, também, em relação ao que poderíamos chamar de uma determinação anexa, o extremo. É neste ponto, e não quanto à tipicidade, diretamente, que se precipita a diferença entre Balzac e Tolstói; assim, restringimos a análise sobre a tipicidade ao capítulo que se dedica a Balzac, enquanto o extremo é discutido e depois rediscutido, modulação exigida pela especificidade da posição desses autores.

Tal recorte, entretanto, quando aplicado sobre os próprios textos de Lukács, traria para esse trabalho limitações inconvenientes. Se nos restringíssemos, apenas, a *Balzac e o realismo francês* e às seções de *O realismo russo na literatura mundial* que tratam especificamente de Tolstói, complementando com comentários que surgem aqui e ali em outras obras, como em

[21] Ibid., p. 112. De novo, são expressões de Lukács ao expor o método crítico dos democratas revolucionários russos.

O romance histórico, mas que tratam diretamente dos escritores que, afinal, encarnam o fio da nossa meada, muitos aspectos que procuramos desenvolver teriam ficado no escuro. Por isso, utilizamos outro critério na escolha da bibliografia, orientado menos sistematicamente, de modo que o trânsito de um texto a outro, conforme à necessidade, pudesse contornar dificuldades metodológicas cujo tratamento fugiria ao escopo desse trabalho, mas que não deixamos de apontar, quando possível, em virtude de sua importância. Recorremos, sobretudo, aos textos de crítica literária escritos durante seu período moscovita (1930-1945), e que foram coligidos nos três volumes das obras completas intitulados *Probleme des Realismus* assim como, postumamente, em *Moskauer Schriften*. Também utilizamos textos que remontam a esse mesmo período e que, assim supomos, devido à sua especificidade, foram agrupados em *Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten* e *Probleme der Ästhetik*. Mas o fato é que, mesmo nas obras completas, esse parâmetro temporal não é observado rigidamente. Textos do início da década de 30 convivem com outros que foram publicados à época em que Lukács estava trabalhando na *Estética*, vinte anos depois. Para além das questões estritamente editoriais, cuja influência nos é praticamente desconhecida, parece-nos que opera concomitantemente ao recorte temporal um eixo que é temático, definido pelo conjunto de questões que constituem, afinal, os problemas do realismo.

Essa opção de leitura, à qual aderimos, pressupõe, contudo, uma maior homogeneidade nesses textos, que condensam a teoria do realismo de Lukács, do que de fato há. Não que seja o caso de se falar com relação a eles em descontinuidades ou guinadas, mas de um para o outro por vezes aparecem algumas nuances argumentativas muito significativas, cujo sentido, entretanto, só poderia ser de fato investigado dentro de um recorte diferente; quando possível, apontamos pelo menos a direção. Outro aspecto importante, quanto ao caráter desses textos, e que não aparece em nossas considerações é que boa parte deles foram publicados, de início, em revistas, integrando debates mais amplos, como sugerimos de início a propósito de *O romance histórico*. Isso não nos pareceu, entretanto, influenciar decisivamente naquilo que procuramos apresentar, embora seja um aspecto digno de nota.

Em tempo, algumas palavras finais sobre outra ausência: *A teoria do romance*. Há, certamente, pontos de contato entre essa importante obra de Lukács, escrita logo no início de sua trajetória, e os problemas do realismo, aos quais nos dedicaremos. Quando menos, ali Lukács se detém tanto sobre Balzac quanto sobre Tolstói, o que já abriria espaços para comparações. No entanto, não só há diversos comentários especificamente sobre a tipologia do "jovem Lukács", ponderando seus acertos e seus limites; mas o próprio itinerário filosófico de Lukács, sua "guinada" ideológica do ponto de vista dessa passagem de uma "fase de

juventude" para uma "fase de maturidade" foi amplamente comentado pela crítica[22]. Para além, contudo, dessa disponibilidade de uma fortuna crítica sobre o tema, o que nos levou a não enveredar nessa comparação foi que nos pareceu mais fecunda a tentativa de entender a importância desse momento fundamental, dos escritos sobre realismo, dentro de seus próprios termos.

[22] Em que pese a tendência de se considerar que tudo o que Lukács produziu de relevante, ele o fez durante sua juventude. Como nota Oldrini, a mesma tendência se verifica no "neohegelianismo alemão pré-fascista" (OLDRINI, G., 1986, p. 118), que julgava relevante o jovem Hegel, enquanto o Hegel da maturidade teria lá sua importância na medida em que dava prolongamento aos princípios da juventude. No que diz respeito a essa avaliação sobre Lukács, Oldrini a chama de uma "miopia historiográfica generalizada", denominação que me parece bastante apropriada.

Capítulo 1

Proscênio: hostilidade do capitalismo às artes (pressupostos históricos e sociais do romance)

Abertura: Gambara

> – Senhora – disse, ao terminar, Gambara, que não estava ébrio – somos vítimas da nossa própria superioridade. Minha música é bela; mas, quando a música passa da sensação à ideia, ela não pode ter senão pessoas de gênio como ouvintes, porquanto só eles têm poder para desenvolvê-la. Minha desgraça vem de ter ouvido os concertos dos anjos e de ter acreditado que os homens podiam compreendê-los. Outro tanto acontece com as mulheres quando nelas o amor toma as formas divinas; os homens não as compreendem mais.
>
> Essa frase valia os quarenta francos que a Massimilla dera, por isso tirou da bolsa outra moeda de ouro dizendo a Mariana que escreveria a Andrea Marcosini.
>
> – Não lhe escreva, senhora – disse Mariana – e que Deus a conserve sempre bela!
>
> – Encarregamo-nos deles? – perguntou a princesa ao marido – porque este homem permanece fiel ao *ideal* que nós matamos[1].

"Crise de estilo". É dessa maneira que Lukács identifica aquilo que, tal como ele afirma, foi antecipado por Balzac em suas novelas de artista: "a metade do século [trata-se do século XIX] é a época de uma crise geral do estilo na Europa (pense-se em Flaubert, na antecipação espiritual dos princípios da crise nas novelas de artista de Balzac, entre outros)"[2]. Logo nos vem a imagem desses sôfregos artistas de Balzac, de Frenhofer (o grande personagem de *A obra-prima ignorada*), trabalhando desesperadamente em seu misterioso ateliê, elaborando durante dez anos cada precioso detalhe de sua figura feminina, pintando, enfim, uma tela que, por causa de sua vibrante perfeição, deveria conseguir enganar quem a visse. É esse o seu objetivo: imitar a natureza, "a riqueza inesgotavelmente múltipla da realidade"[3] de tal modo que não seja mais possível distinguir entre a representação e a realidade. Quem nos dá a dimensão dessa luta obstinada é o próprio Frenhofer, ao expor suas meditações sobre o desenho e a modelagem, sobre o modo mais natural e dinâmico de se criar os contornos: "seria preciso talvez não desenhar um único traço, talvez fosse preferível começar uma figura pelo meio, dedicando-se primeiro às saliências mais iluminadas, para

---

[1] BALZAC, H. Gambara [A comédia humana XV], p. 468-9. Adotarei essa forma de referência, no caso de Balzac, para facilitar a identificação da obra. *Gambara* é uma de suas novelas de artista.
[2] LUKÁCS, G., *SGL*, p. 116.
[3] Id., "Einführung in die Ästhetik Tschernyschewskijs" [1952], *PA*, p. 164. Uma das seções desse texto foi traduzida para o português por Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto: "Sobre a tragédia" (LUKÁCS, G., 2011a).

passar depois às porções mais sombrias. Não é assim que faz o sol, esse divino pintor do universo?"[4]. O final disso tudo é trágico[5]. De repente, o pintor se vê forçado a reconhecer o engano no qual havia vivido todo esse tempo – mais do que criar, ele havia destruído sua obra-prima, transformando-a em um "caos de manchas de cor".

Trágico, também, é o final de Gambara. Como lemos logo na dedicatória dessa obra, ele escuta "o cântico dos anjos", mas, a despeito disso, a forma artística se impõe como um obstáculo, pois Gambara não tem "mais língua para repetir" esses "tesouros desconhecidos" que seus ouvidos conseguem escutar. Mais adiante na novela, vemos então o músico explicar ao conde Andrea Marcosini – o que guarda certa ironia, se temos em conta os desdobramentos do enredo – o que ele almeja realizar com sua ópera: "Eu devia encontrar, portanto, um quadro imenso onde se pudessem conter os efeitos e as causas, porque minha música tem por fim oferecer uma pintura da vida das nações tomada do seu ponto de vista mais elevado"[6]. Um projeto grandioso! Seu gênio musical, contudo, só se revela quando ele está ébrio. É quando nele se juntam sua "imaginação pletoricamente rica" e o raciocínio. Gambara, contudo, recusa essa forma de "cura", terrena e carnal demais para alguém que quer se "elevar para Deus nas asas da música". Isso lhe custa além do mais toda perspectiva de estabilidade financeira. Ao final, o grande artista ganha trocados apresentando para gente chique "fragmentos de suas partituras" (que foram vendidas, por ordem da justiça, e transformadas em papel de embrulho no mercado).

O que vemos é que tanto Frenhofer quanto Gambara experimentam um descompasso entre o furor alucinado, visionário do talento e os limitados meios de que dispõem para realizá-lo. Há uma distância – tragicamente intransponível – entre os projetos que eles alimentam, profundamente inspirados, e a realização da obra. Essa distância dá ênfase a uma espécie de ilusão que ambos têm a respeito de sua própria atividade, ilusão que os faz parecer alienados – isso fica claro se lembramos que figuras medíocres como o conde Andrea compreendem melhor do que o próprio artista a natureza de seu talento. Em contrapartida, somos forçados a reconhecer que esses personagens revolvem ideias de fato portentosas, além de demonstrarem uma lucidez apaixonada ao falarem sobre arte. Podemos ensaiar uma síntese: em certo sentido, sua obra os aparta do mundo; mas, ao mesmo tempo, também os

---

[4] BALZAC, H. A obra prima ignorada [A comédia humana XV], p. 400.

[5] Lukács enfatiza essa característica da novela: "(...) e no final – como resultado do doloroso esforço de um grande artista – ele traz à tela apenas um caos de manchas de cor, da qual sobressai apenas um pé nu, maravilhosamente modelado, como prova de que não se está diante do fracasso de uma impotência artística, mas da tragédia de um gênio e do conhecimento, a tragédia de um autêntico artista que buscou realizar a tarefa prometeica da conquista [Erreichung] total da natureza e que tombou nessa batalha heróica" (LUKÁCS, G., "Einführung in die Ästhetik Tschernyschewskijs", *PA*, p. 165).

[6] BALZAC, H. Gambara [A comédia humana XV], p. 442.

eleva, tornando-os mais interessantes do que todos os outros personagens. O problema é que, no final das contas, mesmo a obra-prima não passa de uma quimera. Esse é o teor das antecipações que Lukács rastreia nessas novelas de Balzac:

> Balzac viu determinados momentos, muito essenciais, da problemática interna dos meios de expressão modernos artísticos e figurou com grande perspicácia e força seu fracasso trágico quanto à realidade a ser representada. Mas isso era nele apenas a antecipação genial de uma tendência futura, que por isso só podia ser um episódio em toda a *Comédia humana*[7].

São antecipações, porque não é nessa época (nem a de Balzac, nem a de seus personagens) que Lukács situa a "crise de estilo", mencionada logo no início. Ao comentar isso, ele tem em vista as obras produzidas após 1848, depois da traição política da burguesia – é quando se dá de um modo geral a passagem para a "modernidade em sentido estrito"[8]. Situando essa crise, Lukács afirma que é "da hostilidade do capitalismo desenvolvido enquanto material para a arte e [da hostilidade] da visão artística, que germina em seu solo, para a criação literária [que] surge a luta em torno de uma forma moderna e ainda assim verdadeiramente artística para um conteúdo moderno"[9]. Uma dificuldade, portanto, de se encontrar a forma adequada para um conteúdo moderno, para a matéria literária, sem que fosse necessário desertar definitivamente do campo das artes, que, para Lukács, diz respeito entre outras coisas a uma aparência sensível. Se observarmos bem, o impasse que é decisivo nesse momento, tal como Lukács o descreve, está mesmo muito próximo daquele que precipita os personagens-artistas de Balzac (vimos aqui algo a respeito de Frenhofer e Gambara) na curva trágica.

Que Balzac tenha, à maneira de um espelho que adianta, antecipado isso em suas novelas de artista, parece-nos que um dos motivos que podem explicá-lo é que existe um mesmo problema de fundo, que vincula de uma certa maneira sua época à "modernidade em sentido estrito". No momento em que Balzac escrevia seus romances (mas também depois, quando Flaubert escreveu *A educação sentimental*, ou ainda quando Thomas Mann, muito depois, escreveu *Dr. Fausto*), os artistas burgueses produziam suas obras em uma situação que, de saída, lhes era adversa: é o que podemos identificar, nas análises de Lukács, como a "hostilidade do capitalismo à arte". O leitor logo poderia objetar: mas por que, então, falar de "*capitalismo desenvolvido*" (é essa a expressão de Lukács), por que especificar o estágio da

---

[7] LUKÁCS, G., "Die Tragödie der modernen Kunst" [1948], *DL*, p. 553. Há tradução para o português, de Carlos Nelson Coutinho: "Thomas Mann e a tragédia da arte moderna" (LUKÁCS, G., 1968).

[8] Id., *SGL*, p. 116. Esse é o sentido desse termo nesse contexto. Em "Teoria de Schiller sobre a literatura moderna", por exemplo, Lukács o usa de modo diferente, para se referir aos escritores realistas a partir do século XVIII, em contraposição aos poetas antigos, "ingênuos" (a questão que está sendo discutida é justamente a periodização de Schiller). Cf. "Schillers Theorie der modernen Literatur" [1935], *DL*, p. 153.

[9] Ibid., p. 116.

formação social, se a "hostilidade" é algo que atravessa a produção artística no capitalismo, de uma ponta a outra? E de fato: não é possível compreender a literatura que surge depois de 1848, não podemos compreender essa crise de que fala Lukács, sem atinar com a especificidade do período e a nova correlação de forças que estava se consolidando a essa altura. Do mesmo modo, outros momentos da história literária, digamos, a época de Rabelais ou de Cervantes, quando surge o romance moderno de acordo com Lukács, essa época impõe-se como um verdadeiro mistério, se não buscarmos modular o que seria a "hostilidade do capitalismo" às artes, nesse estágio do desenvolvimento da luta de classes. É nessa direção, mais concreta, que interessa conduzir a argumentação; mas, de início, iremos avançar "timidamente", por terrenos mais abstratos, tentando identificar apenas o contorno mais externo, apenas a forma geral da "hostilidade do capitalismo" às artes, tal como ela aparece nos textos de Lukács.

Quando Lukács fala da "essência desfavorável do capitalismo para a arte"[10], ele evoca assim, mais do que qualquer coisa, "um complexo de problemas"[11]. Aqui e ali, nos textos do início da década de 1930, já despontam isoladamente aspectos desse "complexo de problemas". No texto que escreveu sobre Hauptmann, por exemplo, Lukács busca compreender de uma perspectiva histórica e social certa limitação que ele reconhece na obra desse dramaturgo. A certa altura, então, ele pondera: que Hauptmann se torne, cada vez mais exclusivamente, "poeta do 'humano' privado [Privat-'menschlich']" é algo que não pode ser levantado como uma acusação contra ele. Afinal, "fundamenta-se profundamente na essência da sociedade burguesa e na posição social da burguesia que destinos privados ocupem predominantemente a matéria imediata da poesia"[12]. Essa restrição da matéria ao âmbito do privado certamente diz respeito à "hostilidade do capitalismo às artes" – é, como iremos sugerir, o problema da "prosa do capitalismo". Nesse momento, entretanto, Lukács parece conceber a questão de modo muito mais solto. Parece, aliás, que não chega a se constituir propriamente uma questão. Mais do que algo que foi acumulado, essa é uma observação que surge apenas de passagem, ainda que ela seja inegavelmente importante.

Como contraponto, vejamos um trecho de um texto posterior, "A fisionomia intelectual da figura artística". Como o título já sugere, o que Lukács busca desenvolver é, justamente, como se constitui nas narrativas essa dimensão dos personagens, como se forma e se expressa a sua visão de mundo. Quando ele se refere, então, à "prosa da vida capitalista",

---

[10] LUKÁCS, G., "Scholochow: *Der stille Don"* [1949], *PRII*, p. 405.
[11] KLATT, G., 1985, p. 29.
[12] LUKÁCS, G., "Gerhart Hauptmann" [1932], *PRI*, p. 75.

não surpreende que se trate apenas de uma breve menção; afinal, esse não é mesmo o assunto. Mas ao comentar sobre o "caráter extremo das situações típicas"[13], Lukács aponta justamente nessa direção, ao afirmar que a tendência para o extremo "surge também como oposição romântica contra a prosa da vida capitalista"[14]. Haveria aqui muito a se considerar. Em uma curta passagem, Lukács lança elementos que são fundamentais para a discussão sobre o realismo, e em particular, para a discussão sobre Balzac – mas iremos deixar isso de lado, ao menos por enquanto. O que é determinante, nessa altura do nosso argumento, é a "hostilidade do capitalismo" às artes. E, embora também aqui Lukács atravesse rapidamente o tema, sem nele se deter, a diferença é notável. Trata-se, nesse caso, de uma ponte fundamental. Pois, essa passagem de "A fisionomia intelectual da figura artística" parece condensar algo como a base a partir da qual Lukács desenvolve seu argumento, sobretudo nas primeiras seções[15]. Todo o balanço que ele traça nesse texto sobre a caracterização dos personagens – primeiro nas obras dos grandes realistas, e depois na literatura naturalista – parece ter como limite essa situação, a da "prosa da vida". Em vista desse "obstáculo", os escritores podem seguir por vias diferentes. A oposição romântica é uma dessas vias – e poderíamos adiantar: é daqui que bifurca a saída dos "grandes escritores" realistas. Daqui pode surgir, como afirma Lukács na passagem citada, a tendência para o extremo, de que trataremos mais adiante. Há também, contudo, aqueles escritores que se agarram à "prosa da vida" como a verdadeira norma que deve reger a expressão artística, por motivos que não são nada arbitrários. Para responder, portanto, à pergunta: "Como os escritores dão forma ao perfil intelectual de seus personagens?", Lukács mobiliza, ainda que sem o explicitar, esse quadro mais geral do "desfavor [Ungunst] social dos pressupostos e circunstâncias da criação artística"[16].

E seria possível seguir os motivos dessa mudança de ênfase nos textos de Lukács? Parece-nos que sobretudo Michail Lifschitz[17], com quem Lukács trabalhava à época,

---

[13] Abordaremos, em uma outra seção, no capítulo "O caso Balzac", a relação entre extremo e tipicidade.

[14] LUKÁCS, G., "Intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestaltens" [1936], *PRI*, p. 160. Há tradução para o português, de Carlos Nelson Coutinho (LUKÁCS, 2010).

[15] Cabe observar que o caso do realismo socialista, tratado particularmente na última seção do texto, exigiria outras mediações.

[16] Id., "Erzählen oder Beschreiben" [1936]. Em: *PRI*, p. 207. Há tradução para o português, de Giseh Vianna Konder: "Narrar ou descrever" (LUKÁCS, G., 1968).

[17] Comentando especificamente esse texto, Gudrun Klatt enxerga ai um vínculo com a "nova e difícil fase dos debates soviéticos sobre realismo/formalismo" (KLATT, 1985, p. 85). Ele não deixa de notar, também, a nova problemática que o texto traz para esses debates, a qual "vincula [Lukács] estreitamente a Lifschitz" (ibid., p. 86).

Ana Cotrim também se refere a algo próximo disso. Ao mencionar "os pontos de contato e superação" entre os textos de meados da década de 30 e aqueles que Lukács escreveu no início da década, ela afirma: "Desse modo, a partir dos escritos de Moscou nosso autor demonstra uma compreensão efetivada da centralidade da ação; ao lado disso, e não por acaso, o romance passa a ser tratado em termos de realismo (...) Na trajetória de seu pensamento marxista sobre arte, iniciada nos anos trinta, esse momento pode ser entendido não como inflexão,

desempenha quanto a isso um papel fundamental. Mais do que algum traço geral e constante dessa relação, marcada por uma colaboração intelectual e afetiva que os acompanhou durante muito tempo, temos em vista uma circunstância bem específica, ao supor aqui alguma contribuição de Lifschitz: o artigo que ele publicou sobre a estética de Marx. Desde 1929, Lifschitz pesquisava no Instituto Marx-Engels e "favorecido pela possibilidade", afirma Klatt, de "ver e avaliar textos ainda não publicados dos clássicos do marxismo, Lifschitz via como sua tarefa no início dos anos 30 tornar conhecidas 'as verdadeiras concepções de Marx e Engels sobre todo o curso da história da cultura'"[18]. É, pois, com esse objetivo que Lifschitz escreve e publica logo no início da década o referido artigo. Além da importância que esse trabalho teve para o pensamento estético marxista de um modo geral – afinal, de modo pioneiro, Lifschitz acompanha e comenta o processo de desenvolvimento histórico das ideias estéticas de Marx[19] –, nele seria possível reconhecer também, como afirma Klatt, o esboço de alguns princípios teóricos fundamentais, de onde Lifschitz extrairá depois seus próprios critérios de julgamento estético[20]. Esses princípios consistem, ainda de acordo com Klatt, em dois grandes "complexos de problemas": "a hostilidade do capitalismo à arte" e "a especificidade da grande arte"[21].

O próprio Lifschitz pouco usa essa expressão, "hostilidade do capitalismo à arte". Mas não é à toa que Klatt recorre a ela para sintetizar de que trata esse primeiro "complexo de problemas". Ele evoca, assim, uma passagem de Marx, da qual Lifschitz cita um grande trecho na seção IV de "Karl Marx e a estética":

> Apenas o estudo historicamente concreto de cada nível de atividade material dos homens pode esclarecer como eles desenvolvem na época em questão determinadas formas de sua vida espiritual. "Na medida em que Storch não capta historicamente a própria produção material – ele a capta enquanto produção de bens materiais em geral, e não como uma forma específica desenvolvida historicamente dessa produção – ele puxa de si mesmo o chão sob os pés, sendo que é apenas sobre esse chão que, em parte os elementos ideológicos da classe dominante, em parte as produções espirituais livres dessa formação social específica podem ser compreendidas. Ele não pode ir além de modos de falar gerais [Redesarten] ruins. A relação não é também, portanto, tão simples como ele pensa. *Por exemplo, a produção capitalista é hostil* [feindlich] *a certos ramos de produção espiritual, por exemplo à arte e poesia.* De outra maneira se chega à imaginação dos franceses no

---

mas como aprofundamento que traz a categoria do realismo para o cerne da teoria literária" (COTRIM, 2009, p. 275). Se estamos conferindo aqui particular relevância ao vínculo entre Lukács e Lifschitz, não deixamos de levar em conta, também, que esse aprofundamento de que estamos falando (e relacionado a Lifschitz) tem um sentido ainda mais amplo, tal como sugerem esses críticos.

[18] KLATT, G., 1985, p. 28.

[19] No meio disso, havia material inédito. E, parece, podemos mesmo dizer que parte do material com que Lifschitz trabalhou ainda não era acessível nos anos 80. Em um texto de 1986, Manfred Naumann menciona que Lifschitz cita textos de Marx dos anos 1841-1842, que "ninguém até o momento havia podido ler" (NAUMANN, M., 1986, p. 14).

[20] Cf. KLATT, G., 1985, p. 29.

[21] Ibid., p. 29.

> século XVIII, já belamente parodiada por Lessing. Se estamos mais na frente na Mecânica etc. do que os antigos, por que não deveríamos poder fazer uma epopeia? E a *Henríada* pela *Ilíada*![22].

Como se sabe, Marx e Engels, apesar de terem se ocupado durante toda a vida com a literatura e a estética, nunca organizaram suas ideias a esse respeito em uma obra[23]. No entanto, como lembra Lukács, os "princípios fundamentais da inversão materialista estão diante de nós, de maneira clara, na forma de asserções que [eles] fizeram sobre questões singulares concretas"[24]. É o caso dessa passagem, na qual Marx aponta para o "caráter antiestético do presente capitalista"[25]. Nela podemos notar claramente um desses princípios da "inversão materialista" de que fala Lukács, na medida em que, ao se contrapor às concepções de Storch sobre trabalho produtivo e improdutivo, que abstraem do desenvolvimento histórico, Marx expõe a base a partir da qual se formam as ideologias, e que depende, por sua vez, do processo social de produção, do modo de vida bem como de suas transformações ao longo da história. Nesse sentido, o fundamento da produção espiritual (ou, no caso, imaterial[26]) é por sua vez material e histórico, e por isso, nessa relação, "à maneira de produção capitalista corresponde uma outra espécie da produção espiritual diferente do modo de produção medieval"[27].

Indica-se assim que, na perpectiva da estética materialista, as questões relacionadas à arte, um dos ramos da produção espiritual, não podem ser resolvidas apenas intraesteticamente, no campo formal artístico, pois também elas são um produto do desenvolvimento social[28], com o qual se relacionam de maneira bastante intrincada. Como afirma Lukács,

> Marx reivindica que sejam investigadas exata e concretamente as condições específicas, das quais surgem a matéria e a forma de um período artístico determinado, com base no seu ser social; que seja portanto reconhecido claramente

---

[22] Essa passagem que Lifschitz cita é da *Teoria do mais valor*, um manuscrito publicado postumamente do que era considerado como um "excurso histórico", "um esboço histórico das teorias burguesas sobre mais-valor". Marx inicialmente planejou inclui-lo na primeira parte do *Capital*, "O processo de produção do capital", mas isso mudou quando se consolidou a divisão da obra em três partes teóricas. A *Teoria do mais valor* passa então a constituir uma "parte autônoma", o quarto livro, "o histórico-literário", conforme afirma Marx em uma carta a Engels. Cf. MARX, K; ENGELS, F., 1967, p. VIII.

[23] Cf. LUKÁCS, G. "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels" [1945], *PA*, p. 205. Este texto está traduzido por Leandro Konder em LUKÁCS, G., 1968 e por Carlos Nelson Coutinho em LUKÁCS, G., 2011b.

[24] Id., "Hegels Ästhetik", *PA*, p. 133.

[25] Id., "Karl Marx und Theodor Vischer" [1934], *PA*, p. 255

[26] Não irei comentar a respeito da questão a que Marx visa nessa seção da *Teoria do mais valor*, e que está indicada nesse trecho citado por Lifschitz – a relação entre produção material e a produção imaterial. Remeto o leitor a um comentário muito preciso, o de Vera Cotrim, em *Trabalho produtivo em Karl Marx* e particularmente a seção "A definição acessória de trabalho produtivo: trabalho material e imaterial".

[27] MARX, K; ENGELS, F., 1967, p. 257.

[28] Cf. LUKÁCS, G., "Die Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe" [1934], *DL*, p. 106, bem como "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", *PA*, p. 206.

> quais formas podem ser usadas e como elas podem ser usadas em um determinado período do desenvolvimento artístico[29].

Mas não se trata, também, de reconhecer uma mera convergência entre o desenvolvimento das forças produtivas e o desenvolvimento da arte, como se as circunstâncias favoráveis de um lado implicassem paralelamente o florescimento do outro; ou ainda, pelo contrário, como se de um modo decadente de produção social pudesse brotar *apenas* uma arte também decadente. Não se trata de uma simples relação de causa e efeito[30]. O progresso técnico, material, que é sempre contraditório[31] nas diferentes formações sociais, pode fazer com que se tornem possíveis, ou, pelo contrário, ele pode fazer com que desapareçam certas formas de arte. O desenvolvimento ideológico e, dentro disso, artístico é portanto desigual, de modo que podemos reconhecer "o desenvolvimento relativamente independente das áreas de atividade humana singulares – do direito, da ciência, da arte etc."[32]. É essa descontinuidade entre o desenvolvimento econômico e o desenvolvimento artístico o que Marx quer ressaltar, quando fala da "hostilidade do capitalismo à arte". Estamos "mais na frente na mecânica etc.", como ele de certa maneira ironiza; mas, em uma época na qual "os acontecimentos mais importantes são transações comerciais, invenções de máquinas, construção de novos portos e em que cada um só pensa no comércio"[33], não faz sentido, por exemplo, retomar os temas e motivos da epopeia. Quem seria, nesse contexto, o grande herói épico? Escalaríamos para tanto o "grande comerciante"[34]?

Diante dessa conjuntura que estamos esboçando, podemos notar que desapareceram as condições necessárias para a poesia épica[35], e supor o contrário, tentar continuar

---

[29] Id., "Die Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe", *DL*, p. 107.

[30] "Quem vê nas ideologias o produto mecânico, passivo do processo econômico que constitui sua base, esse não entende absolutamente nada sobre sua essência e seu desenvolvimento, ele não representa o marxismo, mas sua distorção, sua caricatura" (id., "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", *PA*, p. 208).

[31] Id., "Die Widersprüche des Fortschritts und die Literatur" [1940], *MS*, p. 79.

[32] Id., "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", *PA*, p. 206. Em que sentido Lukács fala de relativa independência? "A atividade espiritual do homem tem então em cada uma das suas áreas uma independência relativa determinada; isso se refere sobretudo à arte e à literatura. Cada uma dessas áreas de atividade, cada uma dessas esferas se desenvolve – através do sujeito criador – a si mesma, conecta-se às próprias criações anteriores, desenvolve-se mais, ainda que critica e polemicamente. Já mencionamos que essa independência é relativa, que ela não é a rejeição da prioridade da infraestrutura econômica" (LUKÁCS, G. "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", *PA*, p. 209). Há diversas passagens de Lukács sobre o desenvolvimento desigual de forças produtivas e ideologia, ao longo de sua obra.

[33] NAUMANN, M., 1986, p. 18. Aqui, o autor está traçando um paralelo entre Marx e os iluministas.

[34] Essa é a pergunta que faz Diderot, e que Naumann considera que poderia estar na *Introdução para a crtítica da economia política*: "Por acaso um grande comerciante é capaz de se tornar o herói de uma poesia épica?" (cf. ibid., p. 18).

[35] É muito precisa a síntese que Ana Cotrim faz desse argumento, com relação à arte grega: "Marx parte do fato de que o material da arte grega é a mitologia grega. A mitologia é uma forma de apreender o mundo natural e social própria de um momento histórico de baixo domínio da natureza. O argumento caminha no sentido de evidenciar que o baixo desenvolvimento material não constitui empecilho ao florescimento da arte grega, mas antes, compôs sua condição real, na forma da consciência mitológica (...) De sua maneira caracteristicamente

extemporaneamente a tradição épica resultaria em obras como a *Henriada*[36], de Voltaire, que Marx critica indiretamente. Se determinada matéria é ou não favorável à estilização artística, a determinada forma, isso é decidido, como nota Lukács, "em um nível por assim dizer pré-estético"[37], no nível do desenvolvimento social. O que Marx demonstra referindo-se à epopeia para negar a suposição de que haveria alguma homogeneidade no progresso é que, nesse nível pré-estético, o capitalismo é hostil à arte e à poesia, que existe uma "contradição objetiva entre grande arte e sociedade capitalista"[38].

Se voltamos então, a Lukács, podemos encontrar essa mesma passagem[39] citada diversas vezes, sobretudo a conhecida frase: "a produção capitalista é hostil a certos ramos de produção espiritual, como arte e poesia". Tão mais significativo, entretanto, é, como mencionamos, o lugar que essa consideração assume para ele, como um importante "ponto de partida metodológico"[40]. Isso não tem implicações apenas na análise das obras literárias, mas na própria reconstrução das categorias de análise. A contrapartida que se impõe, a partir desse horizonte, para a crítica, é a necessidade de repensar os problemas estéticos, de reformular as

---

espirituosa, Marx explicita como o progresso social tem de acabar com as condições de apreensão mitológica do mundo e, por conseguinte, com as bases para a produção de certas formas de arte, como a epopeia" (COTRIM, A., 2009, p. 208).

[36] Vejamos um comentário de Lukács a esse respeito: "Não é preciso pensar no fracasso tragicômico de tais tentativas como a *Henriade*, de Voltaire, em que os deuses que aparecem já se tornaram uma maquinaria apoética [undichterische] altamente prosaica, e em que até mesmo os traços de Henrique IV, extraordinários em sua relatividade efetivamente histórica, perdem toda individualidade e força de convencimento. Mas até mesmo uma obra extraordinária como a *Eneida*, de Virgílio, é naqueles pontos em que quer disputar com o 'período heroico' de Homero, onde se esforça por renovar a expressão estética desse período em uma ordenação social totalmente diferente, apenas retórica, pálida e sem força de comoção. Ela permanece viva apenas onde ela se aproxima – paradoxalmente – do romance moderno, espontânea e inconscientemente". (LUKÁCS, G., "Aktualität und Flucht", *SW*, p. 108).

[37] Id., *AI*, p. 745.

[38] Id., "Schillers Theorie der modernen Literatur", *DL*, p. 155

[39] Tendo em vista a trajetória de Lukács, essa filiação poderia parecer óbvia e por isso dispensaria qualquer comentário. No entanto, o esforço de demonstrá-la não é excessivo, já que, para alguns, como Schlenstedt, na caracterização de Lukács da "hostilidade do capitalismo às artes" retornariam antes traços da problemática de Schiller ou de Hegel. Isso porque, na passagem citada de Marx, haveria uma "tentativa particular [speziell], não de uma determinação histórico-filosófico da época, mas de uma diferenciação teórica das relações de correspondência entre base e superestrutura" (SCHLENSTEDT, D., 1987, p. 221). Lukács, segundo esse autor, generalizaria isso, ao identificar "estados presentes prosaicos", baseando-se para tanto em "padrinhos do pensamento artístico romântico-clássico". Mas, para Lukács, a oposição ente poesia e prosa, sendo a prosa a característica da modernidade, não implica na desqualificação da arte do presente. Lukács reconhece a possibilidade artística da prosa e não é isso o que decide a valoração estética. Esse problema é um problema que a realidade social coloca para a arte e sua solução não pode ser decidida em uma "pura dialética do pensamento" (LUKÁCS, G., "Karl Marx und Theodor Vischer", *PA*, p. 239). Tentarei defender que, nesse sentido, Lukács investiga justamente a relação entre "base e superestrutura" (investigação que, para Schlenstedt, estaria ausente), buscando compreender em que condições objetivas o romance, enquanto forma artística, surge. Adiantando o argumento em linhas gerais, é possível perceber que se trata de um reconhecimento do processo histórico-social, nas consequências que ele tem para a produção artística e que tornam mais ou menos fecundas certas posições dos artistas diante da realidade. Por isso podemos reconhecer nuances ou graus nessa condição mais geral da "hostilidade do capitalismo às artes", em função da alteração da correlação de forças. Esse aspecto do método, por assim dizer, de Lukács aparece também, mais adiante, no texto do próprio Schlenstedt.

[40] SZIKLAI, L., 1976, p. 132.

categorias, de acordo com sua perspectiva diante dos fatos da vida. Isso está posto com todas as letras em "Karl Marx e Friedrich Theodor Vischer", quando Lukács contextualiza a "questão do feio", questão esta central para o debate estético do século XIX (quando ganha fôlego o movimento de dissolução do hegelianismo):

> O período depois de Hegel, enquanto período de preparação da revolução democrática alemã, agudiza descomunalmente essa questão [do belo]. Aparece na ordem do dia a arte reveladora, expressa e disputadamente realista e que apresenta a vida cotidiana em função desses objetivos. Não é, portanto, por acaso que esse desenvolvimento coloque em primeiro plano o problema do acabamento artístico de uma arte cujo objeto e cujo manejo, em princípio, extrapolam o círculo de vigência do belo, por mais amplamente que ele seja concebido. Não é por acaso que dessa maneira a apresentação artística do feio e suas relações de forma e conteúdo entrem no primeiro plano das explicações estéticas[41].

A hesitação liberal que embasa a questão do feio nessa altura ainda está envolvida por um vapor idealista, o que, juntando-se com o seu fundo político[42], embaralha a correta compreensão da situação e impede que dela sejam extraídas as últimas e necessárias consequências[43]. Mas através desse problema se tangencia, de todo modo, o ponto que Lukács considera nevrálgico: a representação artística de uma matéria que, se não for falseada, "não é bela, e nem mesmo se dirige ao belo"[44]. O problema do feio é, portanto, próprio dos tempos modernos enquanto matéria necessária da arte[45]:

> O problema do feio na Estética significa a reprodução artística fiel à realidade da realidade capitalista, cujo desenvolvimento torna cada vez mais impossível utilizar os velhos métodos criativos da arte, tanto os que foram legados pelos períodos pré-capitalistas, quanto os do idealismo-*citoyen* dos grandes períodos revolucionários (Milton, David etc.)[46].

Logo se vê que, nessa discussão sobre o belo e o feio, não estamos restritos a uma questão técnica de teoria estética. Se é o belo que de antemão delimita qual é o conteúdo das obras artísticas, se estas se definem justamente por serem a realização adequada da beleza, o campo da arte moderna fica por demais estreitado em comparação com a realidade no capitalismo. Ao se colocar o problema do feio na ordem do dia, problematizando, ainda que de maneira pouco consistente no caso de certos teóricos, a categoria do belo tal como ela é construída nas estéticas idealistas, busca-se responder a impasse objetivo: sua (falta de)

---

[41] LUKÁCS, G., "Einführung in die Ästhetik Tschernyschewskijs", *PA*, p. 179.

[42] "Essa concepção política e político-artística corresponde a nova construção da estética, que quer romper as limitações idealistas da filosofia de Hegel de maneira idealista e – na forma de um verdadeiro compromisso liberal – quer unificar o descarte do velho ideal de beleza com sua manutenção, sua conservação" (ibid., p. 180).

[43] O problema, para Lukács, é que "parece se tratar de uma dialética do pensamento, quando na verdade é um problema objetivo". Além disso, quando surge a alternativa do realismo, frente à limitação do belo, a estética liberal "representa a superação dos ideais válidos para o período artístico na forma de um realismo 'moderado', que não machuca ninguém" (ibid., p. 179-180).

[44] Ibid., *PA*, p. 178

[45] LUKÁCS, G., "Karl Marx und Theodor Vischer", *PA*, p. 287. Segundo Lukács, "é o reconhecimento filosófico 'das novas marcas particulares na arte moderna burguesa', formulado em uma nova categoria estética" (id., "Hegels Ästhetik", *PA*, p. 132).

[46] Id., "Karl Marx und Theodor Vischer", *PA*, p. 272.

adequação à realidade objetiva, capitalista[47]. Não se trata, portanto, de atenuar esteticamente aquilo que é feio – é o que Vischer faz em sua estética, dirá Lukács, com sua solução liberal eclética[48]. Resolver teoricamente esse problema implica, por um lado, "olhar nos olhos, sem medo, dos fatos econômicos-sociais do desenvolvimento capitalista". Implica, portanto, a investigação "destemida" da realidade objetiva. Por outro lado, afirma Lukács, é preciso "comprovar artisticamente que as categorias tradicionais estéticas são inadequadas para capturar e expor a realidade capitalista; que 'a produção capitalista é 'hostil' a certos ramos de produção espiritual, como arte e poesia' (Marx)"[49]. A questão então é a relação entre arte e realidade. Só a partir dessa relação, a partir dos fatos da vida é que podem surgir as categorias concretas, tanto de conteúdo quanto de forma.

Logo que compreendemos isso, logo que compreendemos quão fundamental é a hostilidade do capital à arte, se queremos entender, por exemplo, o romance moderno, essa expressão aparece – para falar com Schlenstedt – propriamente como uma "cifra multiradiosa". Afinal, essa seria, então, "a problemática necessária de toda arte moderna"[50]. Mas onde estão as raízes dessa hostilidade, quais são os seus desdobramentos? Resta, portanto, comentá-la, determiná-la. Para começar, podemos retomar a ideia de que se trata de um "complexo de problemas", ou ainda, como afirma Schlenstedt, de um "complexo de representações". São pelo menos duas as condições[51] – e, como veremos, elas estão entrelaçadas – que compõem isso que Lukács descreve como "hostilidade" ou "desfavor" da realidade capitalista às artes.

---

[47] Por outro lado, a solução liberal do problema, como lembra Lukács, desativa o historismo de Hegel. "A dialética do belo se desenvolve em Vischer e seus contemporâneos não no curso do desenvolvimento da história da humanidade (da ideia, mas puramente na ideia mesma de uma maneira aespacial, atemporal e ahistórica)". Daí que a dissolução e a reconstrução do belo, a unificação de seus momentos (o sublime e o cômico) pareça uma dialética do pensamento: tudo gira em torno de uma "forma 'eterna' atemporal" (id., "Einführung in die Ästhetik Tschernyschewskijs", *PA*, p. 180).

[48] "A 'beleza' de Vischer não é nada mais do que um ideal baço daquela posição da formação no sistema capitalista harmônico que ele sonha. A estética de Vischer assume uma posição mediadora eclética entre realismo comedido e academicismo idealizador" (id., "Karl Marx und Theodor Vischer", *PA*, p. 274).

[49] Ibid., p. 239.

[50] Id., "Der Briefwechsel zwischen Schiller unf Goethe, *DL*, p. 107.

[51] Schlenstedt analisa três dimensões. A primeira delas é a facilidade com que a arte pode se tornar uma forma de apologia do sistema capitalista, reproduzindo-o, meramente (1987, p. 222). Uma outra seria o caráter de mercadoria da arte e a formação de uma "indústria do agradável". Por fim, a terceira, que Schlenstedt considera como a mais fundamental para Lukács, seria a "dominação da prosa": "nos dois pontos de vista solidifica-se, como vê Lukács, a dominação da prosa; ela produz dissonância e fealdade em todos sinais vitais, ela deixa o nível de humanidade cair, e esse é para ele – hesitamos apenas em um primeiro momento – o 'nível poético da vida' mesma" (1987, p. 224). Em linhas gerais, trata-se mesmo dessas questões que Schlenstedt identifica e essa é uma boa divisão (em três dimensões). Embora eu não vá me ater a análise desse autor, o meu ponto de discordância é outro, como irá ficar claro: parece-me que, para Lukács, o desfavor é um momento necessário, e nesse sentido, positivo até certo ponto, no desenvolvimento da arte moderna.

Ranieri Carli afirma, também, que a hostilidade do capitalismo às artes "se manifesta em vários níveis" (2012, p. 31) e menciona três deles: a fetichização da realidade, a transformação da obra de arte em mercadoria e a divisão do trabalho.

Capitalização geral do espírito. Lukács comenta que Balzac apanha no ar o tema de *Ilusões Perdidas*, criando assim o novo tipo do "romance da desilusão"[52]. "Os heroicos pioneiros devem se retirar e deixar o lugar para os aproveitadores do desenvolvimento, os especuladores" – essa é a história que estava no ar, e que retorna em diversas obras de ficção da época. Em resposta a ela, o romance de Balzac retrata, pois, um apagão (quase) geral, quando a melhor parte da burguesia é obrigada a depor não suas armas, mas seus ideais, quando "os mais altos produtos ideológicos do desenvolvimento burguês revolucionário", ao se chocarem contra a realidade da economia capitalista, revelam-se como ilusões, apenas.

Visto assim, o tema de *Ilusões perdidas* não seria nada original. Lukács destaca, no entanto, um outro momento desse romance, que decorre por sua vez de uma visada característica de Balzac: em suas obras, ele não se volta apenas para o passado, mas, olhando também na direção contrária, em direção ao futuro, vê que "o fim do período heroico do desenvolvimento burguês da França significa o começo da grande decolagem do capitalismo francês"[53]. "Em quase todos seus romances", afirma Lukács, "Balzac figura a decolagem capitalista, a transformação da manufatura primitiva no capitalismo moderno (...) o recuo de todas as formas tradicionais de sociedade e ideologia diante da marcha vitoriosa do capitalismo"[54]. Acontece que, em *Ilusões perdidas*, particularmente, a dominação do capitalismo engloba um campo insuspeito, para alguns, pois que estaria aparentemente isento dessas transações materiais, e transforma-o igualmente em mercadoria: esse campo é o espírito[55]. É do ponto de vista da "*capitalização do espírito*" que Balzac acompanha nessa obra o processo mais geral, pelo qual passa a França da época, de modo que o tema de *Ilusões perdidas* seria, segundo Lukács, "o tornar-se mercadoria da literatura (e com ela de toda ideologia)"[56].

Justamente essa transformação, a mercantilização da atividade literária, a que Balzac dá forma artística em seu romance, está na base do que podemos compreender como uma das dimensões da "hostilidade do capitalismo às artes". Ao ser integrado à indústria do trabalho

---

[52] Cf. LUKÁCS, G., "Verlorene Illusionen" [1935], *PRIII*, p. 488. Há tradução para o português de Luis Fernando Cardoso (LUKÁCS, G., 1968).
[53] Ibid., p. 474.
[54] Ibid., p. 474.
[55] Se entendemos cultura como uma forma do espírito, vale a citação de Adorno, que explicita o lugar privilegiado que o espírito ocupa no contexto da expansão da economia capitalista: "Mas ao mesmo tempo a cultura se opõe à administração, justamente segundo os conceitos alemães; deveria ser o que há de mais elevado, mais puro e intacto, que não foi acomodado segundo critérios táticos ou técnicos. Na linguagem da cultura, isto se chama a sua autonomia. A opinião corrente associa-lhe de bom grado à personalidade. A cultura seria manifestação da pura humanidade, sem nenhuma consideração pelas conexões funcionais da sociedade" Em: ADORNO apud ARANTES, P., 1996b, p. 130 .
[56] LUKÁCS, "Verlorene Illusionen", *PRIII*, p. 474.

cerebral, o escritor passa então a ocupar um novo lugar, bastante problemático. Em *Ilusões perdidas*, é sobretudo Lucién de Rubempré[57], um dos protagonistas, que coloca isso em cena. Sua ambição era tornar-se poeta, atingir a "glória literária"[58], e todos os seus passos o guiam na direção dessa promessa que é, ao mesmo tempo, uma promessa de glória social. Se ele vai até Paris enleado por seu primeiro amor, o que poderia parecer bastante fortuito, logo que o casal rompe, revela-se diante de Lucién o verdadeiro interesse da sua nova circunstância: morar em Paris é tirar a sorte grande, pois "esta é a terra dos escritores, dos poetas e dos pensadores"[59]. Mas em Paris, esse paraíso aberto ao gênio, Lucién se desfaz não só de suas moedas, estranhamente sorvidas pela cara rotina do circuito elegante do qual ele quer participar; também os seus sonhos e ideais de jovem talentoso são trocados, um por um, por falsas oportunidades de ascensão. E isso não traz tanto espanto, se acompanhamos a conversa que o jovem escritor ouve na primeira tentativa de vender a um livreiro uma obra sua. Este livreiro conversa com um "autor":

> - Quer ficar com quinhentos exemplares? Deixo-lhe a cinco francos e dou-lhe um exemplar a mais em cada dúzia.
> - Por que preço eles ficariam, assim?
> - Por dezesseis sous menos.
> - Quatro francos e quatro sous – disse Vidal ou Porchon a quem lhe oferecia os livros.
> - Isso mesmo – respondeu o vendedor.
> - A prazo? – perguntou o comprador.
> - Velho pândego! E me pagaria aos dezoito meses em promissórias a um ano?
> - Não, pagas imediatamente – respondeu Vidal ou Porchon.
> - A que prazo? Nove meses – perguntou ao livreiro o autor, que, sem dúvida, oferecia um livro.
> - Não, meu caro, a um ano – respondeu um dos livreiros-distribuidores[60].

A mesma conversa se repete pouco depois entre Lucién e Doguereau, um outro livreiro, em termos que não diferem tanto. Dela devem ter participado também todos os "mil a mil e duzentos jovens que todos os anos chegam da província a Paris", em visita a toda

---

[57] A seu respeito, Lukács afirma: "Com grande sensibilidade e astúcia, Balzac figura aqui o novo tipo de poeta, especificamente burguês: o poeta como harpa eólica para os diversos ventos e tempestades da sociedade, um emaranhado de nervos inconstante, sem direção, ultrasensível (...)" (ibid., p. 477).

[58] BALZAC, H. Ilusões perdidas [A comédia humana VII], p. 33.

[59] Ibid., p. 166.

[60] Ibid., p. 174. O diálogo continua assim: "- Você me enforca!- exclamou o desconhecido.
- Mas, teremos acaso colocado, em um ano, quinhentos exemplares de *Léonide*? – respondeu o livreiro-distribuidor ao editor de Victor Ducange. – Se os livros tivessem saída conforme o desejo dos editores, seríamos milionários, meu caro mestre; eles saem, porém, segundo a vontade do público. Há romances de Walter Scott a dezoito sous o volume, três livros a doze sous o exemplar, e quer que eu venda os seus livrnhos mais caro? Se quer que eu force a venda desse livro, faça-me vantagens. Vidal! (...)
O desconhecido saiu. Lucién ouviu Porchon dizendo a Vidal:
- Temos trezentos exemplares pedidos; demoraremos a pagá-los, venderemos as *Léonide* a cem sous o volume, faremos com que nos paguem a seis meses de prazo, e...
- E – disse Vidal – são mil e quinhentos francos de lucro."

variedade de livreiros (ou compradores) que vemos atravessar o romance[61]. Afinal, quem aqui rege a musa[62] é o Mercado, e esses são os seus termos próprios, a linguagem que ele fala: preço, prazo, promissórias e não fábula, personagens e forma. Desde já, insinua-se o arco da história de Lucién, sua via de desilusão. Pois, no contexto dessa transfiguração, em que também a arte surge como mercadoria, as usuais obrigações do escritor, referidas, assim supomos, ao feitio da obra, estão igualmente sujeitas à revisão. É preciso adaptar-se sem mais à nova musa. Como lembra Lukács, "Losteau ou Blondet [personagens de *Ilusões perdidas*] *eram* ontem o que Lucien se *torna* no romance: *escritores, que devem deixar sua arte e sua convicção se tornarem mercadoria*"[63].

Nesse sentido é que falamos que o escritor passa a ocupar um novo lugar, com a "capitalização do espírito": sua premissa de trabalho passa a ser, na maior parte dos casos, a adequação ao mercado, "às necessidades do dia do mercado capitalista de livros"[64]. Integrando a indústria do trabalho cerebral, ele se torna força produtiva e seu produto, fonte de lucro para quem o põe para circular, o agente das mercadorias, o capitalista – no caso que estamos vendo, em *Ilusões perdidas*, o livreiro, que também publica e imprime. Dessa perspectiva, as qualidades artísticas de uma obra são apenas uma isca para um possível consumidor, e não mais a própria finalidade do trabalho que a produz, pois, no limite, "a produção de mercadorias não tem como objetivo a produção de determinados valores de uso como tais, mas a produção para a venda"[65]. E, segundo Lukács,

> Escritores que do mesmo lampejo produzem romances de folhetim, peças de cinema, dramas e óperas devem perder inevitavelmente o senso de expressão autêntica e de figuração adequada; escritores que deixam a formalização final de suas obras aos diretores de teatro e cinema, escritores que se acostumam a entregar semi-produtos e até mesmo fazem teoria de uma tal práxis hostil à arte, não podem manter viva em si uma relação interior com as verdadeiras questões da arte[66].

O escritor, nessas condições, perde o controle sobre a finalidade, o meio e o método de seu trabalho. Isso não quer dizer que ele assuma, conscientemente, esse jogo. Do ponto de

---

[61] Balzac traça a fisionomia desse tipo. Vidal e Porchon e, depois, Doguereau representam "duas variedades de livreiro", subtítulo do capítulo III da segunda parte do romance. Há outras nessa galeria.

[62] Não podemos deixar de lembrar dos integrantes do Cenáculo, que também são artistas, mas produzem de acordo com outros princípios, tidos por inquebrantáveis. Isso não os opôs, como alguém poderia supor, à glória. Mais de uma vez Balzac ressalta que D'Arthez, o mais proeminente dentre eles, torna-se um dos "mais ilustres escritores da época".

[63] LUKÁCS, "Verlorene Illusionen", *PRIII*, p. 484. Frase grifada por mim. Note-se de passagem algo a respeito da composição de Balzac. Ele não mostra os fenômenos do ponto de vista acabado, mas o processo, a sua gênese. Isso é extremamente importante nas análises de Lukács, como veremos no próximo capítulo.

[64] LUKÁCS, "Schriftsteller und Kritiker" [1939], *PRI*, p. 377. Há tradução para o português, de Carlos Nelson Coutinho: "O escritor e o crítico" (LUKÁCS, G., 2010). Nas palavras de um livreiro a Lucién: "– Se eu tivesse de dar um conselho ao senhor – disse Barbet – seria o de deixar os versos e entregar-se à prosa. Ninguém quer versos nas livrarias do cais" (BALZAC, H. Ilusões perdidas [A comédia humana VII], p. 220).

[65] HAUG, W. F., 1997, p. 26.

[66] LUKÁCS, G., "Schriftsteller und Kritiker, *PRI*, p. 378

vista do artista – de Lucién, em *Ilusões perdidas*, por exemplo – não é disso que se trata (ao menos, não de início). Como reconhece um outro personagem, d'Arthez, a vontade em seu coração, um amálgama de ambição e autenticidade, é do gênio, isto é, visa à "bela obra". É verdade, também, que a consciência do produtor sobre o processo não altera a relação de "capitalização do espírito", não altera o caráter de mercadoria de sua obra. Seria o caso de nos perguntarmos, entretanto, levando adiante a sugestão que paira nessa passagem de Lukács – a dos escritores que mantêm uma "relação interior com as verdadeiras questões da arte" – se não haveria também neste caso algo análogo às "mercadorias separadas da atividade de produção", características das formas de transição para o capitalismo. Nessa relação de transição, o trabalhador "se mantém como usuário de seu próprio trabalho", que responde, portanto, às suas próprias necessidades, embora seu resultado, ao final, se torne também mercadoria[67]:

> Milton, por exemplo, que escreveu o *Paraíso perdido* por 5 libras esterlinas, era um *trabalhador improdutivo*. Ao revés, o editor que fornece à editora trabalho como produto industrial é um trabalhador produtivo. Milton produziu o *Paraíso perdido* pelo mesmo motivo porque o bicho-da-seda produz seda. Era uma atividade própria de *sua* natureza. Depois vendeu o produto por cinco libras[68].

Além disso, esse movimento mais geral de "capitalização do espírito", que passa a se afinar com a forma mercadoria, pode ser refratado por circunstâncias locais, que podem impulsionar ou, pelo contrário, limitar o desenvolvimento do mercado literário. Este pode ainda desempenhar um "papel ambivalente" com relação aos "bens culturais", como observa Klaus Städtke a propósito da literatura russa no início do século XIX[69].

Nesse sentido, Lukács identifica uma "bolsa do espírito" em *Ilusões perdidas*[70]. O tipo de investimento que os escritores aí fazem os dividiria fundamentalmente em dois grupos. Subjetivamente, como afirma Lukács, a "atitude de alguns pode ser uma oposição encarniçada contra esse mercado". Essa restrição – "subjetivamente" – põe o problema em bons termos, porque, como adiante ele irá afirmar, "depois que o capital imperceptivelmente descobriu a arte de oposição como um objeto de especulação vantajoso, esses tais movimentos também acham seus 'mecenas' e sofrem toda a questionabilidade material e moral de um apoio através

[67] Seguimos aqui o argumento de Vera Cotrim (2012, p. 193).
[68] MARX apud COTRIM, V., 2012, p. 193.
[69] Cf. STÄDTKE, K., 1981, p. 266-267 .
[70] É interessante citar o trecho todo, para podermos ver que a análise de Lukács vai além disso: "Através da grandeza da expressão, a bolsa do espírito de Balzac se torna uma profunda tragicomédia do espírito da classe burguesa. Enquanto que os escritores realistas posteriores descrevem a capitalização já consumada do espírito burguês, Balzac figura a acumulação primitiva em todo o sombrio esplendor de sua abominação" (LUKÁCS, G., "Verlorene Illusionen, *PRIII*, p. 484). Discutiremos qual é, segundo Lukács, essa especificidade da "expressão" de Balzac no próximo capítulo.

do capital"[71]. Tudo isso sopesado, no entanto, Lukács sustenta que existe, ainda, uma certa "margem de manobra livre", cuja real constituição deve ser determinada, e que se desenvolve contra esse pano de fundo da *total entrega* aos princípios do mercado. Instaura-se assim, para Lukács, um corte, que separa um e outro tipo de escritor, e que ele, inclusive, toma como o próprio metro de sua crítica: ele investiga "apenas os tipos honestos e talentosos", ainda que seja impossível isolá-los completamente dos "escritores mequetrefes sem talento e corrompidos" (estes constituem o pano de fundo incontornável de seu objeto)[72].

Podemos perceber, a partir dessas considerações com que Lukács torneia seu argumento, que não é possível avançar muito sem considerar qual é o lugar concreto em que se encontra a literatura no que diz respeito à produção de mercadorias. Até aqui, em linhas gerais, notamos que, quando o que decide sobre a obra literária, sobre sua constituição, é a margem de lucro que ela pode oferecer, isso redimensiona em última instância o papel do escritor, em função do questionável "apoio do capital". Assim sendo, parece-nos que, para Lukács, não se esgota o problema do prolongamento da ordem capitalista sobre a esfera artística apenas ao reconhecer os "efeitos deturpadores do dinheiro"[73], suas consequências imediatas que se expressam através da relação com o mercado. Na constelação da mercadoria, há *outros processos sociais* que se impõem, também, como um obstáculo ao desenvolvimento das artes.

Podemos ler nesse sentido a afirmação de Lukács de que "a hostilidade à arte da ordem de produção capitalista se revela também na divisão do trabalho capitalista", nas implicações[74] para o artista do modo como se organizam e se desenvolvem no capitalismo as relações de produção. Dizemos que o problema se refere, aqui, ao artista[75], mas a maneira "como a base econômica da ordem de produção capitalista retroage na literatura" não depende, diretamente, de sua subjetividade, por mais que a restrinja. Explicitamos assim, apenas, o ponto de vista que Lukács assume diante desse problema, cuja "correta

---

[71] Id., "Schriftsteller und Kritiker, *PRI*, p. 383.
[72] Ibid., p. 383.
[73] LUKÁCS, G., "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", *PA*, p. 213.
[74] Parece-me que uma afirmação de W. Martin Lüdke em "Der Kreis, das Bewusstsein und das Ding" expõe, em termos precisos, o posicionamento aqui implicado: "trata-se, acredito, mais das implicações que estão encerradas na tese do caráter de mercadoria da arte, do que da formulação imediata, se quisermos, restritiva, dessa mesma tese" (1977, p. 124)
[75] Há, certamente, consequências que não se referem diretamente ao artista, mas Lukács as comenta com menos frequência. Um exemplo: LUKÁCS, G., "Schillers Theorie der modernen Literatur", DL, p. 162. Quanto ao papel do artista, Adolfo Vázquez afirma categoricamente: "até aqui, a contradição entre arte e capitalismo se nos apresentou como uma contradição objetiva, que tem sua raiz no próprio caráter da produção material capitalista; isto é, ocorre independentemente da atitude que o artista adota em face das relações sociais capitalistas e da ideologia que encarna em sua obra ou da tendência estética que revela sua criação. A hostilidade do capitalismo à arte, que aqui levamos em consideração, é a que se manifesta quando a produção artística cai sob as leis da producão capitalista" (VÁZQUEZ, 2011, p. 153).

compreensão remete ao estudo da totalidade da economia"[76]. E desse ponto de vista, Lukács destaca "somente um princípio", que tem pautado "os grandes movimentos democráticos e revolucionários" desde tempos passados: "a reivindicação do desenvolvimento do homem multilateral, inteiro"[77]. De maneira contraditória, essa demanda toma pé em um solo que, objetivamente, impede o desenvolvimento da personalidade:

> As mesmas leis, instituições etc. que servem ao desenvolvimento da personalidade no sentido estreito da classe burguesa, que geram a liberdade do *laisser faire*, sufocam ao mesmo tempo, impiedosamente, a personalidade que de fato se desenvolve. A divisão do trabalho capitalista, com base na qual somente pode-se dar aquele desenvolvimento das forças produtivas que constituem a base material da personalidade desenvolvida, subjuga os homens, despedaça sua personalidade em especialidades sem vida etc.[78]

Esboça-se o curto-circuito. A mesma arena social que suscita o desenvolvimento da personalidade, dispondo das bases materiais necessárias para tanto[79], em cujo solo desponta o ideal humanista do desenvolvimento harmônico da personalidade, frustra sistematicamente a sua realização e promove o exato contrário, invertendo e diminuindo todas as qualidades do homem. Refreando o pleno desenvolvimento das capacidades humanas, que são retalhadas e constrangidas a uma via de mão única, a divisão social do trabalho é assim um dos pilares do "calcanhar de aço do capitalismo". E por que, para Lukács, isso é desfavorável para o desenvolvimento da arte e da literatura? O subjugamento do homem as atinge em seu cerne:

> Mas a humanidade, isto é, o estudo apaixonado da constituição humana do homem, pertence à essência [Wesen] de toda literatura, de toda arte; em vínculo estreito com isso, toda boa arte, toda boa literatura é nessa medida humanista, pois ela estuda não só o homem, a essência real de sua constituição humana, mas ao mesmo tempo defende apaixonadamente a integridade humana do homem contra todas as tendências que a atacam, a rebaixam, a distorcem[80].

Através da divisão do trabalho, ocorre "o estreitamento da personalidade, a transformação do homem em uma engrenagenzinha da maquinaria complicada"[81]. Assim, a divisão do trabalho também pisoteia, em sua desumanidade, as artes. "A direção hostil do capitalismo à arte, hostil à cultura", significa também, portanto, "o despedaçamento do homem, o despedaçamento da totalidade concreta em especialidades abstratas"[82]. "A divisão

---

[76] LUKÁCS, G., "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", *PA*, p. 214.
[77] Ibid., p. 214. Esse é, segundo Lukács, o "grande problema do humanismo burguês-revolucionário" (LUKÁCS, G., "Die Leiden des jungen Werthers" [1936], *DL*, p. 57).
[78] LUKÁCS, G., "Die Leiden des jungen Werthers", *DL*, p. 58.
[79] Falando do Renascimento, dos grandes homens que lutaram para destruir os sufocantes vínculos sociais medievais, Lukács afirma: "E esses grandes homens viram frequentemente com clareza, que um verdadeiro desenvolvimento das forças produtivas significa a mesma coisa que o desenvolvimento das habilidades produtivas do homem mesmo" ("Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Ästhetik" [1938], *PRI*, p. 301). À medida em que o capitalismo avança, no entanto, impõe-se a percepção de que esse é um processo contraditório.
[80] LUKÁCS, G., "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", *PA*, p. 213
[81] Id., "Aktualität und Flucht", SW, p. 104.
[82] Id., "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", *PA*, p. 214.

do trabalho da sociedade de classes, a separação entre cidade e campo, de trabalho corporal e espiritual"[83]: essas são cisões que reproduzem em diferentes esferas, de maneira análoga, a cisão instaurada pela apropriação privada da produção social[84].

No caso dos intelectuais burgueses, da *intelligentsia*, composta, dentre outras figuras, pelos artistas, Lukács identifica ainda uma outra separação: por causa da divisão capitalista do trabalho, eles ficam isolados dos "grandes problemas da vida"[85]. Logo em seguida, depois de constatar isso, Lukács enuncia em grandes linhas qual é a oposição decorrente dessa separação que ele tem em vista: "as questões do povo contrapostas aos problemas estreitos da inteligência burguesa 'refinada' e estranhada da vida"[86]. Vê-se logo que ele se refere a algo mais específico do que o "fracionamento [Vereinzelung] do indivíduo na sociedade", que se sustenta a partir de um vínculo socialmente necessário, da "dependência mútua dos indivíduos indiferentes uns aos outros e aparentemente livres"[87]. Também nesse plano estaríamos diante de uma experiência estranhada da vida, que não se desvincula da divisão do trabalho. No entanto, ao se deter no posicionamento do escritor quanto aos "grandes problemas da vida", Lukács está desdobrando mais especificamente o dilema, ou, como ele diz, a "tragédia de uma geração significativa de escritores da transição".

Trata-se de um fenômeno de mão dupla, pelo menos, cujas vias se combinam no final das contas. Essa geração, a que se refere Lukács, lida com o capitalismo já consolidado, relativamente desenvolvido, portanto, e "quanto mais as forças produtivas do capitalismo se desenvolvem, tanto mais fortemente se desenvolve o efeito servilizador da divisão capitalista do trabalho". Por outro lado, está em jogo não só a integração do escritor no mecanismo do capital, através da divisão do trabalho, mas, junto a isso, e reforçando seus efeitos ambiguamente perniciosos, um divórcio de classe. Com a nova ordem pós-revolucionária, os escritores honestos, burgueses, não podem mais se reconhecer na sua própria classe, não

---

[83] Ibid., p. 230.

[84] Menciono um comentário de Lindner, para tornar mais claro do que estou falando: "A relação de subsunção do trabalho assalariado sob o capital prolonga-se na subsunção do trabalhador parcial ao complexo produtivo tecnológico [produktionstechnische Verfügung]" (LINDNER, B., 1978, p. 94).

[85] LUKÁCS, G., "Einführung in die Ästhetik Tschernyschewskijs", *PA*, p. 156. Trata-se da divisão do trabalho material e intelectual: "a divisão do trabalho só se torna efetivamente divisão do trabalho a partir do momento em que se dá a divisão do trabalho material e intelectual. A partir desse momento, a consciência pode verdadeiramente imaginar que é algo diverso da consciência da prática existente, que representa realmente alguma coisa sem representar algo real. A partir desse momento, a consciência está em condições de se emancipar do mundo e de passar à formação da teoria 'pura'" (MARX apud ARANTES, P., 1996b, p. 130).

[86] LUKÁCS, G., "Einführung in die Ästhetik Tschernyschewskijs", *PA*, p. 156.

[87] LÜDKE, M., 1977, p. 136.

podem viver o mundo capitalista como o seu mundo[88]. Pois, afirma Lukács, "as pessoas, que participaram [miterlebten] do desenvolvimento social dessa época se tornaram defensores desalmados e falsos do capitalismo"[89]. Daí que figuras como Zola ou Flaubert, "grandes e honestos demais" para isso, escolham o isolamento e se tornem "observadores críticos da sociedade capitalista".

Desse posto isolado é que, para Lukács, parece surgir a necessidade de profissionalização do escritor, de sua especialização. Tornando-se observadores, eles se tornam, ao mesmo tempo, "escritores no sentido da divisão capitalista do trabalho"[90]. Se observamos, afirma Lukács, a biografia dos "antigos realistas de Swift e Defoe até Goethe, Balzac e Stendhal, então vemos que nenhum deles foi durante toda a vida exclusivamente escritor"[91]. Por isso, constantemente, "a literatura estava para eles em vínculo amplo com todos os problemas decisivos da vida social, da cultura humana de seu período"[92]. Flaubert e Zola, pelo contrário, bem como muitos dos escritores do período depois de 1848, se tornam especialistas em literatura, o que, para Lukács, marca, a um só tempo, o mal-estar do escritor e a "dominação geral da divisão capitalista do trabalho"[93]:

> O posto de observador do escritor quanto à realidade significa um retirar-se crítico, irônico, da vida da sociedade burguesa, frequentemente repleto de repugnância e ódio. O realista de novo tipo se torna um especialista, um virtuose da expressão literária, um erudito de escritório, cuja "matéria" [Fach] é a descrição da vida presente da sociedade[94].

Anuncia-se assim a separação entre o "novo tipo de realista" e os "velhos escritores"[95], a qual se incorpora a uma outra, de época também, e que já mencionamos: a atividade do escritor "antes e depois da subsunção sob a divisão do trabalho capitalista"[96]. O

---

[88] Lukács entende que "as figuras verdadeiramente honestas e literariamente relevantes do período pós-1848 não puderam testemunhar o desenvolvimento de sua própria classe com uma tal entrega efetiva, com intensidade e *páthos*" (LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 193)
[89] LUKÁCS, G., "Erzählen oder Beschreiben", *PRI*, p. 205.
[90] Ibid., p. 205.
[91] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 193. Aqui estamos deixando de fora uma importante discussão. A divisão do trabalho impacta, também, a constituição dos sentidos humanos, o que interfere tanto do ponto de vista da produção das obras de arte, quanto de sua recepção. Lukács comenta de passagem como o desenvolvimento dos sentidos implica um fator subjetivo, na medida em que "a formacão dos cinco sentidos é um trabalho de toda a história mundial até agora" (MARX apud LUKÁCS, "Einführung in die Ästhetik Tschernyschewskijs", *PA*, p.). Nesse sentido, vale a pena a leitura das observações feitas por Lukács sobre a abordagem de Tchernischevski do belo natural. Mais detidamente, é Ana Cotrim quem discute essa questão da autoconstituição da sensibilidade, atentando-se para a contradição que nos interessa de perto: a sociedade industrial significa a condição para o aprofundamento da construção da sensibilidade humana, ao mesmo tempo em que promove o seu embotamento.
[92] LUKÁCS, G., "Schrifsteller und Kritiker", *PRI*, p. 393.
[93] Ibid., p. 391.
[94] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 194.
[95] Um bom exemplo seria a contraposição entre Manzoni e Flaubert, apresentada por Lukács em "Schriftsteller und Kritiker", p. 393-4.
[96] LUKÁCS, G., "Schrifsteller und Kritiker", *PRI*, p. 394.

que é central, para Lukács, é que nessas condições o escritor se retira da vida social, tornando-se uma figura tolhida e encapsulada. Tal retraimento, que é para Lukács uma figura da alienação [Entfremdung], restringe a matéria vital [Lebensstoff], que se torna "muito mais estreita e limitada do que aquela de que o velho realista dispunha"; falta a esse novo tipo de escritor o "grande reservatório de uma vida rica" e, sendo assim, "quando o 'novo realista' deseja contar (ou descrever) algo, ele precisa antes observá-lo "*ad hoc*", com essa finalidade específica: elaborá-lo literariamente. Estuda-se, então, determinada área do conhecimento, tão somente porque isso é necessário para a composição de uma determinada obra, que se intende escrever. Essa maneira de compor, Lukács considera restrita. Isso porque ela está imbricada em uma concepção de literatura enquanto algo à parte, já que foi suspensa a relação do escritor com uma realidade mais ampla. Sua forma de vida, enredada pelo "empobrecimento da vida vivida"[97], o constrange a isso.

Variando, então, o ângulo crítico, podemos apreender como o encapsulamento da literatura se inscreve em um movimento mais amplo, como ele se inscreve no isolamento da arte na sociedade burguesa. Para Lukács, isso já começa à época de Goethe (ao menos na Alemanha[98]). Mas, uma vez que não se tratava ainda de um "fato consumado", Goethe lutou de maneira encarniçada contra essa tendência, experimentando vividamente, contudo, sua "irresistibilidade objetiva". Sua luta, afirma Lukács, deu-se em duas frentes: "por um lado, a arte enquanto arte, a pureza da arte deveria ser salva sob essas circunstâncias das forças antiestéticas da época; por outro e ao mesmo tempo o caráter social da arte contra seu isolamento iminente"[99].

Ora, se os isolarmos um do outro, vemos esboçarem-se os dois extremos que constituem, para Lukács, o falso dilema em que se encontra a arte moderna, "um falso dilema entre objetivismo e subjetivismo"[100]. De um lado, a predominância do "ponto de vista do ateliê", cuja "expressão e impressão estariam apartadas do conteúdo, apartadas daqueles problemas que enraízam a literatura na vida do povo, que fundamentam a efetividade e popularidade [Volkstümlichkeit] centenárias, milenares das grandes obras de arte"[101]. O escritor se ocupa, então, do límpido reino do sujeito, encarado de um "estreito canto subjetivista", e assim ele se oporia, ao menos essa seria a intenção, à "crescente falta de

---

[97] Id., "Schrifsteller und Kritiker", *PRI*, p. 391.
[98] Para uma análise notável dessa questão, cf. "Homens supérfluos", de Paulo Arantes (1996b)
[99] LUKÁCS, G., "Die Tragödie der modernen Kunst", *DL*, p. 540.
[100] Id., "Der Roman" [1934], *MS*, p. 46. Há tradução para o português, de Carlos Nelson Coutinho: "O romance como epopeia burguesa" (LUKÁCS, G., 2010); há uma outra tradução, de Letizia Zini Antunes, no tomo II da revista *Ad Hominem*.
[101] Id., "Schrifsteller und Kritiker", *PRI*, p. 378-9

poesia da literatura burguesa"[102]. Do outro lado, estariam os que criticam essa ênfase na subjetividade em favor do registro objetivo[103], do qual deveria surgir uma "objetividade mais elevada". Recusando a preferência pelo excêntrico que julgam reconhecer nos românticos (dentre os quais, diriam eles, estão enfileirados Balzac bem como Stendhal), esses autores entendem que somente o que é medíocre [durschnittlich] não se desvia da realidade tal como ela é. Também pudera, observa Lukács,

> A representação literária do medíocre é possível sem ingredientes da fantasia, sem invenção de situações ou caracteres peculiares. O medíocre pode ser representado isoladamente. Ele está pronto desde o início, só precisa ser descrito, e a descrição não precisa descobrir nele nenhum lado novo, surpreendente. Não precisa de acréscimos e esclarecimentos composicionais complicados através do contraste. Por isso pode surgir facilmente a ilusão de que o medíocre seria um "elemento" objetivo da realidade social tal como os elementos da química[104].

Lukács retoma em diversos textos essa discussão sobre práticas literárias aparentemente opostas, que replicam, por sua vez, a oposição entre subjetivismo e objetivismo. O mesmo poderia ser observado, também, no campo da crítica literária[105]. Mas, como dissemos, esse é para Lukács um falso dilema. Espelhando "fenômenos superficiais da divisão capitalista do trabalho"[106], operam ambas de maneira dualista, o que impede a representação "múltipla e profunda" da realidade. Mais do que isso, ao se aterem a sua imediaticidade, acabam por reforçar justamente aquilo a que buscavam se contrapor, isto é, a "crescente falta de poesia da literatura burguesa"[107].

Resplandece, assim, tanto na literatura do sujeito desamparado, quanto na forma que remete ao objetivismo naturalista, a figura do escritor isolado, para quem se perderam os "vínculos com a vida social do povo"[108]. Poderíamos falar aqui em atomização? Há uma passagem de Lukács que nos orienta nesse sentido:

---

[102] Ibid., p. 378.

[103] Em "Escritor e crítico", Lukács apresenta um arranjo diferente disso que poderiamos chamar uma vertente objetivista. Esse campo dos opositores da "arte pela arte" se divide grosseiramente, segundo Lukács, em dois extremos: "Uns descartam com a arte pela arte toda a problemática especificamente artística. Eles colocam a literatura imediatamente a serviço de uma propaganda político-social. Os outros se esforçam por resguardar e dar continuidade a todas as 'conquistas' do novo desenvolvimento literário, e, de acordo com isso,vinculam de modo subjetivo-original, mas inorgânico, em sentido artístico profundo, a dissolucão moderna das formas literárias com uma intenção social e política usualmente correta". Apesar de Lukács subdividir o objetivismo de uma maneira um tanto diferente, não há propriamente uma novidade em relação a textos como "Reportagem ou figuração", que também tratam dessa questão.

[104] LUKÁCS, G., "Intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestaltens", PRI, 169.

[105] Cf. LUKÁCS, G., "Schrifsteller und Kritiker", *PRI*, p. 382ff. O caso da crítica é pior, porque "os impedimentos e correções através da própria vida, que nos casos mais favoráveis conduzem contra a intenção ideológica do escritor ao "triunfo do realismo", ficam de fora ou ao menos são muito menos efetivos" (LUKÁCS, G., "Schrifsteller und Kritiker", *PRI*, p. 384).

[106] LUKÁCS, G., "Schrifsteller und Kritiker", *PRI*, p. 384

[107] Ibid., p. 378.

[108] Ibid., p. 384.

> A prosa da vida capitalista atomiza economicamente os homens. A conexão econômica, que de fato existe, profusamente intrincada, aparece para eles como um poder misterioso anônimo, inapreensível e inatingível. Dessa forma de aparição necessariamente dupla da vida capitalista na consciência dos homens surge sua solidão interior, que foi retratada de maneira profundamente comovente pelos grandes épicos da prosa capitalista[109].

Entra em cena, mais fortemente, o indivíduo como "'mônada' isolada", na medida em que a economia capitalista se desenvolve. Na superfície, "são visíveis acontecimentos e destinos puramente pessoais, imediatamente privados" e as forças sociais, que atuam nesse âmbito que parece apenas pessoal, surgem, para o observador cada vez mais como uma "figura abstrata, misteriosa"[110]. "Na consciência dos homens", afirma Lukács, "o mundo aparece totalmente diferente do que ele é, deformado em sua estrutura, arrancado de suas conexões"[111]. Ou ainda, na formulação de Vázquez, "desde que a sociedade capitalista se vê dilacerada por suas contradições fundamentais, as relações humanas que se desenvolvem em seu marco se impessoalizam e tomam a aparência de relações entre coisas"[112]. Eis porquê a relação do artista moderno com a vida se torna inumana – na superfície, as formas de vida estão fetichizadas[113].

Prosa do capitalismo. Procuramos mostrar, em escala ampliada, aspectos da produção material e das relações sociais no capitalismo que dificultam o desenvolvimento das artes. Como pudemos ver, Lukács caracteriza essa sólida barreira social a partir de um conjunto de determinações que denotam, em última instância, a desumanização do homem; por isso a ênfase nas "deformações que a divisão do trabalho e o estranhamento deixam na alma dos homens individuais"[114], à medida em que o capitalismo se desenvolve. A hostilidade do capitalismo às artes equivale, portanto, à hostilidade ao homem, ao despedaçamento do homem[115]. E agora, quando modificamos o ângulo, passando a tratar do problema de um modo mais específico, dentro do campo da literatura, não surpreende a afirmação de Lukács, a certa altura de seu artigo sobre o romance, de que a matéria com a qual o artista tem que se haver é "desfavorável [ungünstig]"[116]. Assim como a base social, poderíamos acrescentar, a

---

[109] LUKÁCS, G., "Gottfried Keller" [1939], *DL*, p. 401.
[110] Id., "Schillers Theorie der modernen Literatur", *DL*, p. 130.
[111] Id. "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", *PA*, p. 213.
[112] VÁZQUEZ, A., 2011, 156.
[113] Lukács comenta na *Estética* o emprego do conceito de fetichismo no campo das artes: "Já essa aplicabilidade no reflexo artístico mostra que o reconhecimento de Marx da fetichização tem significado universal. Ele expôs detalhadamente a universalidade do fetichismo da mercadoria também para todas as formas de aparição da sociedade capitalista (...) Por isso, cremos que procedemos no sentido do método de Marx, quando trabalhamos no que segue sínteses semelhantes com relação ao importante complexo de categorias da compreensão de mundo dos homens enquanto problemas de sua fetichizacão e desfetichização (...)" (LUKÁCS, G., *AI*, p. 699).
[114] SCHLENSTEDT, D., 1981, p. 224.
[115] LUKÁCS, G., "Faust-Studien" [1940], *PRIII*, p. 606.
[116] Id., "Der Roman", *MS*, p. 28

partir da qual ele cria, até porque a raiz da hostilidade nesses casos parece ser a mesma. Não basta, contudo, simplesmente transpor os termos de um canto ao outro. "Capitalização do espírito", divisão do trabalho, fetichismo – a maquinaria social que antes observamos assume aqui uma outra figura, mais afeita à prosa[117] e aos meneios próprios da literatura. O que há nisso de ambivalente é o que iremos ver, na "forma mais típica e plena de configuração dessa forma social"[118]: não por acaso, o romance.

Como afirma Lukács, o romance, quanto ao seu conteúdo, resulta das "lutas ideológicas da burguesia ascendente contra o feudalismo que perece"[119]. Por isso, a oposição contra "o estado de mundo medieval", que recobre, observa Lukács, quase todos os primeiros grandes romances. Isso não exclui, entretanto, que nesses romances seja reaproveitada a "herança da cultura feudal da narração". Dela fazem parte não só aqueles "elementos de aventura", que o romance retoma em chave paródica, satírica[120]. O modo de composição que dele é próprio, nesse período de seu surgimento, em que um acontecimento interessante sucede ao outro numa "frouxa cadeia"[121], de maneira episódica, originando "aventuras individuais" – isso é também uma herança medieval que o romance assimila e reelabora.

Na soleira entre uma época e outra, nesse período de transição para o capitalismo[122], o romance se volta para tudo aquilo que, apodrecido como um cadáver, vai cedendo mediante o

---

[117] À primeira vista, parece um uso que se contrapõe à poesia lírica, mas veremos ao longo dessa seção as dimensões disso que Lukács caracteriza como prosa do capitalismo.

[118] Como lembra Ana Cotrim, "a forma romance não apenas é uma forma nova que emerge como expressão artística das contradições próprias do desenvolvimento capitalista, da sociedade burguesa, como se constitui como a *forma mais típica e plena de configuração dessa forma social*" (COTRIM, A., 2009, p. 251)

[119] LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 32.

[120] Caso contrário, afirma Lukács, seria uma elaboração ideológica. Ele comenta essa característica de maneira mais pormenorizada em "Don Quijote" [1952], *PRIII*, p. 623-624.

[121] LUKÁCS, G., "Makarenko: *Der Weg ins Leben*", *PRII*, p. 469. Cf. também LUKÁCS, G., "Faust-Studien", *PRIII*, p. 610.

[122] Para não deixar passar, lembremos que, conforme às circunstâncias, essa transição se dá de diferentes maneiras. A "miséria alemã" (ou, na Rússia, o capitalismo asiático de que falará Lênin) condensa justamente o paradoxo da revolução sem revolução, uma fusão entre aspectos próprios do capitalismo a uma base essencialmente feudal. Uma "reconciliação estilizada com o atraso", como nota Paulo Arantes (1996b, p. 198). Lukács retoma essa discussão sobre a via prussiana em muitos textos do volume sobre literatura alemã (*DL*) e em *O jovem Hegel*. Outra referência sobre essa questão podem ser os textos sobre literatura russa, nos quais Lukács põe em perspectiva o atraso russo e suas consequências para a representação artística. Há uma passagem de "Diderot e o problema da teoria do realismo" que sintetiza bem a situação da França, nesse cruzamento do embate contra o feudalismo e os posicionamentos artísticos: "A cultura e a literatura do absolutismo francês também tiveram, desde o início, um toque [Einschlag] burguês mais ou menos forte. Voltaire, o dirigente espiritual do esclarecimento francês, tem os dois pés fincados no chão do classicismo do período de Luís XIV, em muitos pontos de sua teoria e prática estéticas (épica, tragédia). E isso não por acaso. Na continuidade do desenvolvimento literário da França se reflete, ideologicamente, a continuidade do desenvolvimento socioeconômico, aquele caráter do absolutismo francês que se funda no equilíbrio, do ponto de vista de classe, entre burguesia e nobreza feudal, no colocar-se uma contra a outra da burguesia e da nobreza feudal. Diderot nunca pode se posicionar, por essas razões, radicalmente contra a teoria artística do período de Luís XIV, que seu companheiro Voltaire e ainda outros praticavam; nunca de maneira tão radical quanto o alemão Lessing, para quem essa arte representava apenas a tirania do absolutismo de pequenos estados [Kleinstaatsabsolutismus],

impacto da nova força social que se institui, através da figura do burguês. Está em curso um rearranjo das relações, de toda a vida social, e o romance, por sua vez, reflete esse conflito. Ele retoma elementos desse ordenamento social que está ficando para trás, sem descuidar da representação da novidade[123]. Se podemos verificar a atmosfera medieval, na qual o romance se banha, através de elementos da cultura de narração feudal que ele toma de empréstimo e estiliza, a sua filiação burguesa, por sua vez, orientada para o futuro, provoca fissuras nessa estrutura, ao incorporar na composição "elementos plebeus". Foi Heine, como mostra Lukács, quem apontou para isso em um romance muito singular: *Dom Quixote*. Em sua "Introdução a Dom Quixote", Heine observa que "Cervantes funda o romance moderno ao introduzir nos romances de cavalaria o retrato [Schilderung] fiel das classes mais baixas, ao nele misturar a vida do povo"[124]. Assoma assim no horizonte dominado pelos feitos heroicos rebaixados de um Dom Quixote, ele mesmo um fidalgo sem posses, a "natureza prosaica", "a pequena vida sóbria da burguesia"[125], sem que isso, contudo, se imponha de modo cabal (como acontecerá depois nos romances ingleses), o que, para Heine, apenas nivelaria tudo à linha da banalidade. É esse balanço harmônico entre o "aristocrático" e o "democrático" o que ele admira particularmente nessa obra.

Lukács tem discordâncias quanto a essa análise[126], que se atém, contudo, ao ponto crucial e que nos interessa: essa atenção inédita ao "pequeno mundo", à vida individual (e no caso, à vida individual de plebeus). Isso distingue o romance nesse limiar de sua história. O motivo para tanto, Lukács o destaca em seu comentário ao *Fausto*, de Goethe. Notando, justamente, que no início da luta da classe burguesa contra o absolutismo feudal, a arte se volta tematicamente para o "'pequeno mundo' da burguesia", Lukács explica que essa esfera apartada da sociabilidade, muito astuciosamente, era considerada mais pura moralmente e mais elevada do ponto de vista humano do que o "'grande mundo' do absolutismo feudal da época". Não se trata aqui, entretanto, de uma polêmica pelo gosto da polêmica, pois,

---

a qual apenas aviltava a Alemanha, e suas caricaturas de Versailles" (LUKÁCS, G., "Diderot und die Probleme der Theorie des Realismus" [1938], p. 4)

[123] Há, certamente, mais elementos. Seria preciso considerar, como faz Monika Walter, o lugar social do próprio Cervantes, ele mesmo um "hidalgo".

[124] LUKÁCS, "Der Roman", *MS*, p. 32.

[125] Cf. HEINE, H. "Einleitung zum *Don Quijote*".

[126] Em outro lugar, Lukács afirma que Heine se coloca de maneira abstrata a questão a respeito de *Dom Quixote*, e isso o conduz a um caminho falso. Ele está se referindo especificamente a qual seria o conteúdo da sátira que Dom Quixote leva a cabo. Heine, afirma Lukács, diz que seria uma sátira sobre o entusiasmo (LUKÁCS, G., "Don Quijote", *PRIII*, p. 628). Lukács, por seu turno, determina essa afirmação: "O objeto da sátira de Cervantes não é o entusiamo em geral, mas o entusiasmo de Don Quixote preenchido por determinados conteúdos de classe, e a sátira se volta contra esse conteúdo concreto" (ibid., p. 628).

desvalorizando artisticamente a "conquista do 'grande mundo'"[127], a burguesia consegue articular e expressar seus valores, suas aspirações nesse estágio inicial de sua ascensão, fazendo sombra ao que cabia a ela descartar: a ordem absolutista.

Poderíamos dizer, então, que *Dom Quixote* também nos mostra que na ordem do dia está "o 'pequeno mundo' da vida individual". Nesse sentido, Cervantes rompe com a tradição do romance medieval, como detalha Monika Walter, desdobrando acontecimentos cotidianos, ao invés de desfiar uma sequência de acontecimentos maravilhosos, cruciais nas aventuras nos romances de cavalaria:

> A ação narrativa começa, em uma evidente inversão dos inícios daqueles romances [romances de cavalaria], não com uma paisagem imaginária, mas "num lugarejo em La Mancha"[128]. O herói não é mais como Amadis o filho de um rei Perion da Gália, mas "um fidalgo desses com lança pendurada, adarga antiga, rocim magro e cão bom caçador. Um cozido com mais vaca do que carneiro, salpicão no mais das noites, *duelos y quebrantos* aos sábados, lentilhas às sextas-feiras e algum pombinho por luxo aos domingos consumiam três quartos da sua renda. O resto ia-se num saio do melhor pano e uns calções de veludo para os dias santos, com seus pantufos do mesmo, honrando-se nos da semana com sua mais fina burelina... Cumpre então saber que esse tal fidalgo, nas horas de ócio – que eram as mais do ano -, se dava a ler livros de cavalaria com tanto empenho e gosto, que esqueceu quase por completo o exercício da caça e até a administração dos seus bens..." *No mundo épico, que até então fora povoado por uma nobreza palaciana idealizada, entra o pequeno-nobre pobre, mediano, que come, bebe, proseia e sobretudo lê...* em Cervantes a narração épica começa com *a vida provinciana do herói, prosaica e uniforme*, interrompida no máximo pela caçada, por conversa fiada e almoço de domingo[129].

Assim, podemos ler mais adiante, vêm à tona "os lados prosaicos e frequentemente banais da vida e do comportamento dos homens, a ganância dos comerciantes, a rudeza dos que passam nas estradas de província, a monotonia da existência na província"[130]. Ao negar, portanto, com um acento polêmico o "mundo de aventuras dos romances de cavalaria", que está impregnado pela visão de mundo feudal e aristocrática, para retomarmos os termos de Heine, a matéria desse romance se aproxima da vida cotidiana[131], e mais especificamente, como dissemos, "da vida do povo"[132]. Coloca-se em primeiro plano a "vida privada do simples burguês", encadeada, no caso desse romance, de maneira fantástica[133].

Lukács interpreta essa incursão preferencial pela via privada como um vasto processo, que continua até a Revolução Industrial, na Inglaterra, e a Revolução francesa, quando se

---

[127] LUKÁCS, G., "Faust-Studien", *PRIII*, p. 610.
[128] Utilizo a tradução de Sérgio Molina (CERVANTES, M., 2008, p. 55).
[129] WALTER, M., 1977, p. 637-8. Grifos meus.
[130] Ibid., p. 652.
[131] Cf. LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, 32.
[132] Essa aproximação se dá até mesmo na maneira como se concebe o efeito da literatura sobre os leitores. Segundo Monika Walter, "Cervantes, sabidamente, viu sua tarefa prioritária [vornehmste] em transmitir ao público contemporâneo uma visada racional, não mais 'enfeitiçada' sobre a vida e sobre a leitura igualmente" (WALTER, M., 1977, p. 634-5).
[133] LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 34.

forja uma nova situação social e a conquista do "grande mundo" é posta na ordem do dia romanesca[134]. Seu significado, afirma Lukács, nesse período inicial, é extraordinariamente revolucionário. Pois, por um lado, a "exigência de que o simples burguês em seu destino privado puramente civil possa ser herói do grande drama e da grande épica foi a forma de manifestação literária das exigências políticas da revolução burguesa, da 'Liberdade, igualdade e fraternidade'". E, de outro, isso representa um ganho para a literatura, "a conquista de uma área temática [Stoffgebiet] imensuravelmente rica e ampla em contraste com a estreiteza e secura da poesia cortesã-feudal"[135].

Se variarmos um pouco os termos e as ênfases, veremos que essa guinada rumo à "vida pessoal" caracteriza o romance não só nesse momento de intermitência, quando o fiel da balança pende para a representação do "pequeno mundo", adaptando-se a uma nova correlação de forças. Antes, isso dá mostras, numa forma particular, historicamente determinada[136], da matéria preferencial do romance enquanto gênero literário. Pois desde muito cedo, afirma Lukács, os "grandes representantes do realismo" no romance reconheceram o privado como sua matéria. Para eles, esse é o seu núcleo temático: "Fielding já se chama um 'historiador da vida privada', e Restif de la Bretonne e Balzac caracterizavam a tarefa do romance em um sentido muito próximo"[137].

Não que apenas o romance se ocupe dessa esfera, do burburinho entre paredes. De acordo com Lukács, a "arte especificamente burguesa", como um todo, caracteriza-se por ser uma "arte da vida privada"[138]. É um limite que se impõe porque existe a "separação clara e exata entre 'pequeno' e 'grande' mundo"[139], porque socialmente se instaura a "separação das esferas públicas e privadas"[140]. E, ao separar "da vida privada as funções sociais", perdem-se as bases do antigo *páthos*, que Lukács, como observa Ana Cotrim, designa como "paixão sublime" na versão mais enxuta de seu artigo sobre o romance. A "paixão sublime", por sua vez, nada mais é do que "a relação imediata de uma paixão individual, figurada realisticamente, com os problemas decisivos da comunidade"[141]. Esse tipo de *páthos* é o que

---

[134] LUKÁCS, G., Faust-Studien, *PRIII*, p. 610. Cf. também LUKÁCS, G., "Puschkins Platz in der Weltliteratur", *PRII*, p. 26, em que Lukács comenta em grandes linhas essa mudança importante no realismo.
[135] LUKÁCS, G., "Diderot und die Probleme der Theorie des Realismus", p. 4-5.
[136] Não entramos, por exemplo, na relação entre o realismo da forma com o fantástico da fábula, que Lukács discute em função da situação histórica na qual surgem esses primeiros romances. Monika Walter também o comenta. Isso distingue Dom Quixote dos romances posteriores que também se voltam para o "pequeno mundo", que são "realistas em sentido estrito" (LUKÁCS, "Der Roman", *MS*, p. 36).
[137] LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, 29.
[138] Id., "Diderot und die Probleme der Theorie des Realismus", p. 5.
[139] Id., Faust-Studien, *PRIII*, p. 610.
[140] COTRIM, A., 2009, p. 269.
[141] LUKÁCS, G., "Referat über den Roman" [1935], *MS*, p. 59

vigora no mundo antigo e dá forma às obras de arte que surgem nesse período. Nelas, "o 'pequeno mundo' da vida individual existe apenas na medida em que se imiscui no 'grande' (amor em *Antígona*), e no 'grande mundo' antigo as raízes são imediatamente visíveis por toda parte a partir da vida pessoal do 'pequeno mundo'"[142]. No entanto, como observa Lukács, "essa situação peculiarmente favorável para a arte se perde (já na Antiguidade) com a queda das antigas cidade-repúblicas"[143]; e com ela se vai o fundamento da "paixão sublime".

E não seria esse refluxo da "paixão sublime" o equivalente de "mirar com olhos sóbrios"[144], justamente aquele traço da burguesia que Marx, no *Manifesto comunista*, identifica com a sua iconoclastia[145], deixando sobreviver apenas o "frio interesse" como laço fundamental? Ao comentar essa questão, Lukács cita algumas passagens de Marx que sugerem justamente que a proeminência do privado é uma via necessária (e de mão dupla, como veremos) do materialismo da sociedade burguesa:

> "A completa realização do idealismo de estado" (Marx) condena toda poesia de *citoyen* burguesa a uma generalidade abstrata; precisamente por causa do patético uma tal poesia perde seu *páthos* em sentido antigo. Mas, diz Marx, esse mesmo processo é ao mesmo tempo "a completa realização do materialismo da sociedade burguesa" e uma busca pelo *páthos* da vida moderna só pode ser bem sucedida nessa direção. "Então a borboleta noturna procura, quando o sol geral se pôs, a luz da lâmpada do privado"[146].

A partir de certo momento, não se pode negar a irresistibilidade da busca pela esfera privada, que, na literatura, dá mostras sobretudo no romance. Este, enquanto sua "forma de expressão"[147], vibra em diapasão com a sociedade burguesa. No entanto, o que há aqui de irresistível, há também de perigoso, por assim dizer. Trata-se do perigo, como comenta Lukács, "de que a arte perca seu caráter universal e público"[148]. Digamos, adiantando um pouco, que o romance se sustenta sobre uma contradição. Nesse sentido, ao destacar a introdução de elementos plebeus em *Dom Quixote*, o que, como vimos, se vincula à ascensão da burguesia e representa um marco historicamente positivo, Lukács afirma:

> Mas o novo material, cuja apropriação artística levou à criação da nova forma romanesca, não consiste apenas na remodelação e renovação material, mais próxima da vida, plebeia do mundo de aventuras dos romances de cavalaria, mas ao mesmo

---

[142] Id., Faust-Studien, *PRIII*, p. 610.
[143] Ibid., p. 610. A continuação desse trecho nos interessa: "No entanto, [essa situação] experiencia na Renascença de uma maneira complicada, porém estética e humanamente imediata, uma ressurreição em Shakespeare." Isso aponta para o próximo movimento que iremos desenvolver: a luta contra a prosa da vida.
[144] MARX apud LUKÁCS, G., "Karl Marx und Friedrich Theodor Vischer", *PA*, p. 288.
[145] "A burguesia despojou de sua auréola a todas as profissões que passavam por veneráveis e que era consideradas com um piedoso respeito. O médico, o jurista, o padre, o poeta, o sábio, ela os envolve com os trabalhadores assalariados" (MARX, K.; ENGELS, F., 1977, p. 465).
[146] LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 29.
[147] Ibid., p. 17. No debate em torno do texto de Lukács, no Comitê do partido, muitos levantaram a objeção de que antes dessa época, antes da ascensão do capitalismo, já havia romances. Já havia romances, dizem, na Antiguidade. Esse argumento foi amplamente rebatido, inclusive nas considerações finais de Lukács.
[148] LUKÁCS, G., "Diderot und die Probleme der Theorie des Realismus", p. 5.

> tempo na *afluência da prosa da vida*, que começa precisamente com o início da formação da sociedade burguesa [149].

Com reservas, Lukács aponta para um impasse, que emerge já nesse momento "progressista", "revolucionário" do desenvolvimento da burguesia: o romance incorpora "elementos plebeus", mas está, também, sob o influxo da prosa da vida – que, como vemos já nessa altura, é antes de tudo um obstáculo. O novo material a partir do qual surge a "nova forma romanesca" é que impõe essa contradição. Não por outro motivo, o romance surge como a forma de representação artística mais adequada dessa situação social e histórica concreta, fundamentalmente contraditória, o capitalismo; nesse sentido é que podemos reconhecer no romance, como afirma Lukács, "uma forma de expressão literária [schriftstelleriche] da problemática fundamental da sociedade capitalista"[150]. Sem esmiuçá-lo, digamos apenas que esta também se funda sobre uma contradição, a contradição fundamental entre a produção social e a apropriação privada das riquezas.

Forma-se assim, na confluência das contradições, o nó entre forma literária e vida social, que explica em parte nosso percurso até aqui. Pois "as contradições da sociedade capitalista", como afirma Lukács, "fornecem a chave para a compreensão do romance enquanto gênero"[151]. Se observarmos, retrospectivamente, foi o que procuramos mostrar no outro movimento do texto: certas contradições que se revelaram nas figuras da "hostilidade do capitalismo às artes" – a capitalização do espírito, a divisão do trabalho e a fetichização da realidade – voltam pelas portas dos fundos através de uma outra, inscrita no material do romance desde a sua formação: a prosa do capitalismo.

Esse termo, "prosa", certamente entra na constelação da poesia, como o seu oposto antagônico. Mas já no modo como caracteriza essa relação, Lukács deixa claro que não é nesse nível que podemos encontrar o sentido dessa oposição. Vejamos: em "Atualidade e fuga", de modo a melhor determinar as fronteiras entre essas duas posições sugeridas no título (o ponto de fuga, aqui, é o romance histórico), Lukács sopesa a questão do heroísmo, visto como uma forma de se afastar da "prosa do capitalismo", através de uma "aparente aproximação da poesia do 'período heroico'". Isso seria, no entanto, como afirma Lukács,

> (...) o maior afastamento dela [poesia do período heroico]. O poder social fantasmagoricamente objetivo do capitalismo, o desconforto humano necessário, que ele deve provocar em todos os que sentem humanamente, a vivência da ausência de liberdade, da repressão e da exploração, o ser despedaçado pela divisão do trabalho estão em contradição ofuscante com a alegação – conquanto sentida honestamente – da retórica heroicizante. A *poesia* inimitável dos poemas de Homero baseia-se no fato de que ela podia figurar homens que viviam e ininterruptamente

[149] Id., "Der Roman", *MS*, p. 32. Grifos meus.
[150] Id., "Aktualität und Flucht", *SW*, p. 106.
[151] Id., "Referat über den Roman", *MS*, p. 57.

> afirmavam sua realidade social enquanto autocriada, que se sentiam nativos [heimisch] e contentes em sua realidade. (...) A concepção do presente enquanto período heroico é, então, no capitalismo uma fuga inconsciente do realismo para a retórica. Ela não o seria apenas se o escritor tivesse condições de figurar a realidade social do capitalismo como uma realidade voluntária, enraízada [heimatlich], da qual emana contentamento e humanidade; a que, por isso, o homem, entusiasmado no seu interior mais profundo, pode dizer "sim"; na qual, por isso, cada vivência aparentemente dissociada está conectada com o problema central da estrutura social, e isso de uma maneira positiva[152].

Para determinar o que seria a poesia, o polo oposto à prosa, Lukács não recorre a elementos propriamente do estilo, embora, não raro, o que a poesia contém também deixe ressoar a noção de beleza[153]. A "poesia" que vemos surgir em Homero não encontra paralelo nas obras do presente porque ela pressupõe certa sociabilidade[154], porque ela pressupõe certa relação com a realidade social: é imperioso que os homens possam se reconhecer nela, afirmá-la. Isso só é possível quando a realidade social aparece como "autocriada", quando os homens a percebem como autodeterminada. É o que Hegel, ao investigar essa mesma questão, a poesia do período heroico, atribui à "autonomia e [da] autoatividade dos homens" – quer dizer, o que Hegel nota é que não existe um abismo entre o "indivíduo heroico" e o "todo ético" ao qual ele pertence, e, nesse sentido, a consciência de si equivale a uma percepção da unidade substancial que liga o indivíduo ao todo[155]. A poesia, assim, sua verdadeira fonte, é "um vínculo indissociável entre indivíduo e gênero, entre destino individual e destino do povo"[156]. Nesse sentido, poesia e prosa[157] são, antes, os eixos de um compasso histórico, que delimita por sua vez o campo de atuação dos escritores.

---

[152] Id., "Aktualität und Flucht", *SW*, p. 110-111. Grifo meu.
[153] Cf. id., "Gottfried Keller", *DL*, p. 407.
[154] Ana Cotrim expõe essa questão com clareza: "Para Lukács, ao contrário de ser uma contraposição meramente 'exterior, formalista' (NR), a poesia e a prosa significam diferentes relações entre indivíduo e sociedade. Absorvendo a oposicão sugerida pr Hegel, Lukács procura fundá-la na sociabilidade que produziu a epopeia. Como uma fase primitiva do desenvolvimento da humanidade, mantinha uma unidade social, caracterizada, conforme nosso autor, pela 'ausência de contradições entre o indivíduo e a sociedade'. O baixo grau de desenvolvimento, que equivale a uma primitiva divisão social do trabalho, determina a ligação imediata do indivíduo com a sociedade – que se sustenta no baixo nível de individuação e apenas nessa condição pode ser mantida. Assim, uma vez que as forças sociais não se separam dos indivíduos, tal como ocorre na modernidade, o mundo antigo preserva a possibilidade da atividade espontânea dos indivíduos e a sua autonomia, o que constitui o fundamento do período dos 'heróis'" (COTRIM, A., 2009, p. 256).
[155] Cf. LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 20.
[156] Id., "Die verbannte Poesie" [1942], *SW*, p. 240.
[157] Um trecho de Franco Moretti, em que ele analisa o lugar das coisas em *Robinson Crusoe*, ajuda a adensar o sentido do que é prosa: "Aqui, coisas não são signos, e certamente nem 'vazias' ou 'base'; elas são o que Robinson 'quer', no sentido duplo de falta e desejo; afinal de contas, um dos melhores episódios do livro consiste no salvamento de uma carga naval, que pertence a eles, de emergir até o fundo do mar e perder-se para sempre. O sentido dos termos ainda é genérico, inevitavelmente, mas dessa vez sua indeterminação encoraja um processo de especificação, ao invés de uma fuga do mundo: as coisas adquirem seu sentido não ao ascenderem 'verticalmente' ao plano da eternidade, mas ao flutuarem 'horizontalmente' dentro de uma nova sentença, em que elas se tornam concretas (...) Elas permanecem teimosamente materiais, recusando a se tornarem signos (...) É a 'ascensão do senso literal' que Peter Burke datou por volta de meados do século XVII, ou a virada paralela na pintura de gênero holandesa, 'depois de 1660 ou por aí', da centralidade 'dos dispositivos alegóricos' para 'o

Que se trata, no caso da "prosa do capitalismo", de uma "sombra crítica", é Lukács quem diz, quando se refere, então, à "ignomínia da prosa da sociedade burguesa"[158]. O que ele tem em vista é esse peso objetivo – a sociedade burguesa – que promove, junto com a generalização das relações mercantis, "a degradação do homem"[159]. Em um primeiro momento, quando Lukács diz "prosa do capitalismo", parece que se trata apenas de um problema de conteúdo, como se o espectro dos assuntos possíveis se restringisse a uma realidade mesquinha. O capitalismo, e mais especificamente, o capitalismo plenamente instituído exerce cada vez mais um "poder nivelador", que aplaina a multiplicidade, a riqueza da realidade e o que resta no seu lugar é a "média prosaica, hostil à literatura [dichtungsfeindlich]"[160]. Essa matéria cinzenta, cuja monotonia se repete em um "tédio inconsolável"[161], é a própria expressão da faceta mortificante, destrutiva do capitalismo, pois ela mimetiza esse estado de terra arrasada, na qual, quando há (ainda) vida, não há, contudo, vivacidade. Tendo isso em vista, Lukács se refere à "banalidade, secura e vazio da prosa da vida burguesa"[162], a qual, poderíamos acrescentar, reproduz o "caráter morto e retesado das formações sociais [gesellschaftliche Gebilde]"[163].

Haveria mais: se faltam a esse quadro inicial – comprometido, como define Lukács, pela prosa do capitalismo – as variadas cores que poderiam dar conta do intenso movimento vital, também as figuras que nele aparecem não chegam a alcançar uma forte distinção. Nem elas, nem suas relações ganham uma forma individualizada. Isso porque, como já observara Hegel (sem atinar com os fundamentos econômicos e "por isso em uma forma muitas vezes incompleta", ressalva que Lukács acrescenta),

> A estrutura da sociedade capitalista traz consigo, em primeiro lugar (...), que as forças sociais aparecem em uma forma abstrata, impessoal, que não pode ser apreendida pela narração poética; em segundo lugar, que na realidade cotidiana burguesa não acontecem situações em que se contrapõem claramente as oposições fundamentais, que na realidade cotidiana da sociedade capitalista os homens agem ao lado, ao largo uns dos outros e apenas com as consequências abstratas de sua ação influenciam seu destino reciprocamente.

---

negócio da vida cotidiana'. 'O que medra no mundo é uma certa questão de factualidade [matter-of-factness]', escreverá um vitoriano não sentimental: 'uma virada prosaica da mente... uma literalidade, uma tendência a dizer: 'Os fatos são assim e assado, o que quer que seja pensado ou imaginado sobre eles'. Os fatos são assim e assado. Hegel sobre a prosa: 'Podemos prescrever, como uma regra geral para a prosa, acuracidade literal, definição inconfundível e clara inteligibilidade, enquanto o que é metafórico e figurativo é sempre relativamente obscuro e inacurado'" (MORETTI, F., 2013, p. 61-2).

[158] LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 33.

[159] Ibid., p. 33.

[160] LUKÁCS, G. "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, 245.

[161] Ibid., p. 223.

[162] Ibid., p. 208.

[163] Ibid., p. 216.

Junte-se então a abstração à equação. Com isso, torna-se evidente um outro ponto que nos interessa: ao expor o caráter abstrato da matéria que prospera na estrutura social do capitalismo, Lukács aponta para o problema formal que daí deriva. A ação é posta no escanteio, já que na realidade cotidiana capitalista os homens "agem ao largo uns dos outros". Daí que as oposições fundamentais não apareçam nesse contexto, na realidade cotidiana no capitalismo:

> Na sociedade burguesa os indivíduos livres em seus interesses privados estão isolados uns em relação aos outros, mas as forças que os determinam, que para eles emergem aparentemente independentes e autônomas, são possíveis "apenas na troca [Verkehr] e relação desses indivíduos". O indivíduo que foi libertado dos vínculos da sociedade estamental experiencia sua determinação renovada no agir social, sob o pano de fundo das relações mercadoria-dinheiro que se estabelecem. Aquele "fetichismo da coisa" (...) surge apenas através da circunstância caracterizada por Marx de que, por um lado ,"a atividade vital determinada" e a "situação vital decaem a um significado tão somente individual", por outro, o desenvolvimento social é guiado pela esfera (de propriedade) individual, privada[164].

Não é possível *narrar* esse tipo de situação. A dificuldade, então, consiste em "criar situações em que do agir ao largo um do outro se faz o agir concreto e típico contra o outro"[165]; uma vez que, de outro modo, não é possível figurar uma ação. E, no entanto, a ação[166], segundo Lukács, é o que constitui o "princípio poético do romance", sua forma, propriamente dita, a qual se *baseia* então "no conhecimento correto do estado geral do mundo", "no conhecimento criativo das contradições irresolvidas como força motriz da sociedade capitalista". O que viemos mostrando até aqui pode ser compreendido sob essa rubrica "estado geral do mundo", em sua diversidade contraditória (é o que estamos enfatizando); mas, como aponta Lukács, essa matéria é "apenas" o "pressuposto para o princípio propriamente poético, para a invenção e desdobramento da ação". Tendo isso em vista, podemos dizer que, para Lukács, a ação é o que vincula conteúdo e forma.

Por isso, ela é o "ponto central dos problemas de forma do romance", de modo que "todo o conhecimento dos estados sociais permanece abstrato e desinteressante do ponto de vista narrativo, se não se torna um momento integrador da ação"[167]. Não que ela, enquanto princípio formal, seja destituída de conteúdo. Pelo contrário, sua importância central deriva de "uma necessidade do reflexo mais adequado literariamente da realidade":

> Se deve ser figurada a relação real do homem com a sociedade e com a natureza, isto é, não apenas aquela consciência que o homem tem dessas relações, mas o próprio ser subjacente a essa consciência em sua relação dialética com a consciência, então o único caminho a ser trilhado é a figuração da ação [Handlung].

---

[164] STÄDTKE, K., 1981, p. 263.
[165] LUKÁCS, G. "Der Roman", *MS*, 28.
[166] No próximo capítulo, iremos tratar da relação entre ação e tipicidade.
[167] LUKÁCS, "Der Roman", *MS*, p. 26.

> Pois apenas na medida em que o homem age [handelt], é expressa sua real essência, a forma real e o conteúdo real de sua consciência através de seu ser social[168].

Note-se o duplo sentido que esse termo, ação [Handlung], assume para Lukács: por um lado, ele indica a composição do enredo, seu encadeamento (ou, para retomar as expressões clássicas, o mito ou fábula[169]) e, por outro, apreende a atuação do homem, que objetiva sua essência. A princípio, essa oscilação se explica até facilmente, bastando, como observa Bernhard Asmuth, observar por um outro ângulo a palavra "drama" (assim como o drama, o romance, como estamos vendo, ocupa-se da ação humana, da "relação dos homens com a sociedade e com a natureza"):

> A palavra que costumeiramente traduz [fábula] desde o século XVIII parece ter sido bem escolhida à primeira vista, sobretudo porque sugere a ação enquanto elemento essencial do drama, ainda por um outro lado. Pois "drama", derivada do verbo grego – mais exatamente, dórico – "dran" (fazer, agir), significa ação (Aristóteles, capítulo 3, tradução Gigon: "alguns derivam também o nome 'drama' do fato de que nessa espécie de arte os homens são imitados agindo)[170].

Mas seria preciso apresentar ainda algumas nuances, observando, pelo menos, que a fábula se refere não à ação pontual, mas ao encadeamento de acontecimentos, e estes muitas vezes divergem do sentido estreito[171] que essa palavra possui. Em *Oblómov*, por exemplo, há longas sequências em que praticamente não *acontece* nada, no sentido forte da palavra, porque o protagonista simplesmente não sai de sua cama; no entanto, Lukács valoriza sobremaneira a composição da ação nesse romance[172].

De todo modo, sendo a ação o problema central do romance, não espanta que ela manifeste, de modo contundente, seu caráter contraditório. Para Lukács, isso é uma mostra da "dialética do desenvolvimento desigual":

> a mesma contradição fundamental, a qual, somente, tornou possível a verdadeira ação romanesca, que faz do romance a forma artística decisiva de toda uma época histórica, suscita ao mesmo tempo as condições mais desfavoráveis que podemos conceber para o problema artístico central, para a ação[173].

Nesse sentido é que Lukács, como afirma Ana Cotrim, "se volta a esse problema por dois vieses". Por um lado, explica a autora, Lukács "explicita a determinação social da forma artística, por outro, apreendeu que os obstáculos impostos à epicidade no romance *se*

---

[168] Ibid., p. 26.

[169] "O elemento mais importante no drama para Aristóteles é o *mythos*. Sob ele Aristóteles ordena sobretudo os caracteres, no capítulo 6 –. (...) Aristóteles, comprometido com sentido original mais modesto da palavra ('narração, história'), entende com isso pouco mais do que a ligação dos acontecimentos, que perfaz o conteúdo do drama e o qual nos estamos acostumados a designar fábula, de acordo com o modelo latino correspondente *fabula* (que não deve ser confundida com o gênero das fábulas de animais esópicas)" (ASMUTH, B., 2009, p. 4).

[170] Ibid., p. 5

[171] Cf. ibid., p. 5.

[172] Voltaremos ainda a essa questão em um outro momento. A relação entre romance e drama, seja nas manifestações positivas (Balzac), seja no seu tornar-se problemático (Tolstói) é uma das questões centrais desse trabalho.

[173] LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 28.

traduzem no problema da ação, bem como *se resolvem* no problema da ação"[174]. Quer dizer, se o capitalismo "impõe dificuldades" para a criação da ação no romance, como procuramos mostrar, ao mesmo tempo, ele é que torna possível a construção de uma verdadeira ação romanesca. Pois é somente a "sociedade capitalista que cria as bases econômicas para a ligação multilateral recíproca, que envolve toda a vida dos homens (produção social)", de modo que somente os "romances do período capitalista podem chegar a uma imagem de uma totalidade social no movimento de suas notórias contradições (produção social e apropriação privada)"[175].

Não se pode ignorar, então, "o desfavor da época" para o romance, que se manifesta como uma "sombra crítica" do capitalismo sobre essa forma. Mas não se pode ignorar, também, que esse desfavor não se impõe plenamente, na medida em que seu material objetivo é constituído por uma "luta recíproca": "as contradições essenciais do capitalismo"[176]. Assim, embora esse "caminho do desenvolvimento ideológico" que hostiliza a arte seja "socialmente necessário", ele não o é "em sentido fatalista para cada indivíduo singular". Para Lukács, essa incongruência, "essa relação complicada, desigual e não fatalista do ideólogo singular com o destino de sua classe se mostra no fato de que a sociedade só explicita na superfície essa regularidade enrijecida". Na realidade, o "desenvolvimento social é uma unidade viva e movimentada de contradições, a produção e reprodução contínua dessas contradições"[177]. Se o automatismo e o "caráter acabado" [Fertigkeit] do mundo capitalista são uma tendência de desenvolvimento real do capitalismo, avançando continuamente, essa é "de fato apenas uma tendência de desenvolvimento – e a sociedade nunca é objetivamente uma realidade 'acabada', morta e enrijecida"[178]. Assim, a prosa da vida não é um princípio artístico, mas uma *tendência*, diante da qual, afirma Lukács, é possível assumir fundamentalmente duas posições:

> Ou bem a reconhecemos com implacabilidade realista enquanto forma necessária do presente, que vai predominar até que o próprio capitalismo seja abatido na realidade social pelo socialismo, até que a apropriação do mais valor desapareça da realidade social (...) Se essa realidade, que lhe é própria, é reconhecida na sociedade capitalista enquanto existente, e é criticada conforme a sua essência, surge aquele grande romance de Walter Scott até Tolstói, que se pode chamar, se quiserem, de "semi-arte", mas que *precisamente em sua problemática* é a expressão literária

[174] COTRIM, A., 2009, p. 268. Grifos meus.
[175] LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 28. Como assinala Ana Cotrim, "a producão social vincula universalmente os indivíduos, elo que se pauta na ligação direta do âmbito da produção material, e se estende à multiplicidade da vida. Constitui, assim, uma totalidade social dinâmica e contraditória" (COTRIM, A., 2009, p. 267).
[176] COTRIM, A., 2009, p. 268.
[177] LUKÁCS, G. "Marx und das Problem des ideologischen Verfalls" [1938], *PRI*, p. 263. Há tradução para o português, de Carlos Nelson Coutinho: "Marx e o problema da decadência ideológica" (LUKÁCS, G., 2010).
[178] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 209.

> adequada do sistema capitalista e foi sua crítica como ainda hoje o é. Ou o escritor pode se entregar à ilusão – capitulando consciente ou inconscientemente à demagogia social do fascismo – de que a realidade atual não é mais capitalista, e assumir como ponto de partida na sua representação a nova designação, e não a realidade que, embora se transforme diversas vezes, permanece capitalista em seu núcleo[179].

É bem verdade que, nessa passagem, Lukács tem em vista uma situação bastante particular, que é a dos escritores burgueses atordoados frente à barbárie fascista, sem saber como se pode extrair "poesia" de um tempo de "espera e de maus poemas"[180]. Mas ele a situa em relação a todo o desenvolvimento capitalista, que nesse sentido se caracteriza, justamente, pelo prosaísmo, pela "elementar hostilidade à arte", e assim procura ressaltar o giro em falso dos escritores que procuram na retórica, no mero "embelezamento" [Schönfarberei], o sucedâneo para formas que não encontram lastro no presente. Lukács assinala que já os escritores realistas do passado, como Balzac, "decididamente tiveram que desistir, enquanto figuradores autênticos da realidade, da representação da bela vida, do homem harmônico"[181]. Eles só podem figurar, afirma Lukács, "a vida desarmônica, mutilada; a vida que pisoteia impiedosamente toda a beleza e grandeza no homem". A exprobação que resulta desse tipo de figuração diferenciaria o realismo do academicismo, das tentativas de emendar artificialmente as dissonâncias da vida. É nesse campo da "revelação acusatória" que Lukács enxerga o pulo do gato, mas aqui os caminhos se separam novamente, de acordo com o modo como "esse resultado é atingido artisticamente": ou bem essa destruição do homem se torna, sem mais, "a base da figuração artística", ou figura-se, também, a luta contra isso, "o sublime e a beleza das forças humanas que são destruídas" – a luta, em suma, "travada cotidianamente pelos homens dessa época contra o ambiente capitalista para conservarem sua integridade humana". O que transparece nessa segunda via, observa Lukács, é que a "hostilidade do capitalismo às artes não é unilateral". Quer dizer, "também todo artista autêntico, enquanto figurador de homens, por causa de seu esforço para representar homens multiformes [reich] e desenvolvidos, deve – saiba ele ou não – ser um inimigo do sistema capitalista". Trata-se, portanto, para Lukács, de "não capitular artisticamente diante do capitalismo!"[182]; trata-se de "nadar contra a corrente"[183], ao invés de se deixar levar.

---

[179] Id., "Aktualität und Flucht", *SW*, p. 109. Grifos meus.
[180] É uma expressão de Carlos Drummond de Andrade, em "A flor e a náusea".
[181] "Das Ideal des harmonischen Menschen in der bürgerlichen Ästhetik", *PRI*, p. 307.
[182] Ibid., p. 309.
[183] Lukács retoma diversas vezes essa expressão.

Às vezes o escritor tem a seu favor nessa empreitada o vento da época[184]. No início do desenvolvimento do romance, por exemplo, quando são publicadas as andanças desatinadas de Dom Quixote ou as aventuras de Pantagruel, a prosa da vida burguesa lança uma sombra que não chega ainda a desfigurar de fato "o mundo de formas coloridas da Idade Média" – já comentamos isso a propósito da incorporação da vida privada ao rol da matéria artística. Nesse momento, esse frágil equilíbrio é possível porque os "grandes fundadores do romance moderno", Cervantes e Rabelais, lutam em *duas frentes*, em consonância com o momento histórico de transição em que vivem: por um lado, eles confrontam a degradação do homem pelo sistema feudal, em vias de desaparecer; mas, por outro, eles se opõem à degradação do homem pela sociedade burguesa que eles vislumbram no momento mesmo em que ela surge. É essa luta contra "o 'heroísmo' tornado vazio da cavalaria e contra a mesquinharia da prosa da sociedade burguesa que já é nítida desde o início" o que invoca e possibilita o estilo peculiar desses romances, a mistura entre sublime e cômico que neles se sedimenta:

> Essa luta em duas frentes é o segredo da grandeza posteriormente não mais atingida do realismo [Realistik] fantástico desses primeiros grandes romances. A Idade Média, "a democracia do cativeiro [Demokratie der Unfreiheit]" (Marx) oferece aos escritores, precisamente no período de sua dissolução, um material colorido e rico, um *milieu* para os homens e ações, nos quais a autonomia e a autoatividade dos homens, de modo relativo, ainda pode ser usufruída[185].

Na época de Rabelais e de Cervantes, "o estreitamento abstrato da vida individual" ainda não havia se instituído como o poder dominante da vida social. Assim, para inventar situações ricas e interessantes, para mostrar os homens agindo, em sua relação uns com os outros, o escritor pode até mesmo levar a sua composição às raias do fantástico, sem que com isso ela deixe de ser realista:

> Por que o fantástico dessa espécie é ao mesmo tempo realista e artístico [dichterisch]? Cervantes não figura um personagem extremo qualquer e suas ações extremas, que simplesmente se transformam em um fantástico aleatório. Para ele, o extremo é a concentração poética das determinações sociais, dos problemas sociais existentes em um personagem, em suas ações e aventuras. O fantástico se baseia nisso: Dom Quixote não é um sonhador qualquer, mas uma personalidade rara, que logo converte em ações todos seus sentimentos e pensamentos, ele segue com coerência ferrenha até o fim em seu caminho. [...] Então, o fantástico em Cervantes nada mais é do que a realização comprimida [komprimiert] de uma situação social de fato apreendida. Esse adensamento [Verdichtung] da forma significa [bedeutet]

[184] Mas é preciso ressaltar que, para despertar a ação romanesca de sua latência prosaica, burguesa, não é suficiente que o escritor tenha os ventos da época a seu favor. Uma época relativamente favorável não é garantia alguma de realização artística. Tanto que os romances de cavalaria, escritos nesse momento histórico e que Cervantes satiriza tão graciosamente em *Dom Quixote*, apresentam um problema análogo ao que Lukács identifica em muitas obras modernas posteriores. Assim como elas, os romances de cavalaria, ao representarem literariamente a realidade, a falseiam: "A leitura da moda da época do grande escritor espanhol Cervantes eram os romances de cavalaria, a dissolução da poesia da Idade Média em uma prosa rasa e vazia; a representação de um mundo falsificado, que afasta [entfremdet] os homens da realidade, da sua vida sentimental, e através disso assinalam um caminho falso para a sua atitude" (LUKÁCS, G., "Don Quijote", *PRIII*, p. 623).
[185] LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 33.

> porém ao mesmo tempo um novo elemento do conteúdo: a saber, a excentricidade [Verschrobenheit] de uma situação social [...][186].

Interessa, antes de mais nada, chamar a atenção para o que podemos entender, com Lukács, como a emergência de uma temática, cuja elaboração se impõe como um traço fundamental dessa forma de romance: a excentricidade de uma situação social que, ao ser condensada artisticamente, aparece como fantástica e realista a um só tempo. Para Lukács, isso irradia em *Dom Quixote* a partir da rara personalidade do protagonista, para quem não se interpõe uma distância entre os seus pensamentos e sentimentos e as ações que ele pratica. A concepção dessa figura[187] já é, portanto, quando menos, uma barreira contra a prosa da vida, que, como vimos, já se faz sentir a essa altura. O ponto que estamos ressaltando é que tal barreira surgiu (e pode surgir) porque Cervantes lutava em duas frentes, contra a degradação feudalista e contra a degradação capitalista, mantendo, ao mesmo tempo, "ideais da sociedade burguesa ainda nascente, como a liberdade individual, de modo que '[esses ideais] trazem consigo o sublime que envolve uma ilusão historicamente justificada'"[188]. Nisso consiste o vento de época mais favorável.

No entanto, a partir do momento que a burguesia emerge vitoriosa dessa "luta de libertação contra o feudalismo", o romance também abandona "o amplo campo do fantástico", voltando-se, "resolutamente, para a vida privada do burguês"[189]. Seu horizonte se estreita, portanto, e "o mundo do romance cada vez mais se limita à realidade cotidiana da vida burguesa; as grandes contradições que movem o desenvolvimento sócio-histórico só são figuradas ao emergirem concreta e ativamente nessa realidade"[190]. Nessa guinada, torna-se mais evidente qual é o domínio preferencial do romance – lembremos, então, de passagem, que se trata da "luz de lâmpada do privado", para a qual se volta a "borboleta noturna, depois que o sol universal se pôs"... Vem, assim, para o primeiro plano, como uma exigência do material, o problema da prosa da vida, que, dentre outras coisas, como vimos, caracteriza-se pela aparência de indistinção, por ser uma matéria cinzenta que não permite apreender imediatamente os variados nexos que a constituem de fato. Por certo, a cada etapa de seu desenvolvimento, os romances enfrentam de maneira específica essas dificuldades que, desse ponto de vista que estamos seguindo, podem ser sintetizadas como a "prosa da vida". Isso

---

[186] Id., "Don Quijote", *PRIII*, p. 625. Note-se, nessa passagem, a importância que Lukács atribui ao extremo, elemento fundamental para a nossa discussão nos próximos capítulos.
[187] Ela se articula a outros elementos da composição desse romance, que também funcionam desse mesmo modo
[188] COTRIM, A., 2009, p. 277.
[189] LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 36.
[190] Ibid., p. 36

acontece em conformidade com o grau de antagonismo da situação histórico-social, conforme, portanto, à possibilidade histórica.

Nesse sentido, falar de forma é periodizar, o que nos mostra que, para Lukács, não existe uma forma ou um procedimento tradicional que fosse, por sua vez, a quintessência do realismo; antes, devemos reconhecer momentos históricos mais ou menos favoráveis dentro da prosa do capitalismo – esse é o pano de fundo diante do qual se coloca a questão da forma. O que há de comum entre esses momentos é que em todos eles se infunde a necessidade de enfrentar a situação adversa à produção literária, de superar o prosaísmo burguês. Poderia parecer simples, quer dizer, se a barreira é a "prosa do capitalismo", a saída, deduz-se, deveria ser pela poesia. Mas já vimos que, nessas circunstâncias, a resolução não é direta; afinal, tal poesia "intocada" nem mesmo é possível: o prosaísmo é uma aparência socialmente necessária, que o romance não pode simplesmente abandonar. Por isso, para Lukács, esse enfrentamento não pode acontecer na "forma de uma contraposição estática romântica entre poesia e prosa, mas através da figuração de toda a realidade prosaica e da luta contra ela"[191]. Igualmente falso, entretanto, é quando se institui a aparência necessária da realidade capitalista como o que há de mais geral e abrangente (por isso, como vimos, Lukács fala em tendência)[192]. É preciso "arrancar da matéria relutante" imagens vivas da vida, "que são verdadeiras e reais porque apresentam, apesar de tudo, uma vivacidade existente, uma luta contra o mundo 'acabado'"[193]. "Nadar contra a corrente", como afirma Lukács, é frequentemente algo bem concreto, pois os escritores realistas "se esforçam por descobrir na matéria vital concreta aquelas tendências graças às quais essa matéria com todos seus traços hostis à arte pode ser sobrepujada artisticamente, tornada viva artisticamente"[194]. Refletir os "traços essenciais da realidade", mesmo que eles sejam avessos à arte; representar "aquela luta, cujo resultado final – em geral, mas não em todo o caso – traz à tona aquela média prosaica, hostil à literatura"[195]; mostrar, portanto, não apenas o mundo destruído, mas a luta contra a destruição – nisso reside para Lukács a possibilidade do realismo, que se confunde assim com uma crítica da vida. "A luta contra os efeitos da sociedade capitalista", como

[191] Ibid., p. 23.
[192] Esclarecedor o trecho de Träger, comentando a luta de Marx e Engels pelo realismo: "Sua origem deve ser procurada ali, onde, partindo das bases histórico-políticas asseguradas, inicia-se a crítica corrente às visões há muito tempo dominantes e que permaneciam do humanismo clássico, segundo as quais a literatura a partir de então só parecia possível – como em Schiller – em última instância através da elevação 'sentimental' sobre o mundo cotidiano (burguês) hostil à arte ou – como em Hegel – através da reconciliação tedencialmente 'prosaica' com ela" (TRÄGER, C., 1972, p. 11).
[193] LUKÁCS, G. "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 209.
[194] Ibid., p. 244.
[195] Ibid., p. 245.

observa Schlenstedt, "mesmo quando falha, pertence à realidade" e, apenas ao figurá-la, o artista pode "estilhaçar a natureza-morta da arte", pois ele "reflete o capitalismo adequadamente em sua inadequação"[196].

Há, portanto, uma insistência, um chamado para a luta contra a degradação humana, onde quer que ela possa se revelar. No romance, isso se manifesta como uma tendência ao épico, que é uma das maneiras de se assumir a proximidade entre essa forma e a antiga epopeia[197]. Mas a urdidura da história instila aí o que poderíamos considerar como seu teor específico, pois o romance, todo "grande romance – certamente de uma maneira contraditória, paradoxal – aspira à epopeia e tem a fonte de sua grandeza poética precisamente nessa tentativa e no seu fracasso necessário"[198]. Fracasso necessário? O romance é então uma forma que se sustenta no fio da navalha... Lukács indica em qual direção, no caso da burguesia ascendente:

> Sua [grandes romancistas da burguesia ascendente] afirmação justificada, frequentemente revolucionária do potencial progressivo [Fortsschrittlichkeit] da sociedade capitalista os impele à criação do "herói positivo". Ao mesmo tempo, sua análise honesta das contradições e horrores desse desenvolvimento, da degradação do homem, que está distante da apologética, dissolve a positividade do herói. (Gógol sobre Tchichikóv) Conscientemente eles almejam uma síntese, um "estado mediano", uma superação no quadro do sistema capitalista das contradições que eles reconhecem. *Essa* solução deve falhar. Entretanto, na medida em que figuram até o fim as contradições que observam com firme audácia, surge a forma do romance, contraditória, paradoxal e incompleta no sentido clássico, cuja grandeza artística consiste precisamente em refletir e figurar artisticamente o caráter contraditório da última sociedade de classes, em uma forma adequada a esse caráter contraditório[199].

Devolvendo-nos à circunstância histórica – o início da ascensão burguesa – Lukács lembra que a grandeza de certos romances surge com o fracasso da intenção de seus autores. Eles procuram afirmar o caráter progressista do desenvolvimento burguês mitigando suas contradições, que deveriam encontrar repouso em um "termo médio"; no centro disso, estaria o herói, que, carregando os traços típicos de sua classe, apareceria como uma figura positiva. Entretanto, na medida em que, a par desses pressupostos, esses escritores dão livre curso à figuração literária, essa intenção fracassa. Isso constitui, para Lukács, "a dialética da intenção mal sucedida dos grandes romancistas, sua grandeza contra a vontade, seu sucesso no fracasso de suas intenções"[200]. Vimos já que, com a alteração do jogo de forças, a relação do artista

---

[196] SCHLENSTEDT, D., 1987, p. 227.
[197] Há um trecho da *Estética*, em que Lukács está discutindo o tempo musical, que nos ajuda a esclarecer o sentido dessa frequente comparação entre epopeia e romance: "o contraste do passado com o presente contém o teor específico de um desenvolvimento, em contraposição a um mero movimento" (LUKÁCS, G., *AI*, p. 718). Esse contraste nos permite entender a essência do novo que surge do desenvolvimento histórico, em nosso caso, das formas épicas.
[198] LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 22.
[199] Id., "Referat über den 'Roman'", *MS*, p. 60.
[200] Ibid., p. 60.

com sua classe torna-se cada vez mais problemática, a ponto de isso reverberar em certos casos no isolamento do escritor, que se torna em última instância um observador da sociedade.

A cada etapa da história da sociedade, portanto, da consolidação da ordem burguesa e, consequentemente, da hora histórica da luta de classes, modificam-se também as saídas do romance para o problema da prosa do capitalismo; ainda que, no final das contas, seja possível reconhecer certas linhas de continuidade. Nos próximos capítulos, assumiremos outro ângulo interpretativo e trataremos desse problema que entendemos ser fundamental para Lukács em função de suas análises sobre dois autores, dois grandes realistas, devemos insistir, de contexto e de época distintos: Balzac e Tolstói.

Capítulo 2

O caso Balzac

"A dissipação, meu caro, é um sistema político."
Balzac, *A pele de onagro*

2.1. O romance moderno e sua relação com o drama

A certa altura de seu ensaio sobre *Fausto*, Lukács menciona uma conversa de Goethe com Eckermann. É uma conversa breve, mas muito esclarecedora, porque caracteriza com um golpe preciso o modo como o escritor alemão concebeu essa obra. À primeira vista, essa pode parecer uma digressão despropositada, que nos despistaria – afinal, nosso interesse aqui se concentra na leitura de Lukács sobre Balzac. Esse desvio é, no entanto, totalmente defensável, pois a obra de Goethe é, assim nos parece, um *ponto de partida ideal* para melhor situarmos qual é o lugar de Balzac, sem perder de vista a especificidade da saída que ele encontra para o impasse que buscamos circunscrever – *o da prosa do capitalismo*.

Nessa conversa, então, Goethe comenta sobre a estrutura particular que ele está ideando para um dos atos de *Fausto II*. Assim como um "pequeno mundo", fechado em si mesmo, esse ato se ligaria de um modo bem tênue com as cenas que vieram antes e com as que viriam na sequência. Ele teria, portanto, como afirma Lukács, "sua necessidade independente, espiritual e dramática"[1], de modo que os personagens e situações encontrariam o seu fundamento e se desenvolveriam plenamente no próprio ato, dentro de seus limites. O que Lukács, por sua vez, defende é que esse modo de compor, em que se mostra "o fato realizado do nível de desenvolvimento mais alto"[2], e não tanto as etapas que o justificam, não caracteriza apenas esse ato, pois, em todo o *Fausto*, quase não há cenas cuja função seja fazer a ligação com a próxima, ou ainda, cenas cuja função seja estabelecer os fundamentos de uma outra. Nessa obra, afirma Lukács, "não são figuradas as passagens de um nível para o outro, nem antecipações ou retrospecções, mas exclusivamente o presente sensível do estado [Stadium] dado"[3]. Nesse sentido, esse modo de compor instaura continuamente momentos de presente.

---

[1] LUKÁCS, "Faust-Studien", *PRIII*, p. 602.
[2] Ibid., p. 602.
[3] Ibid., p. 601. Lukács menciona a cena da "A cozinha da bruxa" como a única exceção, pois ela funcionaria como uma passagem.

Sabe-se que, não por acaso, essa proeminência do presente corresponde a um dos aspectos da definição do que é dramático a que chegaram Goethe e Schiller, enquanto trabalhavam juntos. No drama, eles afirmam, tudo é apresentado como se fosse "completamente atual". Por isso, indicando qual seria a diferença em relação à ação épica, Schiller conclui em uma das cartas trocadas entre eles que a ação dramática se movimenta diante de nós e, nesse caso, estamos rigidamente ligados a um *presente físico*[4]. Contrariamente, a ação épica, que é vista à distância, parece estar parada e "eu próprio me movimento" em torno dela[5]. Nesse caso, ao invés da evidência da presença dramática, temos o *relato* de algo que já passou. Dessa diferença fundamental decorreriam então muitas outras, como o emprego de motivos que avançam e fomentam a ação, ou, contrariamente, os motivos que afastam a ação de seu objetivo; a presença do narrador; o uso de alegorias, etc[6].

Seria incorreto, apesar disso, caracterizar o *Fausto* como uma obra *inteiramente* dramática. Não há dúvida de que nele atua de modo intenso um princípio dramático: o destino de Fausto é decidido diante de nossos olhos, "a partir de uma *dialética imanente* de suas próprias contradições"[7]; a ação, portanto, se realiza a todo o momento de maneira plástica como um acontecimento do presente[8]. Entretanto, como afirma Lukács, apenas esse traço não dá conta do movimento da obra, da complexidade de sua arquitetura, porque ela envolve também um princípio épico. Mais do que isso: segundo Lukács, justamente do princípio dramático do todo decorre de maneira paradoxal o seu caráter épico. Não que haja partes ou episódios épicos, aglutinados por sua vez em um todo dramático: esses princípios do épico e do dramático se penetram dialeticamente e criam um "balanço dinâmico", que, como afirma Lukács, pode ser perseguido até nos mínimos detalhes. Cada parte é dramática e, ao mesmo tempo, épica,

---

[4] GOETHE, J. W.; SCHILLER, F., 2011, p. 165.

[5] Ibid., p. 165. Lukács comenta esse trecho em *O romance histórico*: "A necessidade do efeito imediato do drama, a necessidade de que cada fase da ação [Handlung], do desdobramento dos caracteres seja compreendida e vivenciada de imediato, simultaneamente com o acontecimento, de que no drama não exista tempo para a reflexão do espectador, para ficar parado, para retomar algo que já passou, etc., cria um grande rigor [Strenge] formal tanto para o artista quanto para os receptores" (LUKÁCS, Der historische Roman [1937], *PRIII*, p. 158). Há tradução dessa obra para o português, de Rubens Enderle: *O romance histórico* (LUKÁCS, G., 2011b).

[6] Isso é bem sintetizado por Peter Szondi no início de *Teoria do drama moderno*: "Tudo isso mostra que o drama é uma dialética fechada em si mesma, mas livre e redefinida a todo momento. É a partir disso que se deve entender todos os seus traços essenciais, que serão apresentados agora. O drama é absoluto. Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si. O dramaturgo está ausente no drama. Ele não fala; ele institui a conversação. O drama não é escrito, mas posto. (...) O caráter absoluto do drama pode ser formulado sob um outro aspecto: o drama é primário. Ele não é apresentação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo. Sua ação, bem como cada uma de suas falas, é "originária", ela se dá no presente" (SZONDI, P., 2011, p. 30-32).

[7] LUKÁCS, G., "Faust-Studien", *PRIII*, p. 604. Grifos meus.

[8] Cf. ibid., p. 605.

> pois para atribuir a uma figura, em poucas cenas, a autenticidade necessária do típico de uma pessoa e, ao mesmo tempo, atribuir-lhe um nível de desenvolvimento, o entorno social do conflito, o ambiente repousado dos objetos sociais devem lograr uma completude epicizante, que vai muito além do que é exigido do ponto de vista dramático, muito além do puramente dramático[9].

Muitos perceberam, à época em que Goethe estava trabalhando no *Fausto*, a "dualidade de sua concepção geral"[10]. O próprio Goethe se refere à "composição bárbara" de sua obra, tendo em vista, justamente, esse entrelaçamento entre princípios opostos, o seu caráter afinal de contas "incomensurável". Podemos ler nesse mesmo sentido a resposta de Eckermann, quando da conversa que mencionamos logo de início. Eckermann objeta que aquele ato, imaginado por Goethe de maneira dramática, iria se encaixar com perfeição no todo da obra, uma vez que "(...) depende do escritor exprimir um mundo variado, e ele utiliza a fábula de um herói conhecido meramente como uma espécie de fio contínuo, para alinhar em torno disso o que ele tiver vontade"[11]. Não por acaso, Eckermann menciona como exemplos desse procedimento duas obras épicas: *Odisséia* e *Gil Blas*. Pois essa maneira de unir as diversas partes de uma obra, expondo um "mundo variado", amplo, através da mediação de um destino individual – que Eckermann parece considerar antes como um mote aglutinador, como um ímã – é própria da épica. Diferentemente do herói dramático, que "concentra sobre si e em si através de ações [Taten] todas as determinações essenciais da fábula [Handlung]" [12]– é assim que Lukács, de modo oposto a Eckermann, interpreta o personagem Fausto –, o herói épico é como um "papel de tornessol", que *reage* aos acontecimentos do entorno (sofrendo, e não atuando, como diria Goethe). Nesse trecho, então, em que Eckermann acena com a possibilidade que se abre a partir do plano dramático que Goethe está elaborando para esse ato, fica claro que ele considera a figura do protagonista antes como uma oportunidade para se tratar de quaisquer outros acontecimentos que interessem ao autor, uma figura que é antes passiva, em torno da qual é possível agrupar uma ampla e variada imagem do mundo – o que é, por sua vez, caracteristicamente épico.

Também Schiller não deixou de notar que a matéria de *Fausto* impelia a obra para terrenos muito vastos, que não eram conformes à sua estrutura dramática e comunica de passagem sua contrariedade, em uma carta a Goethe:

> O que me atemoriza é que o *Fausto*, de acordo com o seu arcabouço, parece-me reivindicar uma totalidade também de acordo com a matéria, se no final das contas a ideia deve aparecer realizada; e, para uma densidade que avulta dessa maneira, não

[9] Ibid., p. 604.
[10] Ibid., p. 604.
[11] Ibid., p. 603.
[12] Ibid., p. 605.

> encontro nenhuma presilha poética que possa segurá-la (...) Quero crer, por exemplo, que o Fausto será conduzido à vida ativa, em qualquer uma das peças que o senhor escolher desse todo, e assim me parecem sempre necessárias, pela sua natureza, uma pormenorização e amplitude grandes demais[13].

Mas não é apenas nessa obra de Goethe que se pode observar tal entrelaçamento entre os princípios épicos e dramáticos. Para Lukács, não há dúvida de que no *Fausto* a dualidade nos princípios da composição atinge sua "forma mais concisa e paradoxal"; no entanto, ao mesmo tempo ele nota que, em maior ou menor grau, essa dualidade é algo que caracteriza *toda* a literatura moderna, ela é uma "tendência geral" na teoria e na prática literária do período pós-revolucionário[14]: "o drama moderno é cada vez mais (...) romancizado e Balzac enxerga, com razão, no elemento dramático um importante sinal distintivo do novo romance em oposição àquele do século XVIII"[15]. Balzac, ao ressaltar esse componente dramático no romance moderno, refere-se diretamente a Walter Scott. O bardo escocês – ou, na expressão de Balzac, esse "*trouveur* moderno" – teria sido o grande responsável por essa inovação no romance. De acordo com Balzac, é ele que confere "proporções gigantescas a um gênero de composição injustamente considerado secundário":

> Walter Scott elevava, pois, ao valor filosófico da história o romance, essa literatura que, de século a século, incrusta diamantes imortais na coroa poética dos países onde as letras são cultivadas. Colocava nele o espírito dos tempos antigos, juntando-lhe ao mesmo tempo o drama, o diálogo, o retrato, a paisagem, a descrição (...)[16] .

Lukács não tira a razão de Balzac. De um ponto de vista imediato, é a Walter Scott que se deve atribuir a "descoberta" desses novos recursos que são imprescindíveis para a elaboração d*'A comédia humana*, tal como podemos ler em seu prefácio. Mas, como Lukács acrescenta, seria equivocado subestimar o papel de Goethe nesse desenvolvimento. Não só porque ele e Schiller já discutiam – quase um século antes do mencionado prefácio, observa Lukács – a necessária combinação entre o drama e a épica como uma característica da literatura que estava surgindo; também a obra literária de Goethe deve ser considerada como precursora, e dessa mesma tendência: "não devemos esquecer que o verdadeiro pai do romance histórico de Scott foi precisamente o *Götz von Berlichingen* de Goethe"[17]. Por isso, Lukács enxerga Goethe como uma "ponte entre o século XVIII e o XIX", que realiza e

---

[13] GOETHE, J. ; SCHILLER, F., 1961, p. 204. Lukács comenta brevemente essa passagem em "Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe", *DL*, p. 122.
[14] Cf. LUKÁCS, G., "Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe", *DL*, p. 103.
[15] Id., "Faust-Studien", *PRIII*, p. 605. Creio que não seria possível afirmar que o movimento do drama em direção ao romance seja de fato análogo ao movimento inverso, do romance em direção ao drama. É possível entender, a partir de alguns trechos dispersos, que, para Lukács, o teatro épico é uma dissolução da forma dramática, enquanto que o romance com elementos dramáticos parece, pelo contrário, reforçar a objetividade épica.
[16] BALZAC, H., "Prefácio à Comédia humana" [A comédia humana I], p. 14.
[17] LUKÁCS, G., "Faust-Studien", *PRIII*, p. 605.

extrapola o ideal do esclarecimento[18], preparando, ao mesmo tempo, o caminho para a literatura moderna, "para Walter Scott e Byron, para Balzac e Stendhal"[19], em que pese o "profundo abismo" que o separa de seus representantes típicos. Dirá Lukács que nesse mesmo limiar se encontram, também, os seus romances, que se abrem a tendências que são características do realismo moderno, como a incorporação de elementos dramáticos, sem abandonar, contudo, o uso de recursos que eram comuns nos romances dos séculos XVII e XVIII, como a articulação da ação por meios mais despojados, mais descontraídos[20].

Acontece, porém, que Lukács identifica certa "compactação dramática [dramatische Zusammendrängung]" já nas epopeias de Homero. Em *O romance histórico*, ele se refere particularmente à composição da *Ilíada*, que começaria com uma situação altamente dramática: o conflito entre Aquiles e Agamêmnon. Segundo Lukács, na narrativa propriamente dita, e isso até o momento da morte de Heitor, figuram apenas os acontecimentos que decorrem imediatamente desse antagonismo. E "mesmo a estética antiga", escreve Lukács, "reconheceu aí um princípio consciente de composição"[21]. Em outra ocasião, ao analisar o *Fausto*, Lukács afirma que toda grande obra épica contém "uma série de dramas", como teriam percebido e destacado Aristóteles quanto a Homero, e também Schiller nas suas análises de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*. Assim, de acordo com Lukács, o que distingue o *Fausto* de Goethe não é tanto o fato de que essa obra tenha incorporado elementos dramáticos à sua construção, pois toda obra épica contém, como possibilidade, "em núcleo"[22], tal massa dramática[23]. Ora, em que medida podemos falar então

---

[18] Para Lukács, Goethe, bem como Schiller, são figuras de um momento de transição, histórica e estética. Ao mesmo tempo em que partilham da tradição de pensamento de grandes pensadores que, desde a Renascença e o Iluminismo, almejam o pleno desenvolvimento humano, que veem, assim, no "livre desenvolvimento das paixões humanas" a possibilidade da "harmonia da personalidade e da convivência harmônica dos homens livres" (LUKÁCS, G., "Wilhelm Meisters Lehrjahre" [1936], *DL*, p. 82), eles percebem que no capitalismo isso só se realiza de maneira contraditória. No *Fausto*, diz Lukács, "Goethe figura com intuição poética, sem poder compreender a vida econômica e social do capitalismo, o seu papel contraditório no desenvolvimento humano" (id., "Faust-Studien", *PRIII*, p. 583). E isso diz respeito não só aos momentos em que Fausto dá livre curso a suas empresas (como a transposição do mar), arrastando e destruindo tudo o que está no meio de seu caminho; mesmo a sua história de amor com Gretchen traz à tona esse impasse: "esse ideal do amor harmônico e que estimula o máximo desenvolvimento da personalidade nasce no chão da sociedade burguesa, mas sua realização na vida é impedido em seu desenvolvimento pelo ser social, que o gerou" (ibid., p. 588). "O reconhecimento da contradição irresolúvel", afirma Lukács, "preenche a literatura posterior do grande realismo, as obras de Balzac e Stendhal" (LUKÁCS, G., "Wilhelm Meisters Lehrjahre", *DL*, p. 82). Nesse sentido é que podemos considerar a teoria e a prática de Goethe e Schiller como "ponte entre o primeiro período – poderíamos dizer – ingênuo de crescimento [Aufschwung] da classe burguesa, do Renascimento até o Iluminismo, e entre o último período de crescimento contraditório e já consciente de 1789 a 1848" (id., "Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe", *DL*, p. 123).

[19] LUKÁCS, G., "Faust-Studien", *PRIII*, p. 605.

[20] Id., "Wilhelm Meisters Lehrjahre", *DL*, p. 85.

[21] Id., Der historische Roman, *PRIII*, p. 49.

[22] Entendo que, nesse caso, Lukács tem em vista a solução para uma dificuldade própria da figuração épica, que ele comenta no capítulo de *O romance histórico* em que se discute a diferença entre épica e dramática. A questão

de uma novidade no romance moderno, ao reconhecer nele uma tendência dramática, se isso já existe nas epopeias homéricas? Em que consiste exatamente essa novidade?

Avançando um pouco nas páginas de *O romance histórico*, logo depois de uma rápida passagem em que Lukács reconhece o estreito vínculo entre a época histórica, de um lado, e de outro, a concentração dramática da estrutura épica, podemos ler:

> Os grandes escritores do século XVIII compuseram muito mais frouxamente [loser]. Eles podiam fazer isso, porque enxergavam os hábitos [Sitten] da época como evidentes e podiam pressupor nos leitores a evidência imediata de seu efeito. Mas não se esqueçam que isso se refere à estrutura geral da composição, e não ao modo de figuração dos momentos e acontecimentos singulares. Também esses escritores sabiam muito bem que não se trata da completude extensiva da descrição, da enumeração de um complexo objetivo, que não se trata da completude extensiva da sequência de acontecimentos que constituem a vida de uma pessoa, mas de fazer sobressair as determinações essenciais tanto pessoais [menschlich] quanto sociais[24].

Posta essa ressalva de Lukács, parece-nos que ele identifica níveis diferentes em que pode se dar a combinação entre épica e drama. Pode ser que a composição do romance como um todo incorpore e se organize em função de certa tensão que caracterizaria, antes de tudo, as obras dramáticas; pensemos, por exemplo, nos romances de Balzac. No entanto, observando como se compõem os episódios de muitos romances, como eles se organizam internamente, podemos muitas vezes reconhecer também que, ao invés de espalhar o seu olhar indistintamente por *tudo* o que compõe a cena em questão, estabelecendo assim um pacto tácito de "completude extensiva", o escritor recolhe e reforça esta ou aquela característica do personagem, este ou aquele aspecto do ambiente, que lhe permitem revelar, ao final das contas, "*as determinações essenciais tanto pessoais quanto sociais*". Isso seria, também, uma forma de intensificação dramática. E é esse tipo de problema que Lukács tem em vista, ao se referir à *Ilíada*.

é como transformar em fábula a sequência de estados naturais [Naturzustände] que são necessários para o desenvolvimento da ação épica. Lukács lembra então da *Odisséia*, cujo enredo, não por acaso, traz um motivo importante da épica posterior, "a viagem ou a perambulação com seus impedimentos". "É claro", ele afirma, "que a simples descrição de uma viagem nunca iria resultar em uma poesia épica, mas meramente em uma pintura de estados [Zustandsschilderung]. Apenas na medida em que a 'viagem' de Ofisseu é uma luta ininterrupta contra um poder mais forte, apenas nessa medida cada passo nesse caminho recebe um significado instigante [spannende]: nenhum estado ali pintado é mero estado, mas um acontecimento importante, é o resultado de uma ação, é uma causa que impulsiona para uma próxima colisão entre as forças em combate" (LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 176-177). Iremos retomar esse argumento, a seguir, com relação à *Ilíada*.

[23] Id., "Faust-Studien", *PRIII*, p. 604. Segundo Lukács, o que coloca *Fausto* em uma situação peculiar é que nele a possibilidade desses dramas, apenas latente, é realizada.

[24] Id., Der historische Roman, *PRIII*, p. 50.

Ao retornar a Homero, Lukács se interessa por contrapor sua interpretação da *Ilíada*[25] ao que ele chama de "preconceito moderno". De um modo geral, ele afirma, supõe-se que a épica, por ser mais extensa, por ser mais ampla do que o drama, se caracterizaria pela exposição exaustiva de todos os acontecimentos, de todo o ambiente, de todas as circunstâncias. No entanto, segundo Lukács, isso não acontece nem mesmo em Homero, que retratou um mundo menos complexo, do ponto de vista das relações sociais, e poderia então pressupor a "evidência imediata de seu efeito" nos leitores, assim como o fariam, depois, os escritores do século XVIII. De fato, a épica é uma forma que busca dar conta da vida tal como ela é na forma de uma "totalidade extensiva"[26], o que aliás a diferencia do drama, mas ela não abre mão por esse motivo de figurar as determinações essenciais que constituem o mundo retratado. Assim, em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, uma obra que foi concebida de modo "incomparavelmente menos dramático" do que os romances de Walter Scott ou Balzac, Goethe vai na direção da *intensificação* ao retratar "os acontecimentos singulares de sua fábula amplamente dilatada"[27]:

> a relação de Wilhelm Meister com o teatro de Serlo se concentra por exemplo quase completamente em torno do problema da representação de Hamlet. Não há espaço também em Goethe para uma descrição extensivamente completa do teatro, uma crônica extensivamente completa dos acontecimentos do teatro de Serlo[28].

A intensificação, em oposição à expansão, seria o que Lukács reconhece como uma tendência dramática, tanto na *Ilíada* quanto em *Wilhelm Meister*, tendo em vista especificamente os "momentos e acontecimentos singulares" e não a "estrutura geral da composição" – em relação, portanto, a um dos níveis de incorporação do dramático a que nos referimos. Pensando na composição do romance como um todo, seria possível dizer, talvez, que se trata de um certo rigor [Strenge] formal, que opera na direção da condensação, dando unidade a relações que antes eram figuradas muito mais frouxamente, de modo muito mais disperso (mesmo em obras que figuram dramaticamente os "momentos e acontecimentos singulares"). Nesse sentido, no romance moderno realista, como os de Balzac e Stendhal, há

[25] Há uma breve passagem em *O romance histórico* que reforça essa leitura. Ali, Lukács afirma: "certamente, existem nexos profundos entre a grande épica e a tragédia; não é por acaso que já Aristóteles ressaltou essa ligação. Mas, na Antiguidade, a epopeia homérica e a tragédia clássica pertencem a épocas claramente distintas e tomam caminhos diversos em questões que são fundamentais para o conteúdo e a forma, apesar de todo o parentesco. O drama antigo surge do mundo épico. O recrudescimento histórico das oposições sociais na vida produz a tragédia enquanto o gênero do conflito figurado" (LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 107). Isso, continua então Lukács, teria se modificado na modernidade.
[26] Cf. LUKÁCS, G., "Historischer Roman und historisches Drama", Der historische Roman, *PRIII*.
[27] Id., Der historische Roman, *PRIII*, p. 50.
[28] Ibid., p. 50.

uma expansão da tendência dramática, que aparecia em obras anteriores[29] como que encastelada dentro de momentos singulares.

Esse é um primeiro aspecto – que ainda não elucida, todavia, o sentido de "novidade", atribuído à intensificação dramática do romance. Reconhecemos a originalidade de Walter Scott: como vimos, sua obra desata um dos momentos decisivos para o desenvolvimento da forma do romance realista no século XIX. Balzac, por exemplo, o considera como alguém que *inaugurou* um novo caminho, pelo qual ele mesmo seguirá depois (sem deixar de adotar desvios, abrir novas sendas, construir atalhos). E, apesar disso, para Lukács o que Scott realiza não é propriamente uma "inovação radical [radikale Neuerung]". Pois ele observa que, ao mesmo tempo, sua obra dá continuidade aos princípios de composição dos grandes realistas do século anterior[30]. Ela não dispensa, portanto, no depósito de entulhos o que parece envelhecido, o que já não dá conta incisivamente da experiência social. Ao questionar esse motivo da novidade absoluta, Lukács nos recorda que há mais elementos que devemos considerar[31].

A novidade instaurada por Scott surge então do aprofundamento de um processo que começou bem antes, com o romance social do século XVIII. Mas, sendo continuação dessa tradição, a criação de Scott é, ao mesmo tempo, algo de "inteiramente novo [vollständig Neues]" em relação a ela[32]. É nessa direção que Lukács aponta logo na abertura de *O romance histórico*. Ele afirma que o romance histórico *surge* no início do século XIX, e, ao demarcar assim a emergência dessa forma, abre espaço para afirmarmos que, antes, não havia, de fato, nada igual a ela. Certamente, há romances de *temática* histórica que foram escritos nos séculos anteriores. Mas, segundo Lukács, a esses romances falta justamente o que é especificamente histórico: "a derivação da particularidade dos homens que atuam a partir da especificidade histórica de seu tempo"[33]. Neles, a história é como uma "fantasia", que enfeita

---

[29] Franklin de Mattos apresenta uma análise minuciosa da concentração dramática de um romance de Diderot, *A religiosa*.
[30] Cf. LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 50.
[31] Nas considerações a seguir, desenvolvo o argumento sobre a novidade da obra de Scott a partir da crítica que Lukács faz tanto ao academicismo quanto ao vanguardismo em "Escritor e crítico". Tanto um quanto o outro posicionamento crítico, ao desconsiderarem o desenvolvimento histórico concreto, falseiam o sentido da "orientação pelo novo". "É compreensível", afirma Lukács: "a luta do novo contra o velho é um momento decisivo do movimento dialético da realidade; por isso deve estar necessariamente no centro também da história e da crítica literárias a investigação disso, a orientação da ciência pelo caráter efetivo e essencial do novo que surge. Mas os momentos essenciais do que é de fato novo, a progressão verdadeira só podem ser reconhecidos através do conhecimento do movimento total, através da descoberta de suas tendências [Bestrebung] efetivamente dominantes" (LUKÁCS, G., "Schriftsteller und Kritiker", *PRI*, p. 387).
[32] Cf. id., Der historische Roman, *PRIII*, p. 37.
[33] Ibid., p. 23.

com a aparência de excentricidade os ambientes e os costumes retratados – idênticos, substancialmente, aos do próprio presente do escritor.

Podemos notar a *mesma ausência de espessura histórica* na forma romanesca que precedeu o romance histórico (e não apenas cronologicamente, como pretendemos mostrar): o romance social do século XVIII. Nesses romances, a determinação histórica concreta não aparece como um problema, o que faz com que o presente seja figurado, ingenuamente, como um "existente", sem qualquer ligação com sua origem ou com o modo como ele se desenvolveu[34]. Essa "abstração na figuração do tempo histórico" permite, além do mais, certa flexibilidade na localização do entrecho, de modo que

> Lesage ainda pode, sem mais, sem qualquer constrangimento, deslocar sua representação [Schilderung] altamente verdadeira da França de sua época para a Espanha. Swift, Voltaire e até mesmo Diderot deixam que seus romances se passem em um Nunca e Em lugar nenhum, que refletem outrossim os traços essenciais da Inglaterra e França da época[35].

A despeito de figurarem com grande realismo os traços essenciais do momento que viveram, esses escritores não viam *historicamente* o que era específico de sua própria época. Depois, afirma Lukács, sobretudo com Smollet e Fielding, a figuração do tempo e do lugar se torna mais concreta, sem que, contudo, seja possível falar propriamente de uma mudança nesse quadro. É, pois, o romance histórico que rompe com essa prática. Permanecia *latente* aquilo que se tornará o eixo da figuração com o romance histórico, com o romance de Walter Scott. De algo exterior e temático, a historicidade passa a ser vista e figurada como uma "determinação concreta inseparável do ser dos homens"[36], como aquilo que especifica a particularidade dos homens de uma determinada época – como o fundamento da caracterização romanesca, portanto.

Mas o que força essa precipitação na forma do romance não são motivos estritamente artísticos. Não se trata, nem mesmo nesse caso, de um golpe de talento ou, ainda, de originalidade, que teriam permitido a Walter Scott essa rotação de eixo. O que imprime na obra de Walter Scott esse caráter de um divisor de águas não é apenas o que há nela de formalmente inaudito, mas, poderíamos dizer, de acordo com Lukács, que se trata de um feliz "acaso", de um certo vento de época favorável, ao qual ela, por sua vez, se adequaria. O momento histórico no qual Scott dá continuação à tradição literária do século anterior, um

---

[34] Cf. ibid., p. 24.
[35] Ibid., p. 24.
[36] LUKÁCS, G., "Krieg und Frieden: Vorwort" [1965], p. 3. Esse texto de Lukács está traduzido no "Apêndice" desta dissertação.

momento de virada, de transição histórica no encalço da Revolução francesa, faz com que *a retomada da tradição signifique uma virada também na história do romance*:

> A concentração dramática e intensificação dos acontecimentos em Walter Scott não é portanto de nenhuma maneira uma inovação radical. Ela é apenas uma síntese e continuação peculiares dos mais importantes princípios artísticos do período anterior. Mas porque Scott deu continuidade a essa formação em um ponto de virada histórico significativo, em conformidade com as necessidades do tempo, sua continuação significa uma virada na história do romance[37].

Um certo "vento favorável" de época, então. Para entendermos o que há de novo na obra de Scott, portanto, é preciso reconhecer e situar *historicamente* a sua base social[38], explicitar o contexto sócio-histórico no qual ela surgiu. E, para Lukács, no centro disso tudo está a experiência da Revolução francesa. Fazendo ecoar uma passagem de Fischer, podemos dizer que essa foi a literatura criada pela Revolução francesa[39]. Pois foi durante as batalhas napoleônicas, em vista de um complexo de circunstâncias[40], que as pessoas passaram a compreender a própria existência como algo historicamente determinado. Como afirma Lukács, "somente a Revolução francesa, as guerras da Revolução, a ascensão e a queda de Napoleão transformaram a história em uma experiência de massa, e isso em toda a Europa"[41]. Não se trata, portanto, da experiência de um ou outro indivíduo, ou de um pequeno grupo de pessoas, mas de algo abrangente, que tomou toda a Europa, de modo que populações inteiras experimentaram o sentimento de que há história, em contínuo desenvolvimento, e que ela pode, de assalto, interferir na vida de cada um, virando-a de ponta cabeça. É nesse chão

---

[37] LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 50.

[38] A propósito cabe lembrar um trecho de "O romance como epopeia burguesa" que sintetiza muito bem o modo como Lukács enfrenta a literatura: "este problema não pode ser resolvido a partir do lado formal" (id., "Der Roman", *MS*, p. 23-24).

[39] Cf. FISCHER, E., 1987, p. 10. Fischer afirma que "a Revolução criou assim a base sobre a qual se elevam e contra a qual reagem, de uma maneira ou de outra, toda ideologia, toda literatura, toda arte do século XIX" (p. 15). É com grande proveito que se lê o primeiro capítulo de seu *"Epoque romantique" et realisme*, que investiga justamente a relação da Revolução francesa com o desenvolvimento da literatura realista francesa.

[40] Lukács entra em detalhes a esse respeito em *O romance histórico*. Sobretudo nas páginas 28 e 29 ele expõe como se tornou possível essa experiência massiva da história.

[41] LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 27. "Revoluções anteriores não tiveram essa influência imediata sobre a vida das massas, no parâmetro europeu geral. Não o teve, assim, a Revolução inglesa do século XVII. As guerras das monarquias absolutas destruíam áreas particulares, jogavam-nas na miséria, mas não arrastavam para dentro do redemoinho a vida do povo, e nem mesmo podiam fazê-lo, porque seus objetivos eram estranhos ao povo e a suas aspirações – o povo era meramente um objeto passivo, que sofria essas guerras.
Um efeito totalmente diferente tiveram as guerras revolucionárias e napoleônicas. Em muitos lugares elas trouxeram consigo a liquidação dos resquícios feudais. Em muitos lugares elas despertaram, como reação ao jugo de Napoleão, o sentimento nacional – seus primeiros lampejos incertos, contraditórios, frequentemente portando um caráter reacionário.

Assim se tornaram compreensíveis para amplas massas os movimentos históricos com sua influência decisiva sobre a vida pessoal de todos os homens, sobre o desenvolvimento individual e o bem-estar de cada indivíduo. Scott se tornou, enquanto poeta desse sentimento, enquanto artista que figurou os movimentos e crises históricos no espelho da vida pessoal, o escritor favorito de sua época" (LUKÁCS, G., "Pushkin und Walter Scott [1937], p. 1).

extremamente movimentado, de crise e transformação, que desponta então o historismo, "a consciência crescente sobre o caráter histórico do desenvolvimento"[42].

Assim, ao "sintetizar e dar continuidade aos princípios artísticos do período anterior do desenvolvimento", atentando, contudo, ao vento que estava soprando – esse de uma virada na história e na vida das pessoas –, Walter Scott forja uma "nova forma".

2.1.2. A humanidade sobe no palco – A comédia humana

O surgimento do romance histórico é inseparável da questão que viemos discutindo antes, a incorporação de elementos dramáticos pelo romance moderno. Observemos, de início, apenas o caso de Walter Scott. A novidade que surge com sua obra a coloca diante de um problema – como reviver o passado distante? Como trazer à vida acontecimentos remotos, como expor as condições de vida dos personagens, mostrando afinal que todas aquelas figuras, desaparecidas no tempo, também são, na verdade, "filhas de sua época"? Como figurar, portanto, literariamente o acontecimento histórico? É certo que, em seus romances, Walter Scott não recupera momentos quaisquer, momentos aleatórios do passado histórico, mas seleciona e figura aqueles que ainda ressoam no presente, na medida em que, justamente, são a sua pré-história. Desaparecidos no tempo, mas nem tanto. Isso não suprime, contudo, a distância entre a sua temática, que remonta ao passado e suas ruínas, não suprime a distância entre os hábitos dos seus personagens, entre toda a atmosfera que sua narrativa busca evocar e os seus leitores contemporâneos. Por esse motivo, é preciso construir e expor plasticamente na narrativa os fundamentos da autenticidade histórica: as condições nas quais vivem e atuam os personagens. Como afirma Lukács,

> quanto mais distante estão um período histórico e a condição de existência de seus atores, tanto mais a ação deve se concentrar em colocar essas condições de existência plástica e claramente *diante de nós*, de modo que nós não vejamos a psicologia e a ética particulares, que surgiram dessas condições de vida, como curiosidades históricas, mas, pelo contrário, as vivenciemos como uma etapa do desenvolvimento da humanidade que nos diz respeito, que nos move[43].

Scott poderia cair na tentação que, segundo Lukács, é particularmente grande ao se escrever romances históricos: ser *exaustivo* e descrever em suas minúcias a totalidade extensiva, tomando a *completude* do relato pela autêntica diferenciação histórica. No entanto, é um engano acreditar que a autenticidade histórica pode surgir (apenas) da acribia na escrita. Segundo Lukács, os detalhes "podem ser representados com a acribia de antiquário mais

[42] Id., Der historische Roman, *PRIII*, p. 31.
[43] Ibid., p. 51. Grifos meus.

conscienciosa – e o romance como um todo pode ainda assim ser um anacronismo único, gritantemente ahistórico"[44]. Não vem ao caso, de nenhuma maneira, segundo Lukács, "o reflexo artístico quantitativamente adequado da infinitude da vida"[45]. Desse tipo de organização sempre surge apenas um fragmento, pois mesmo "a maior aglomeração naturalista de detalhes não pode reproduzir adequadamente a infinitude das propriedades e relações, que mesmo um único objeto da realidade possui"[46]. A acumulação arbitrária de detalhes, esse tipo abstrato de amplitude apenas sobrecarrega a narrativa, sem ao menos tangenciar o sentido e o vigor dos acontecimentos retratados – a despeito do "amontoamento" de detalhes, de circunstâncias e de fatos. Balzac, como nos lembra Lukács, aponta justamente isso em sua crítica ao romance histórico de Latouche, *Leo*:

> Todo o romance tem 200 páginas, nas quais se trata de 200 acontecimentos. Nada denuncia tão claramente a incapacidade do autor do que o amontoamento de fatos... O talento desabrocha na figuração das causas que geraram os fatos, desabrocha nos segredos do coração humano, cujo movimento é negligenciado pelos historiadores. Exige-se dos personagens de um romance que eles sejam mais racionais do que os personagens históricos. Aqueles devem ser despertados para a vida, estes viveram. A existência destes não precisa de provas, por mais bizarras que suas ações tenham sido, enquanto a existência daqueles precisa da aprovação geral[47].

Não é a quantidade de detalhes ou de acontecimentos que permite esboçar a topologia de uma época, e muito menos se evidencia, dessa maneira, o móvel de seus atores, o seu pulso historicamente determinado. O que falta então? Balzac nos dá uma deixa: as determinações sociais, que são expressas pelos indivíduos, pelas relações entre eles, devem ser, na obra literária, mais "densas e evidentes do que na realidade habitual"[48], revelando os "segredos do coração humano". É assim que Scott, por sua vez, compõe os seus romances (e isso o opõe a Latouche). Tal adensamento é o que Lukács entende como o "caráter intensivo"[49] da apresentação da história nos seus romances (ou da maior densidade das relações na literatura, como diz Balzac)[50]. Isso pode ser alcançado, principalmente, através do que Lukács chama de "concentração e intensificação dramática dos acontecimentos"[51]. Para tanto são mobilizados, como iremos ver, diferentes recursos composicionais. Mas sem esmiuçarmos, por ora, as

---

[44] Ibid., p. 183.
[45] Ibid., p. 167.
[46] Ibid., p. 167.
[47] BALZAC, H. apud LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 50-1.
[48] LUKÁCS, G. "Was ist das Neue in der Kunst" [1939/40], p. 17
[49] Cf. LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 52.
[50] Lukács entende a caracterização histórica de maneira oposta a Ian Watt, para quem "o gênero [romanesco] funciona graças mais à apresentação exaustiva que à concentração elegante" (WATT, I., 2007, p. 30). Watt, todavia, é igualmente enfático ao descartar que se trataria, então, de transcrever fielmente a realidade (como fariam alguns realistas e naturalistas). Isso também não leva "necessariamente à criação de uma obra fiel à verdade ou dotada de permanente valor literário" (WATT, I., 2007, p. 32)
[51] LUKÁCS, Der historische Roman, *PRIII*, p. 50.

características desse método de composição, podemos inverter a ordem da exposição, passando a ponderar, antes, quais são as suas consequências.

A intensificação dramática permite, justamente, que um "pedaço da realidade extensivamente limitado" desperte, a despeito disso, "a impressão da totalidade do processo de desenvolvimento social"[52]. Ela dá, portanto, apoio à construção da objetividade na representação romanesca, em conformidade com a intenção do romance histórico de figurar plasticamente as condições de existência dos personagens. É o que assinala Lukács no trecho a seguir – a ligação entre a incorporação de elementos dramáticos e esse novo "impulso" do romance realista, que busca trazer para o plano da figuração literária o historismo:

> A inclusão do elemento dramático no romance, a concentração dos acontecimentos, o maior significado do diálogo, isto é, do enfrentamento direto no discurso entre oposições em colisão, estão intimamente vinculados com o esforço de figurar a realidade histórica assim como ela realmente era, humanamente autêntica e ainda assim passível de ser vivenciada pelo leitor ulterior[53].

Trata-se, assim, de uma "concentração caracterizadora", que permite determinar o "aqui e agora histórico". Com dupla motivação: ao mesmo tempo em que, dessa maneira, torna-se possível figurar a objetividade histórica, ela pode ser vivenciada pelo leitor.

A própria expressão, "concentração dramática", poderia sugerir uma forma de estilização, e no mal sentido que esse termo pode assumir, isto é, como uma simplificação da realidade figurada. Pois os elementos descritivos, que saturam de qualidades as pessoas bem como o seu entorno, são, como afirma Lukács, pictóricos[54]; eles conferem certo colorido à representação e isso produz a impressão de que aquele lugar ou período históricos foram bem caracterizados. Suprimi-los, poderíamos desconfiar, significaria um empobrecimento da narrativa, uma esquematização de seu conteúdo – uma estilização em mal sentido, como dissemos. Mas não é o que acontece, no caso de Walter Scott: ao tornar mais compacta a composição de suas narrativas, ele não recai na tentação contrária à da descrição exaustiva, que seria a de reduzir a caracterização a tal ponto que ela se tornaria seca e linear. Ainda assim, consideremos por um momento essa suposição, pois ela não é despropositada (e iremos retomá-la adiante, ainda uma vez).

Como já observamos, é um engano atribuir à profusão de elementos descritivos o fator de autenticidade histórica; mas sua ausência pode, de fato, resultar em uma estilização exagerada, em que a falta de desdobramento e plasticidade dos detalhes traz consigo o

---

[52] Ibid., p. 167.
[53] Ibid., p. 49.
[54] Ibid., p. 49.

empobrecimento do conteúdo. Mesmo utilizando a caracterização de uma maneira concentrada – ou dramática –, o caso é que Scott não negligencia os elementos descritivos. Ele os utiliza com frequência, de tal modo que, como aponta Lukács, alguns críticos enxergaram aí, equivocadamente, o essencial de sua arte[55]. Nisso é que vem à tona o que há de decisivo: Scott, contrariamente, considera que a "caracterização histórica do lugar e do tempo, o 'aqui e agora' histórico é algo muito mais profundo"[56]. *Por isso, não é nos detalhes que ele fundamenta a sua figuração da história*. Segundo Lukács, ele se concentra nos momentos decisivos, em que a personalidade atinge sua culminância. Assim, ele simplesmente não precisa de detalhar extensamente a "relação recíproca entre as pessoas e o entorno social" de modo a conseguir despertar seus personagens para a vida.

Despertar para vida, mas a que isso se refere, no caso da literatura? Para Lukács, isso consiste justamente na ancoragem histórica da ação, em trazer à tona os motivos sociais e humanos pelos quais as pessoas "pensaram e agiram precisamente assim como aconteceu na realidade histórica"[57]. É isso o que ficaria de fora, caso Scott se voltasse para a história com os olhos de um colecionador de antiguidades e descrevesse com minúcia personagens e acontecimentos. Mas, pelo contrário, boa parte de seus personagens são historicamente concretos, plásticos e vivazes[58], e isso depende em larga medida, como dissemos, da concentração dramática que sustenta todo o arcabouço do romance:

> O modo de figuração da crise histórica em Scott, precisamente por essa razão, nunca é abstrato, a cisão da nação em partidos que se confrontam passa sempre pelas mais estreitas relações humanas. Pais e filhos, amado e amada, velhos amigos etc. são contrapostos como inimigos, ou a necessidade de uma tal contraposição leva a colisão para dentro da vida pessoal, de modo profundo. Sempre sofrem esse destino, entretanto, grupos coligados de pessoas e nunca se trata de uma única catástrofe, mas de uma cadeia de catástrofes, na qual a solução de um conflito gesta um novo. Assim, a compreensão profunda do momento histórico na vida humana empurra para uma *concentração dramática* da construção épica[59].

Logo se vê qual é o peso do século sobre essa forma. A emergência da consciência histórica força em direção à "concentração dramática da construção épica". Não por acaso Lukács deixa de especificar no final desse trecho que se trata, em particular, do romance histórico. É porque, de fato, esse diagnóstico tem um caráter muito mais geral. A tendência dramática do romance é algo que caracteriza, como vimos, a literatura moderna a partir de Goethe. Podemos, portanto, reconhecer esse mesmo desenvolvimento de uma estrutura mais

---

[55] Cf. ibid., p. 49.
[56] Ibid., p. 49.
[57] Ibid., p. 51.
[58] Não se pode deixar passar a ressalva de Balzac, que podemos ler em *O romance histórico*: as personagens femininas de Scott não estão à altura dos outros.
[59] LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 49-50.

sintética, e sobre um pano de fundo muito próximo, nos romances realistas modernos de um modo geral. A mola propulsora é praticamente a mesma: nos romances de Walter Scott, a concentração dramática exerce a função de uma "concentração caracterizadora", de modo que a realidade histórica possa ser figurada concretamente, quer dizer, tornada sensível "assim como ela foi", e, ao mesmo tempo, possa ser revivida em sua especificidade pelos leitores da posteridade; nos romances realistas modernos, é uma *necessidade*[60] semelhante que torna premente a "concentração dramática":

> As relações recíprocas entre a psicologia das pessoas e as circunstâncias econômicas e morais de sua vida se tornaram tão complicadas, que seria necessário uma ampla descrição [Schilderung] dessas circunstâncias, uma ampla figuração dessas atuações recíprocas, para tornar sensível [sinnfällig] que as pessoas são filhas concretas de seu tempo[61].

Está em questão, também no romance realista moderno, a espessura histórica da representação literária, o enraizamento da personalidade humana em um determinado momento histórico – em suma, o seu "ser social". A diferença é que não se trata da historicização de um momento do passado, mas da "figuração do presente enquanto história"[62], da "historicização da representação do presente"[63]. E como nota Balzac, que é para Lukács a figura que realiza de maneira mais consciente a continuação da tendência inaugurada por Walter Scott, tal passagem da figuração da história passada para a figuração do presente enquanto história implica em algumas complicações novas. Lukács cita um trecho de um prefácio[64] do escritor francês em que essa é, justamente, a questão:

> Walter Scott criou o único romance possível sobre o passado. Esse é a luta dos servos ou dos burgueses contra a nobreza, da nobreza contra a igreja, da nobreza e da igreja contra a realeza (...) Hoje a igualdade na França trouxe nuances sem fim. Antes a casta dava a cada um a sua fisionomia, que dominava sua individualidade; hoje o indivíduo recebe sua fisionomia de si mesmo[65].

Balzac sabe ser impossível pintar a vida contemporânea, tal como ele se propõe a fazer no prefácio de *A comédia humana*, através de traços ligeiros, indicando simplesmente a classe social a que pertencem seus personagens, ou mencionando um determinado traço característico, recorrente, como se isso fosse iluminar todo o espectro de suas motivações e

---

[60] Isso porque, tanto em um caso como no outro, estamos diante da particularização do problema que é, na verdade, *o problema do romance de um modo geral*: "O problema formal do romance surge então da completude [Vollständigkeit] necessariamente relativa de qualquer reflexo da realidade objetiva, que está posta artisticamente diante da tarefa de despertar a impressão imediata precisamente da profusão extensiva da vida, da complexidade e entrelaçamento dos seus caminhos de desenvolvimento, da incomensurabilidade de seus detalhes" (LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 167).
[61] Ibid., p. 49.
[62] Ibid., p. 99.
[63] Ibid., p. 101.
[64] É o prefácio a *Uma filha de Eva*.
[65] LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 99.

tornar compreensíveis as suas ações[66]. Ele tem que se haver, assim, com as nuances do indivíduo, com sua fisionomia particular, que já não pode mais ser deduzida a partir de seu estrato social. Por isso, o laconismo clássico já não é possível em sua época. Como afirma Lukács, não é possível lidar com a crescente contradição da vida burguesa através da "velha pureza e simplicidade da forma clássica"[67]. Para que seja possível mostrar a peculiaridade desses indivíduos a que se refere Balzac[68], é indispensável que o romance moderno desenvolva novas técnicas. É nesse contexto que devemos entender a amplificação da tendência analítica no realismo crítico, que suplanta, cada vez mais, a "exposição [Aufzeigen] do homem"[69]. Essa tendência tem como que a força de uma lei na arte moderna, caso não se queira figurar a realidade de maneira reducionista. É o que afirma Lukács, comentando a supressão artificial da análise em obras modernas que tentam emular o laconismo característico do estilo popular, sem que, contudo, haja lastro para tanto[70]: "a ausência da análise, respectivamente seu apagamento artificial, apenas traz consigo o empobrecimento do conteúdo, sem alcançar a coesão [Geschlossenheit] concentrada da arte popular"[71]. O mesmo problema, portanto, que vimos a respeito da estilização excessiva – mas em termos muito mais concretos.

Embora Lukács não esmiúce o que seria essa forma indireta de representação[72], podemos delimitá-la, ao recuperar um pouco o contexto do qual extraímos essa afirmação. Trata-se de um dos seus textos sobre Púchkin, "O lugar de Púchkin na literatura mundial". Ali, Lukács compara e opõe a "completude polifônica e analítica dos detalhes" ao laconismo

---

[66] É o que ele expõe em seu ensaio sobre *A cartuxa de Parma*, de Stendhal, contrapondo-se ao método literário dos séculos XVII e XVIII: "não creio que a pintura da sociedade moderna seja possível através do procedimento severo da literatura dos séculos XVII e XVIII. A introdução do elemento dramático, da imagem, do *tableau*, da descrição, do diálogo me parece indispensável na literatura moderna" (BALZAC, 2000, p. 201). Lukács cita esse mesmo trecho em "Balzac als Kritiker Stendhal" [1935], *PRIII*, p. 492. Há tradução desse texto, por Luiz Gazzaneo: "A polêmica entre Balzac e Stendhal" (LUKÁCS, G., 1968).

[67] LUKÁCS, G., "Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe", *DL*, p. 104.

[68] Goethe também ilumina essa necessidade pelo seu lado avesso, ao ignorá-la, de certa forma. Como lembra Lukács, diante da constatação de que à vida moderna faltaria imediaticidade artística, Goethe vislumbra dois caminhos. O primeiro seria a identificação do que é especificamente moderno a partir do estudo da arte da antiguidade. Interessa aqui mostrar, no entanto, quais são as consequências do segundo caminho, que consiste em adequar o conteúdo da vida moderna aos modelos de beleza antigos. Então, afirma Lukács: "O próprio Goethe escolhe com frequência o segundo caminho enquanto o verdadeiro caminho da poesia, ao passo que o grande romance moderno só poderia ser, em sua opinião, e incluindo os seus próprios romances, apenas meia poesia, apenas uma realização incompleta e problemática da beleza. O preço de uma tal escolha deve necessariamente ser um *estreitamento do conteúdo social representado*" (id., "Puschkins Platz in der Weltliteratur", *PRII*, p. 43; grifos meus).

[69] Ibid., p. 36.

[70] cf. ibid., p. 37-8.

[71] Ibid., p. 37

[72] Cf. LUKÁCS, G., "Wilhelm Meisters Lehrjahre", *DL*, p. 86 e "Puschkins Platz in der Weltliteratur", *PRII*, p.34.

do escritor russo[73], que lhe permite – ao contrário do que esperaríamos – estruturar polifonicamente o *todo* da obra. O problema de fundo é o que já vimos: a complexificação das relações sociais, e consequentemente a complexificação "do pertencimento a uma classe, dos fenômenos e desenvolvimentos anímicos que daí surgem". Vale mencioná-lo ainda uma vez, porque a análise e a polifonia dos detalhes qualificam um mesmo método de representação, surgido na esteira do capitalismo moderno – elas compartilham, portanto, de um mesmo fundamento. E como Lukács apresenta mais pormenorizadamente o que seria a "elaboração polifônica dos detalhes", podemos fazer proveitosamente com que um aspecto lance luz sobre o outro.

A elaboração polifônica dos detalhes aparece, logo no início, como algo incontornável. O escritor, segundo Lukács, é *compelido* pelas circunstâncias históricas e sociais a "fundir em cada detalhe todos os pontos de vista"[74], a trabalhá-los portanto de modo polifônico, para que o "todo do mundo representado seja tornado verdadeiro e inteligível". Assim, cada "fenômeno singular", portanto, é complexo tanto do ponto de vista do conteúdo quanto da forma, porque ele se "desdobra diante de nós explicitamente, na totalidade de suas determinações"[75]. É assim que se expressa, nesse tipo de representação, a "realidade multifacetada".

Entretanto, se a apresentação polifônica dos detalhes permite que o todo seja representado em suas partes, por outro lado, ela as aproxima demais uma das outras, dificultando assim o contraste formal. Com isso, conclui Lukács, a construção da obra pode ser uniformizada. Nesse efeito também se explicita o estreito vínculo entre esse tipo de composição e a análise: ambas nivelam de alguma maneira a representação artística. A

---

[73] A leitura do exemplo que Lukács dá a esse respeito pode ser esclarecedora para o ponto que estamos tratando: "Pensamos em Boris Godunóv. Com um modo de representação multicolorido, shakespeariano da realidade histórica, Púchkin nos mostra como se completa o difícil nascimento do absolutismo russo na decadência do feudalismo. Aqui podemos ressaltar apenas um motivo do modo de composição de Púchkin para iluminar seu princípio de composição. Púchkin mostra nesse drama, entre outras coisas, como essa modificação – uma vez que o próprio povo, àquela época, não estava ainda em condições de assumir um papel de liderança ativa e de transformação da sociedade – traz, tanto em cima quanto em baixo, destroçamento e distorções. Esse motivo se realiza em toda parte no todo do drama como uma consequência imediatamente visível, como uma força que move as figuras humanas. Mas diretamente esse motivo só é trazido para o primeiro plano em duas cenas da fábula [Handlung] dramática, diferentes qualitativamente quanto ao tom e quanto ao caráter. O velho monge Pimen se retira da vida, ele se torna cronista, apenas para continuar podendo ser um ser humano. O falso Dmitri se torna uma vítima da necessidade histórica, assim como os outros personagens atuantes. (...) Ambas essas cenas importantes dão a cada detalhe do drama a sua luz e cor particulares, sem que Púchkin fosse coagido a sobrecarregar, a complicar com esse motivo e a fazer soar superfluamente de modo polifônico os outros momentos históricos, que ele coloca diante de nós com a mesma concisão [Gedrängtheit] lacônica e plasticidade" (LUKÁCS, G., "Puschkins Platz in der Weltliteratur", *PRII*, p. 39).

[74] Ibid., p. 36.

[75] Ibid., p. 38.

análise, afirma Lukács, torna cada vez mais difícil "a diferenciação entre as partes"[76], enquanto que a elaboração polifônica dos detalhes "uniformiza toda a estrutura composicional da obra".

Desse impasse – ou empobrecer o conteúdo pela falta de análise, ou homogeneizar, através da (indescartável) análise, a estrutura da obra – resultam, segundo Lukács, "as grandes lutas estilísticas do século XIX"[77]. Entendemos que, no caso de Balzac, essa luta passa justamente pela incorporação de princípios dramáticos ao romance, associando-a com a vocação analítica do romance moderno. Poderia soar contraditório colocar assim lado a lado essas duas técnicas[78], embora talvez esteja claro a essa altura que ambas respondem a um mesmo problema, ambas são reações da forma romanesca à sua matéria vital, isto é, à sociedade burguesa, no século XIX. O que ainda assim levanta desconfiança quanto a essa aproximação é que o modo analítico de representação aparentemente tende ao comentário descritivo e pormenorizado, à *distensão*, enquanto que, ao incorporar elementos dramáticos à sua trama, o romance faz ressaltar de modo *concentrado* aquilo que é essencial, tornando-se mais enxuto. Parecem portanto princípios de composição que se excluem. Mas se trata, antes, de uma produtiva tensão. Tensão esta – é fundamental mostrá-lo – que é característica das obras desse período (e particularmente da obra de Balzac).

Em certo sentido, essa relação entre princípios opostos de composição, entre a vocação analítica, de um lado, e de outro a incorporação de elementos dramáticos pelo romance, se ramifica. Sua outra face, podemos dizer, é a tensão que Lukács identifica entre o romantismo e o realismo (ou realismo crítico, tal como Lukács se refere ao realismo dessa época). Para Lukács, a luta com o romantismo[79] se dá na teoria e na práxis de todos os

---

[76] Ibid., p. 37.
[77] Ibid., p. 37.
[78] Chama a atenção que, por vezes, Lukács aproxime a tendência dramática a uma tendência pictórica (ou plástica, mais precisamente). De modo inequívoco, isso aparece em *O romance histórico*, quando Lukács aponta para o acerto de Hegel ao aproximar o drama da escultura na Antiguidade. Ambas se "reduzem" ao homem, em ambas "o mundo do homem é realizado exclusivamente através da figuração do homem mesmo" (Der historische Roman, *PRIII*, p. 143). Também podemos ler essa aproximação entre uma tendência imagética e o drama no ensaio sobre a correspondência entre Goethe e Schiller. Entendemos que o que está em jogo é certa imediaticidade da presença (em oposição à mediação analítica que é estruturante nas formas épicas). Em "Narrar ou descrever", contudo, a comparação com a pintura (gênero que Hegel aproxima do romance) assume um outro sentido.
[79] Podemos entender que o romantismo é a expressão de uma revolta contra a "realidade deformada" pelo cálculo e pela especulação. Na análise que faz sobre o ensaio de Balzac a respeito de *A cartuxa de Parma*, Lukács determina com precisão o lugar do romantismo: "Aqui se trata de uma questão central de visão de mundo e de estilo de todo o século XIX: da questão do arrazoamento com o romantismo. Nenhum grande escritor que atuou depois da Revolução francesa poderia escapar desse arrazoamento, que começa já no período weimariano de Goether e Schiller e atinge seu ponto alto literário na crítica de Heine do Romantismo. O problema fundamental desse arrazoamento consiste em que o romantismo enquanto corrente não foi somente uma direção [Richtung] literária. Na visão de mundo romântica ganhou expressão uma revolta espontânea e profunda contra o

escritores relevantes do período[80]. Pois o romantismo é, Lukács afirma, um "produto orgânico, necessário da nova vida que emerge"[81] – podemos ajuntar: assim como a técnica analítica. Mas, continua Lukács,

> a tendência geral dos escritores realmente grandes do período de 1789 a 1848 consiste precisamente em que eles incorporam no seu método criativo e na sua teoria da literatura essa tendência romântica, enquanto um resultado necessário das novas formas de vida, mas apenas enquanto um momento a ser superado, e que eles tentem criar, precisamente através da superação das tendências românticas, a nova grande forma literária [82].

Criar a nova grande forma literária através da superação[83] da tendência romântica significa, em primeiro plano, pôr de lado a oposição que ela estabelece entre o mundo real (o mundo da prosa do capitalismo) e o ideal estético que se forma a partir da recusa das "leis e das relações da realidade contemporânea"[84]. Essa superação da revolta romântica não é, por sua vez, uma forma de adestramento ou de idealização apologética; afinal, como o ponto de partida do que se identifica como tendência romântica é justamente a revolta contra o estado de coisas[85], o anticapitalismo, negá-la poderia ser a expressão de que se concorda, no fim das contas, com essa realidade. Mas, como lembra Fischer, trata-se nesse caso de *uma outra maneira de resolver "as relações de desacordo entre o belo e a realidade"*. O realismo crítico

---

capitalismo em rápido desenvolvimento, evidentemente em uma forma extremamente contraditória" (LUKÁCS, "Balzac als Kritiker Stendhal", *PRIII*, p. 492). É nesse sentido que Fischer procura explicar a "dualidade contraditória dos princípios" românticos, a polaridade entre um "romantismo ativo" e um "romantismo passivo" (tal como define Górki) : "O sentido objetivo do romantismo, com sua dualidade contraditória de princípios e de meios opostos, era aquele de uma expressão do indivíduo libertado que se dá conta de si mesmo, do homem que se encontrava livre, mas sem qualquer apoio diante de um destino desconhecido (...) é nesse sentido profundo, sobretudo, que o romantismo reage contra a realidade pós-revolucionária, que provoca o desencantamento sem abrir perspectivas. É assim que o romantismo estigmatiza as contradições da nova sociedade, que acaba de ser instaurada em nome dos belos ideais, mas no lugar da alegria do indivíduo traz o reino de um egoísmo brutal" (FISCHER, J., 1987, p. 23-4). Para Träger, os românticos alemães são os que constataram a derrocada dos ideais burgueses que impulsionaram a Revolução Francesa, expressando, simultaneamente a essa derrocada, no plano da poesia e da visão de mundo, a sua decepção. No plano da economia, são os socialistas utópicos que o fazem (cf. TRÄGER, C., 1972, p. 49).

[80] cf. LUKÁCS, G., "Der Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller, *DL*, p. 104)

[81] Ibid., p. 104.

[82] Ibid., p. 104.

[83] Lukács faz uma ressalva importante: nenhum escritor conseguiu realizar essa síntese sem que permanecessem resíduos ou contradições. E por que? "Todos eles" afirma Lukács "criaram suas maiores qualidades literárias a partir das contradições da situação social e espiritual que para eles eram objetivamente irresolúveis, e ainda assim eles as levaram até o final corajosamente" (LUKÁCS, G., "Balzac als Kritiker Stendhals" *PRIII*, 492).

[84] FISCHER, J., 1987, p. 22.

[85] Isso porque, como afirma Fischer, "os dois métodos [do romantismo e do realismo crítico] nasceram no seio de uma mesma realidade, eles estão de acordo na sua negação e eles tiveram frequentemente influências mútuas. O realismo crítico se constituiu, além disso, em estreitas relações com a experiência do romantismo, que dirigiu a atenção para o estudo do coração humano, do 'homem privado' diante de seu destino desconhecido no mundo atual". Ainda assim, o autor conclui logo adiante, "está claro que se trata, no romantismo e no realismo crítico, de dois métodos baseados sobre dois princípios e sistemas estéticos diferentes" (ibid., p. 27).

> não tem necessidade de elaborar um mundo diferente oposto ao mundo real. Ele não identifica a realidade burguesa deformada à realidade *tout court*, ele não busca a beleza ausente fora do mundo real, mas ele se baseia na consciência de que é somente na própria realidade, em seu seio ou mesmo lutando concretamente contra ela que se pode achar o belo real, procurando na confrontação do que existe ao ideal. O realismo crítico conseguiu capturar a nova realidade em suas relações típicas, conseguiu achar no caos da vida contemporânea seu ímpeto escondido, conseguiu representar a realidade tal como ela é, mas de uma maneira crítica, julgando-a e a condenando[86].

Levando então adiante a análise de Lukács de que a incorporação da tendência romântica pressupõe, outrossim, a sua superação, parece-nos que podemos estabelecer um paralelo com nosso problema quanto à aproximação de princípios de composição opostos e afirmar que o mesmo se dá no caso da verve analítica do romance moderno e, em particular, no caso dos romances de Balzac. Segundo Lukács, Balzac confere à sua fábula "bases mais amplas do que qualquer outro escritor, antes ou depois dele"[87]. É palpável, portanto, o seu interesse pela descrição, a abertura para a necessidade (histórica) de se incorporar no romance a minúcia da análise, o seu ritmo mais alongado. Isso não se coloca, contudo, como um obstáculo para sua obra; embora não saia ileso, Balzac consegue escapar da força homogeneizadora da tendência analítica. E como? É esse passo adiante, então, o que gostaríamos de mostrar a seguir: Balzac transpõe a barreira da homogeneização criada pela descrição porque "tudo nele participa ativamente [handlungsmäßig]"[88]. Em seus romances, a descrição se torna um elemento dinâmico, *ao ser concebida em função de uma estrutura dramática*: todas as coisas, que ele "descreve", "desempenham um papel atuante-dramático, revelando determinações essenciais"[89].

Já vimos que não é à toa que essa tendência analítica se desenvolve na obra de Balzac. Através da análise é possível explorar a materialidade do acontecimento, capturando as mais tênues nuances, fazendo com que se insinue a presença do objeto, na medida em que suas características, seus detalhes são expostos diante de nós. "A multiplicidade de Balzac", afirma Lukács, "se aproxima da realidade objetiva mais do que qualquer outra forma de figuração"[90]. Mas, como indicamos, se a fábula ganha certa plasticidade por meio da análise, isso se dá sob o custo – inevitável – de se tornar "confusa" e "sobrecarregada"[91] em comparação com o "acabamento clássico", com a "esbeltez [Schlankheit] ricamente movimentada da composição" de romances como o *Wilhelm Meister* de Goethe. Essa é uma medida que só faz

---

[86] FISCHER, J., 1987, p. 25.
[87] LUKÁCS, G., "Verlorene Illusion", *PRIII*, p. 483.
[88] Ibid., p. 483.
[89] Ibid., p. 483.
[90] Id., "Verlorene Illusion", *PRIII*, p. 483.
[91] Id., "Wilhelm Meisters Lehrjahre", *DR*, p. 87.

sentido *dentro dessa comparação*, ao se colocar lado a lado "o intermezzo clássico do início do século XIX" e as tendências sócio-críticas que se seguem a ele. Pois o que Lukács aponta dessa maneira, sob o epíteto da confusão, não é, na verdade, algo negativo: é o surgimento de uma nova forma. Um trecho dos "Estudos sobre Fausto" pode nos encaminhar para essa conclusão. De início, Lukács mostra a distância que separa o *Fausto I* do *Fausto II* e então identifica aí algo mais geral, que não diz respeito apenas a essa obra:

> É figurado o destino de um homem, e apesar disso o conteúdo desse poema é o destino de toda humanidade. Os problemas filosóficos mais importantes de uma grande época de transição são postos diante de nós, mas não apenas de modo intelectual, senão que unificados inextricavelmente com figuras das relações humanas essenciais [letzt] sensivelmente impactantes (ou pelo menos brilhantemente decorativas). Essas relações, no entanto, tornam-se problemáticas em crescente medida. Só na primeira parte pode prevalecer uma unidade sensível-espiritual, sem cisão. Teor dos pensamentos, revelação de contextos sócio-históricos e da filosofia da natureza pesam, na verdade, rompem cada vez mais a unidade sensível das formas e das figuras. Esse é um processo geral de desenvolvimento da literatura no século XIX, que destrói a beleza e o caráter fechado do mundo das formas, sacrificando-as à inclemência [Unerbittlichkeit] do novo grande realismo e com isso dá relevo ao "fim do período da arte"[92].

Quase ao mesmo tempo em que surge a segunda parte de *Fausto* e marcando, igualmente, o fim do "período da arte"[93], Balzac publica *A pele de onagro*. Mas, a despeito dessa coincidência nada acidental, essas obras realizam tal ruptura de maneira distinta, ao apontar para direções opostas do tempo histórico: em *A pele de onagro*, emerge com contornos "fantástico-românticos" o realismo que toma o lugar do "período da arte", enquanto que a obra de Goethe se afasta dele, acenando, em "formas fantástico-alegóricas". Por isso, como esclarece Lukács, essa obra de Goethe se impõe como um "acorde final fantástico do último período de perfeição formal [Formvollendung] na literatura burguesa". O romance de Balzac, por sua vez, escandiria um "prelúdio fantástico ao romance moderno", dando expressão ao "real-fantasmagórico da vida capitalista". Um e outro caso expressam a violenta irrupção de algo novo, pois

> tanto Balzac quanto Goethe viveram igualmente esse transbordamento da vida nova, o rompimento das barragens da antiga forma por essa enchente. Mas Balzac procura

[92] LUKÁCS, G., Faust-Studien, *PRIII*, p. 525.

[93] Vejamos uma breve explicação de Lukács quanto ao que é o "período da arte": "Aquele período, o qual Hegel considera como o último, como o período de coroamento do desenvolvimento artístico – o de Goethe –, Heine chama o "período da arte", e ele vê o desenvolvimento histórico no fato de que o "período da arte" atinge seu fim por causa, com efeito, dos acontecimentos históricos, a saber, do desenvolvimento revolucionário desencadeado pela Revolução de julho; mas isso não significa, a seu ver, o fim do desenvolvimento artístico, senão que é o início de um novo período, o período da arte revolucionária. Concomitantemente a Heine, Bielínski concebe de maneira semelhante o desenvolvimento da literatura russa, no qual, para ele, Púchkin fecha um período e em Gógol ele vê o despontar do novo período do novo realismo crítico. Bielínski, nesse sentido, supera Heine no reconhecimento claro das coisas, colocando o realismo crítico à sociedade no meio da estética desse período, o que Heine viu pouco claramente, em virtude do atraso [Zurückgebliebenheit] das relações alemãs" (id., "Hegels Ästhetik", PA, p. 130).

> sempre fundamentar as linhas de força internas dessa enchente, para deixar surgir de seu conhecimento uma nova forma épica, enquanto Goethe regula a corrente através das antigas formas, reconstruídas[94].

Recolhendo o que lhe vem na corrente impetuosa da matéria contemporânea, Balzac se vê forçado a romper com a contenção clássica das antigas formas, enquanto Goethe ainda a sustenta de alguma maneira, regulando e limitando a violência com que irrompe a nova matéria. Nessas obras, Lukács identifica duas tendências opostas no limiar do período artístico. *A pele de onagro*, de Balzac, aponta na direção do romance moderno, cuja matéria é, em certo sentido, mais vasta (isto é, mais complicada e repleta de mediações); para figurá-la concretamente, foi preciso abrir espaço para uma nova forma, elaborada em função dessa "vida nova"; uma forma que, menos contida, incorpora como viemos dizendo a análise.

Assim é que, na composição de Balzac, "as descrições, os personagens secundários e as históricas retrospectivas, que introduzem os personagens"[95] têm um papel muito importante. Voltamos, com isso, ao "porém" que nos interessa: mesmo ampliando e alongando as descrições, as narrativas de Balzac não se tornam abstratas ou particulares. Não se trata aqui de um simples "aumento da riqueza do mundo figurado artisticamente"[96]. Pois, de um modo geral, nas obras de Balzac não há "meras descrições":

> A amplitude circunstancial da descrição, que às vezes se desdobra no tratamento cerimonioso [förmliche Abhandlung] sobre uma cidade, um cômodo, um restaurante, etc., nunca é mera descrição. Aqui se desenvolve a cada vez a amplitude e a multiplicidade daquele cenário [Spielraum], no qual então se descarregará a catástrofe[97].

Em resumo: nem mesmo esse "tratamento formal", no qual por vezes se desdobra a descrição nos romances de Balzac e que de início poderia nos fazer pensar nas longas explicações de um manual científico, nem mesmo isso é um recurso meramente extensivo, que se identificaria com uma "mera descrição". Fischer argumenta no mesmo sentido, ao afirmar que "o *milieu* balzaquiano não pode ser compreendido nem em um sentido geral, sem diferenciação social exata (como seria um '*milieu* da França em 1820') nem em um sentido sociológico minucioso e pedante ('o *milieu* de um certo salão')"[98]. Note-se de passagem que Lukács, por sua vez, questiona até mesmo o emprego do termo "milieu", que remete à sociologia positivista que virá depois[99]. De todo modo, o ponto é que nenhum dos cômodos que Balzac descreve, por mais circunstanciadamente que o faça, é mero cenário, é mero

---

[94] Id., Faust-Studien, *PRIII*, p. 525-6.
[95] FISCHER, J., 1987, p. 159
[96] LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 114.
[97] Id., "Verlorene Illusionen", *PRIII*, p. 481.
[98] FISCHER, 1987, p. 159
[99] LUKÁCS, G.,"Verlorene Illusionen", *PRIII*, p. 482.

requisito técnico[100]. Não há neles uma característica que, a certa altura do curso da fábula [Handlung], não ganhe um "significado decisivo"[101]. Um exemplo: "pensemos", sugere Lukács, "no papel que os quatro ternos de Lucien desempenham na primeira catástrofe parisiense"[102]. Dois deles foram feitos em Angoulême, uma cidade provinciana, e "mesmo o melhor deles se mostra impossível no primeiro passeio em Paris". O primeiro que ele manda fazer em Paris "é uma armadura defeituosa e esburacada na primeira luta com a sociedade parisiense que ele tem que vencer, no camarote da Marquesa d'Espard". Já o segundo fica pronto "tarde demais para essa etapa" e é utilizado com pouca frequência, em ocasiões menos significativas. O terno, assim como os demais objetos descritos, torna-se um momento da ação, "agindo diretamente sobre o desenvolvimento da ação"[103]:

> Balzac tem necessidade dos detalhes materiais, da descrição do milieu, dos objetos, dos problemas jurídicos e científicos, não por eles mesmos, não por uma mania "objetivista" e "fisiológica" de naturalista, mas para capturar as relações no seio dessa sociedade que se estabeleceu recentemente, em que, como o mostrou Marx, a dependência das pessoas foi substituída pela dependência das coisas, por seu fetichismo.(...) Tudo na composição e no estilo balzaquiano serve para capturar o caráter plástico do mundo real[104].

Assim, em geral, ao se alongar sobre os problemas materiais (como quando retrata as peculiaridades de uma tipografia no início de *Ilusões perdidas*), Balzac o faz em estreito vínculo com "as consequências das paixões individuais de seus heróis"[105]. Por isso, Lukács conclui paradoxalmente que, "quanto mais o método de Balzac se aproxima da realidade objetiva ela mesma, tanto mais ele se afasta da maneira habitual, cotidiana e medíocre do reflexo imediato da realidade objetiva"[106]. Poderíamos dizer, operando um pequeno deslocamento, que ao invés de se embrenhar no "brilho exteriormente visível", na "grandeza extensiva" dos acontecimentos, tomando-a por tema de suas obras (é o que faz, por exemplo, Latouche), Balzac "escolhe a riqueza intensiva do desenvolvimento típico de todos os momentos sociais"[107].

Voltando então à questão sobre a qual viemos insistindo: do ponto de vista artístico[108], parece-nos que, para revelar o que articula esse quadro confuso composto por pessoas e

---

[100] Cf. ibid., 482.
[101] Ibid., p. 482.
[102] Ibid., p. 482.
[103] FISCHER, J., 1987, p. 159.
[104] Ibid., p. 165-6.
[105] LUKÁCS, "Verlorene Illusionen", *PRIII*, p. 475.
[106] Ibid., p. 483. Essa relação entre as paixões individuais e o afastamento da média cotidiana ficará mais clara nas seções seguintes que tratarão da tipicidade e do extremo.
[107] Ibid., p. 495.
[108] Embora não estejamos tratando aqui dessa dimensão, cabe lembrar que, para Lukács, o ponto de vista artístico é determinado pelos fatos da vida. Isso quer dizer que, mais do que uma escolha artística, o que

objetos, em que se entrelaçam especulação desabrida, famílias arruinadas, interesses conflitantes e fortunas em rápida ascensão (ou queda); para compreender a maquinaria, ou mais precisamente, para compreender a complexa teia de relações sociais por trás das instituições[109]; enfim, para desatar a aparência de arbitrária particularidade na qual poderia fatalmente se enredar a técnica analítica, que procura dar conta da especificidade da matéria moderna, Balzac lança mão da "concentração dramática". É dessa maneira que se opera um "deslocamento de pesos", uma redistribuição dos acentos, tornando evidente a "pré-histórica capilar" de determinados acontecimentos, do "ser precisamente assim" dos destinos individuais retratados, em sua relação fundamental com as principais tendências do desenvolvimento histórico. A descrição minuciosa se une, portanto, à intriga dramática e esta reforça, por sua vez, a estrutura épica:

> Ao capturar os personagens em sua vida de cada dia, em seu *milieu*, apresentando-os ao leitor, reconstituindo a sua história e seu lugar no mundo, Balzac prepara as cenas dramáticas que nós poderemos seguir e apreciar justamente graças a essa preparação que nos faz compreendê-las. Os caracteres se manifestam, de uma maneira plástica, por seus próprios atos e palavras, por sua maneira de reagir imediatamente aos eventos e às palavras dos outros[110].

Esse modo de caracterizar os personagens, deixando que eles se revelem através de "seus próprios atos e palavras" – como se estivessem, portanto, em um palco – é um importante traço dramático dos romances de Balzac. Assim, não é por acaso que nesses romances – assim como nos dramas de uma forma geral[111] – os diálogos desempenham um papel fundamental. O que resulta dessa nova relevância conferida aos diálogos, no entanto, não são episódios dialogizados. Muitas vezes, é a conversa entre os personagens, e não a instância propriamente épica do narrador, que dá impulso à ação – da mesma maneira, portanto, como acontece nos dramas[112]. Em alguns casos mais extremos, como *A casa Nucingen*[113], o narrador exerce uma função exígua e se aproxima muito de uma rubrica teatral: nessa obra, por exemplo, ele apenas delineia um quadro, situando-nos quanto ao local

---

determina o sucesso formal de uma obra é a relação entre o escritor e a realidade, relação que, por sua vez, se desdobra em diferentes aspectos, como, por exemplo, o uso predominante da narração ou da descrição, que abordaremos de passagem na seção "'Unido como o fogo com o calor que ele emana': tipicidade".

[109] Balzac é magistral, nesse sentido, como bem mostra Lukács: "Precisamente através disso, parecendo que Balzac desveste as instituições sociais de sua aparente objetividade e as decompõe em relações pessoais, ele traz o efetivamente objetivo [das wirklich Objetive], o que é verdadeiramente necessário socialmente nelas: a função de suporte e instrumento de interesses de classe" (LUKÁCS, G., "Verlorene Illusionen", *PRIII*, p. 467).

[110] FISCHER, J., 1987, p. 166.

[111] Sobre o papel do diálogo no drama, cf. LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 235; pode interessar, também, o comentário de Peter Szondi sobre o diálogo no drama moderno, cf. SZONDI, P., 2003, p. 30.

[112] Cabe lembrar brevemente que, no drama, "os personagens e as ações são figuradas exclusivamente através do diálogo" (LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 159).

[113] Note-se que essa obra é considerada como novela, e não como romance.

e a outras circunstâncias da conversa entre os convivas, que desdobra então por si mesma a ação épica.

Há, contudo, outros contextos em que o diálogo é menos privilegiado, mas exerce ainda assim uma função eminentemente dramática. É um exemplo disso, e muito significativo, a passagem de *O pai Goriot* em que Vautrin faz desabar uma pesada lição sobre Rastignac. O ambíguo vilão de Balzac sintetiza e expõe cruamente as regras do jogo social parisiense, que ele conhece em detalhes, e com isso ajuda a operar, diante de nossos olhos, a mudança decisiva no caráter do jovem Rastignac, recém chegado da província[114]. Essa é uma passagem bastante conhecida de *A comédia humana*, talvez pela precisão de mestre com que Balzac expõe no romance esse abalo na consciência do personagem. Mas podemos identificar em praticamente todas as suas obras esses momentos em que uma troca de palavras entre os personagens faz precipitar o desastre na vida de alguém, ou, pelo contrário, momentos em que o diálogo ajuda a esclarecer uma situação duvidosa e desencadeia assim a felicidade geral – momentos em que, portanto, os diálogos trazem à tona "pontos de virada dramáticos"[115].

Nesse sentido, Balzac nos apresenta, através dos diálogos, um desenvolvimento objetivo do enredo. Mas, ao mesmo tempo, vemos como isso brota da intimidade dos personagens, que se manifesta assim na sua objetivação, na sua passagem para a realidade externa. Pois Balzac caracteriza os interlocutores, enquanto eles falam e se posicionam, e a ação que desencadeia, enfim, a "virada dramática" aparece como um desenvolvimento objetivo do caráter dos personagens, da sua intimidade. Ora, isso é presença dramática, na medida em que vemos uma ação se desdobrar diante de nós, emanando, em parte, da vontade particular, de dentro dos caracteres que são retratados.

Há, contudo, ainda uma outra maneira, pela qual os diálogos contribuem no sentido da concentração dramática. Funcionando como um vórtice, eles atingem uma tal "altura dramática", que as circunstâncias externas nas quais eles acontecem (o entorno, o aspecto dos participantes) se tornam "quase supérfluas". Vale ressaltar que isso vai de encontro às características do diálogo épico. Observemos o que diz Lukács em *O romance histórico*:

> De modo contrário [ao drama], na poesia épica o ser físico das pessoas, a natureza que as circunda, as coisas que constituem o ambiente desempenham um papel extraordinário; o homem é apresentado em sua relação recíproca com esse complexo

[114] Depois dessa conversa, que é quase um monólogo, segue-se uma longa reflexão: acompanhamos Rastignac andando pelas ruas, enquanto ele pondera se deve ou não se "sujar" para finalmente se tornar alguém na sociedade parisiense, concordando à revelia com a visão de mundo de Vautrin.
[115] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 235.

> como um todo, seus traços sócio-morais constituem apenas uma parte desse todo, ainda que uma parte de importância decisiva[116].

Em Balzac, assim como na obra de outros "velhos realistas", "a situação concreta acentuada [zugespitzt] dramaticamente, a concretização dramática das pessoas no diálogo, através do diálogo tornam uma tal intervenção das circunstâncias externas quase totalmente supérflua"[117]. Vejamos um trecho do diálogo decisivo entre Rastignac e Vautrin:

> Foi até Rastignac, cujo braço pegou com familiaridade:
> - Mesmo que eu lhe provasse que a trinta e cinco passos meto cinco vezes seguidas uma bala num ás de espada – disse-lhe – isso não lhe tiraria a coragem. Você me dá a impressão de ser um pouco zangado e se deixaria matar como um imbecil.
> - O senhor está fugindo – declarou Eugène.
> - Não me esquente a bílis – respondeu Vautrin. – Não faz frio, esta manhã. Vamos sentar-nos ali. – disse, mostrando as cadeiras pintadas de verde. – Ali ninguém nos ouvirá. Preciso falar com você. Você é um bom rapazinho, a quem não quero mal. Quero-lhe bem, palavra de Enga... (puxa!) palavra de Vautrin. Mais tarde lhe direi por que o estimo. Entretanto, conheço-o como se fosse seu pai, e vou prová-lo. Deixe aí suas bolsas – acrescentou, mostrando a mesa redonda.
> Rastignac pôs o dinheiro sobre a mesa e sentiu-se tomado duma curiosidade que lhe permitiu sentir no mais alto grau a súbita mudança operada na atitude daquele homem que, após ter falado em matá-lo, se colocava como seu protetor.
> - Certamente, você quer saber o que sou, o que fiz e o que faço – acrescentou Vautrin. – Você é muito curioso, meu menino. Vamos, tenha calma. Tem muito que ouvir! Tenho tido infortúnios. Escute-me, primeiro, e responda-me depois. Aqui está minha vida anterior, em três palavras. Quem sou? Vautrin. Que faço? O que me agrada. Dito isso, vamos adiante. Quer conhecer meu caráter? Sou bom com os que me fazem o bem ou cujo coração fala ao meu[118].

E então ele continua a falar, por mais algumas páginas. Asserções lapidares como: "Fazer rapidamente fortuna é o problema que cinquenta mil jovens em sua posição tentam resolver neste momento" ou "Por isso, o homem honesto é o inimigo comum" vão se encadeando, uma atrás da outra, até que Rastignac, "ávido", o interrompe, arriscando a pergunta fatal: o que deveria fazer para vencer, qual é o caminho do êxito social. Nesse meio de tempo, como pudemos ver, há poucas intervenções do narrador, que são, de um modo geral, muito pontuais e apresentam os gestos de Vautrin, enquanto ele fala. E assim segue, até o limiar do ápice, quando o narrador se torna totalmente desnecessário. Pois chegando no ponto alto de sua lição, Vautrin, o "Engana-a-morte", faz uma pausa (tateando perspicazmente as reações de seu interlocutor), o que é indicado com poucas palavras pelo narrador. E a partir de então – este desaparece completamente e seguimos apenas a voz de Vautrin, a voz cínica e verdadeira de Vautrin.

---

[116] Id., Der historische Roman, *PRIII*, p. 159.
[117] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 237.
[118] BALZAC, H., O pai Goriot [A comédia humana IV], p. 90-91.

Lukács afirma que, no drama, "domina uma atmosfera muito mais espiritual do que na épica"[119]. Isso tem a ver com o modo como os "traços sócio-morais" vêm à tona, em uma e outra forma. Não por acaso, é essa atmosfera espiritual, é o vigor das ideias que sucedem umas às outras o que podemos perceber também aqui, nessa célebre passagem de *O pai Goriot.*

2.1.3. "Jogadores ativos no drama da sociedade" – romance, drama e a centralidade do conflito

Com frequência Lukács fala de um processo que vemos marchar adiante[120], em um determinado romance de Balzac, de uma ação que se desenrola "diante de nossos olhos", como em um palco, indicando, assim, um aspecto do modo eminentemente dramático como se desenvolve o enredo em muitas de suas obras. Entretanto, que o caráter dos personagens e o sentido dos acontecimentos se expresse assim, por meio da ação: isso é possível apenas porque, em seus romances, toma forma uma determinada relação entre indivíduo e sociedade. Balzac, afirma Lukács, assim como Stendhal, seu contemporâneo,

> resolvem a vida social em uma interação recíproca, conflituosa [kampfvolle] de relações apaixonadas de indivíduos; a sociedade não está diante dos homens como um poder "acabado", como um aparato morto, como algo fatídico e inalterável. Não se trata apenas de que a sociedade esteja em constante mudança, objetivamente e em seu reflexo nessas obras – trata-se afinal do período de 1789 a 1848 – mas também de que os heróis de Balzac e Stendhal de fato "fazem sua própria história"[121].

Nos romances desses autores, a sociedade não aparece como algo já pronto e imutável, bloqueando toda tentativa de intervenção dos personagens. Pelo contrário, Lukács indica que se trata de um período particularmente movimentado da história, e que isso está refletido também nas obras[122]. Temos, então, de um lado, a sociedade permeável e supostamente aberta à concretização das expectativas individuais. Ao menos, devemos acrescentar, ainda vigora no pano de fundo a cantilena do período heroico da burguesia de que "desde a grande Revolução Francesa todo homem talentoso carrega, supostamente, o bastão de marechal em sua sacola", "da ascensão ilimitada dos talentos em uma sociedade democrática"[123]. E, por outro lado, sob essa condição da porosidade das estruturas sociais, vemos os personagens objetivarem seu

---

[119] LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 159.
[120] Cf. id., "Verlorene Illusionen", *PRIII*, p. 478 e p. 484.
[121] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 212.
[122] Em outro texto, Lukács afirma que as condições sob as quais a ação surge são determinadas – tanto em sua forma quanto em seu conteúdo – pelo momento histórico, pelo desenvolvimento da economia e das relações de classe, cf. LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 26. É isso o que estamos observando, concretamente, no caso dos romances de Balzac e veremos sob outro ângulo na seção sobre tipicidade.
[123] LUKÁCS, G., "Dostojewskij" [1943], *PRII*, p. 163. Há uma tradução desse texto, por Élio Gáspari: "Dostoievski" (LUKÁCS, G., 1968).

caráter através da ação; ainda que o ponto alto dessa trajetória seja o estraçalhamento das ilusões subjetivas pelo choque com a realidade capitalista, isto é, o reconhecimento de que o período heroico da burguesia pertence ao passado. Nesse sentido, é emblemático o destino de Lucien de Rubempré, um dos protagonistas de *Ilusões perdidas*. Lembremos: há no romance, segundo Lukács, duas figuras rematadas daquilo que ele se torna, desses "escritores que devem deixar sua arte e sua convicção se tornarem mercadoria"[124] – trata-se de Lousteau e Blondet. Mas – e é esse o ponto – essa conversão do espírito em mercadoria acontece "diante de nossos olhos", pois vemos como Lucien deixa para trás as fumaças do poeta que se vê como um "feixe de nervos"[125] para se embrenhar no "pântano da corrupção"[126], que é o meio jornalístico do qual ele passa a fazer parte. Essa conversão se explicita dessa maneira, como um processo, porque "não é ainda uma obviedade rotineira", como afirma Lukács, "que o espírito tenha se tornado mercadoria, e ele ainda não tem o tédio habituado da mercadoria produzida maquinalmente"[127].

Torna-se mais claro o vínculo entre certa concepção da sociedade, na sua relação com o indivíduo, e a iniciativa dos personagens – que "fazem sua própria história" –, e sobretudo, torna-se mais clara a sua determinação histórica, se contrastamos sob esse aspecto a posição de Balzac com a de outros dois escritores realistas, Tolstói e Homero, partindo de algumas indicações de Lukács a esse respeito. Ao analisar a epopeia em "O romance como epopeia burguesa"[128], Lukács coloca em primeiro plano o fato de que essa forma é profundamente marcada pelo estágio social no qual ela surge – um período de desenvolvimento primitivo da humanidade, ou ainda, "o período dos 'heróis'". No horizonte da questão que nos interessa, cabe destacar que, nessa altura, as forças sociais não se tornaram "independentes e autônomas" em relação aos homens. É nisso que se funda a poesia do período heroico, de que as epopeias homéricas seriam "as formas típicas de manifestação" – é a "independência e autoatividade dos homens" que sustenta o tipo de ação que as informa. Não só a interação entre os personagens se desdobra com extrema vivacidade, de modo que cada gesto carrega e expõe a personalidade de quem atua, de modo que caráter e ação estão estreitamente integrados; nas epopeias, até mesmo os objetos estão revestidos de poesia. Lukács retoma

[124] Id., "Verlorene Illusionen", *PRIII*, p. 484.
[125] Ibid., p. 477.
[126] Ibid., p. 484.
[127] LUKÁCS, "Verlorene Illusionen", *PRIII*, p. 484.
[128] Lukács analisa a epopeia a partir de certos fundamentos da estética hegeliana. Nessa seção do texto, ele comenta justamente o acerto de Hegel ao estabelecer em seus princípios o problema da teoria do romance. Cf. LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 19.

mais de uma vez[129] a análise de Lessing sobre a "descrição" do escudo de Aquiles, na *Ilíada*. Trata-se de uma exposição detalhada do que seria a "poesia das coisas". O argumento é bem simples : os objetos (desde ferramentas, armas, até a mobília das cabanas) são partes de uma "ação empolgante" [spannende Handlung], pois estão vinculadas aos destinos humanos. O que se expõe dessa maneira é uma relação muito peculiar entre os homens e seu meio.

Tendo isso em vista, Lukács fala da poesia "clara, luzidia, simples" de Homero. E, no outro extremo, poderíamos pensar, por exemplo, em Tolstói. Não que tenha desaparecido essa relação dos homens com seu meio; como lembra Lukács, nos seus romances há cenas de uma beleza comovente, em que se sintetiza justamente a relação do homem com a natureza (e isso acontece sobretudo em *Guerra e paz*[130]). Não que a poesia tenha desaparecido totalmente de sua obra. No entanto, tudo isso ganha aqui outros contornos – e com os olhos postos em Homero, poderíamos dizer – contornos bem mais problemáticos. E o que está em questão é, precisamente, a relação entre indivíduo e sociedade. Para Lukács, isso diferencia Tolstói também de Balzac. As "estruturas sociais (instituições e similares)" são muito mais rígidas na obra do escritor russo. Desde o início[131], afirma Lukács, elas assumem um "caráter muito mais 'acabado', mais inanimado, mais aparelhado do que nunca antes em Balzac ou Stendhal"[132]. Isso decorre, por um lado, das peculiaridades do estado autocrático russo, que se refletem em sua obra. Esta reage contra essa forma apodrecida à maneira de um sismógrafo:

> Em primeiro plano, foi decisivo aqui o caráter da autocracia russa. Essa autocracia só permitia às pessoas a intervenção nos acontecimentos estatais e sociais ou na forma da intriga, da corrupção, da adulação, ou na forma da revolta. Nenhum homem elevado de alguma maneira espiritual e eticamente podia vivenciar o Estado tsarista nem mesmo como seu Estado, como o fizeram os homens de Balzac e de Stendhal quanto às diferentes formas estatais de seu tempo[133].

Intervêm, nesse quadro, outros fatores, como o ponto de vista de Tolstói, a posição por ele assumida quanto à realidade russa no momento em que compunha essas obras[134]. De todo modo, partindo daí, já podemos entrever que, nessas circunstâncias[135], a "ação vivaz" se torna

---

[129] Cf. LUKÁCS, G., *AI*, p. 723 ou "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 205.
[130] Cf. id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 210. Essa é uma ressalva importante; no capítulo sobre Tolstói iremos discutir o sentido dela e o lugar particular de *Guerra e paz* na obra de Tolstói.
[131] Apresentaremos as diferenças quanto a isso no capítulo sobre Tolstói. Mas é possível adiantar que, se em relação a Balzac sobressai essa homogeneidade na obra de Tolstói, olhando-a mais de perto, tornam-se visíveis diferenças consideráveis entre o modo como ele figura as instituições em sua obra de juventude e como ele o fará depois, em suas obras de maturidade.
[132] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 214.
[133] Ibid., p. 214.
[134] Como afirma Lukács, "o olhar com que ele os vê [traços da realidade] é condicionado por seu nível de desenvolvimento até esse período, pelo desenvolvimento da sociedade russa à época em que Tolstói publicava essas obras" (ibid., p. 215).
[135] Lukács apresenta isso de modo mais pormenorizado na p. 214 de "Tolstoi und die Probleme des Realismus".

extremamente complicada. Ela é extremamente limitada, restando aos personagens apenas uma margem de manobra na "forma da revolta". Diferente, portanto, do que observamos a respeito de Balzac, cujos personagens são "jogadores ativos" e "fazem a própria história" [136]:

> Um tribunal por exemplo em Balzac não é simplesmente uma instituição, que (como nos escritores depois de 1848) tem certas funções sociais. Ele é antes um campo de batalha de diferentes lutas sociais, e cada interrogatório, cada concepção de uma ata, cada julgamento etc. é o resultado de complicadas lutas sociais, cujas etapas nós vivenciamos [miterleben][137].

Por trás do problema da possibilidade da ação, está, então, o modo como se articulam as estruturas sociais (na realidade, assim como na obra literária). É a sua maior ou menor porosidade que permite que os acontecimentos sejam encarnados figurativamente nos personagens, cujo embate desencadeia então o movimento do enredo. Aqui está, assim pensamos, a raiz da tendência dramática das composições de Balzac. Esse desenvolvimento de personagens e dos acontecimentos diante dos nossos olhos (que aproximamos do drama) e a possibilidade de vivenciá-lo em suas etapas dá visibilidade a uma certa estrutura social, capitalista, na qual ainda se pode discernir com certa clareza quem são os agentes das lutas sociais, assentindo, ou, pelo contrário, negando a direção que eles assumem. Redefinindo então, a questão que Lukács dirige a Tolstói[138], podemos constatar que, nesse mundo de Balzac, existe algum espaço para agir. Não só a exposição da ação no presente, mas a composição dos personagens, nos quais – enquanto "heróis atuantes"[139] – ela se concentra, estabelecem a ponte entre a forma romanesca e o drama, na obra de Balzac.

Mas há ainda um outro aspecto, que por enquanto permaneceu apenas latente em nossa exposição. Pois, nos romances de Balzac, os acontecimentos não somente se desdobram diante de nossos olhos. A essa presença vivaz, a essas situações extremamente movimentadas, ao papel ativo assumido pelos personagens, junta-se a dimensão sombria da matéria social, junta-se "toda a terrível desumanidade da vida capitalista". Uma e outra coisa estão inextrincavelmente ligadas. Assim, cada passo revela, a um só tempo, a autoatividade e sua distorção no período da acumulação primitiva (que é o horizonte histórico de Balzac), a autoatividade e o confronto (sem saída) entre os indivíduos. Cada passo se desenvolve a partir da contradição e nela tropeça (e nem sempre é possível superar os obstáculos). Discutindo a teoria sobre o romance que aparece fora de contexto, isto é, a teoria "não oficial" de escritores

---

[136] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 229.
[137] Ibid., p. 212.
[138] A pergunta é: "onde há, nesse mundo, espaço para agir?". Veremos seus desdobramentos quanto à obra de Tolstói mais adiante, no próximo capítulo.
[139] LUKÁCS, G., Faust-Studien, *PRIII*, p. 605.

e filósofos[140], Lukács nos lembra de um trecho de *Ilusões perdidas* que expõe, justamente, o reconhecimento desse dilaceramento:

> Então ele [Balzac] deixa Blondet falar em *Ilusões perdidas*: "Tudo tem seus dois lados no campo do pensamento... Não é a faculdade de deixar Alceste falar sim e Philine não, Otávio sim e Cina não, que destacam Molière e Corneille? Rousseau escreveu na *Nova Heloísa* uma carta a favor e uma contra o duelo; você ousaria determinar qual era sua verdadeira opinião? Quem de nós poderia escolher entre Clarissa e Lovelace, entre Heitor e Aquiles?" Na prática essa poética não significa para Balzac um ceticismo niilista, como tampouco para o Hegel da *Fenomenologia do espírito*, mas ele leva até o fim figurativamente a mais profunda contradição enquanto força motora da vida da sociedade burguesa[141].

Por isso, é insuficiente apontar apenas para o caráter ativo dos personagens, nesse caso. Acreditamos que a imagem do "campo de batalha" condensa tanto melhor a estrutura dos romances de Balzac, na medida em que especifica o tipo de ação, na medida em que especifica o modo como neles se objetivam os movimentos sociais – o ponto central é o conflito, o embate entre as mais distintas figuras.

A centralidade do conflito pode ser apreendida em diferentes níveis. Visto de uma perspectiva mais ampla, o conflito é o motor daquilo que resulta, no fim das contas, na vida moderna (em suas diferentes regiões e espectros). Balzac não a vê, portanto, como uma "obviedade rotineira", em seus romances a vida no capitalismo não aparece como um "resultado pronto"; pelo contrário, ele desarma essa concepção naturalizante ao representar, como nota Lukács, um processo em disputa, "aquela luta da qual se origina então como resultado final – de um modo geral, mas não em todo caso – aquela média prosaica, avessa à literatura"[142]. Poderíamos dizer, tendo isso em vista, que os conflitos são como o ponto de fuga das narrativas, pois de certa maneira eles possibilitam através de sua dinâmica o movimento "explosivo" do enredo. Note-se que esse modo de conceber a relação entre as forças sociais, desentranhando seu constante atrito, guarda vínculos com o drama, com o modo como nele são tratados os destinos humanos. Como lembra Lukács,

> o drama trata de destinos humanos; de fato, não existe nenhum outro gênero da literatura que se concentre tão exclusivamente sobre destinos humanos, e mais precisamente sobre aqueles que resultam da *relação recíproca combativa* dos homens, e que resultam com enfática exclusividade apenas delas[143].

---

[140] Lukács nota que, a par das interpretações de escritores bem como de filósofos que visavam explicitamente dar conta do romance, há textos desses mesmos autores cujo objetivo explícito não é discutir isso e que, ainda assim, apresentam primorosos lampejos sobre essa forma literária. Esse tipo de teorização é o que Lukács chama de teoria "não oficial". Um exemplo seria a *Fenomenologia do espírito*, de Hegel.
[141] LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 25.
[142] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 245.
[143] Id., Der historische Roman, *PRIII*, p. 156; grifos meus.

No drama, tudo se concentra em torno de uma colisão central. Aquilo que não diz respeito "direta e totalmente" a essa colisão, "atrapalha ou até mesmo suspende o curso do drama"[144]. Por isso, a ação dramática "atravessa de assalto pelos estados"[145] – eles são apenas um "ensejo para a revelação das forças que movem social e moralmente os homens"[146]. Vimos já, ao comentar sobre a técnica analítica, que a multiplicidade dos "detalhes do comportamento e da ação humana"[147] é um dos momentos importantes dos romances de Balzac; em um drama, contudo, isso seria, no máximo, pano de fundo. No entanto, essa rica multiplicidade e o denso cruzamento de linhas de força que compõem o enredo não abafam nesse caso o que Lukács entende ser uma "apaixonada tendência ao essencial"[148], tal como podemos ver nos dramas. Lukács parte, para comentá-lo, do elogio que Balzac faz a Stendhal: este, afirma Balzac, não tomaria nenhum desvio em seu caminho, nem mesmo para colher "a menor flor", de modo que o "drama caminha sempre adiante"[149]. Ora, nota Lukács, esse

---

[144] Essa seria uma diferença com relação às grandes formas épicas, apreendida com clareza, em seu aspecto fundamental, por Hegel. É sobretudo na estética idealista alemã, afirma Lukács, que essa questão é tratada do ponto de vista daquilo que é essencial. Ao invés de opor "meros traços formais", superficiais, como o maior ou menor número de personagens, ou a concentração do tempo e do espaço da ação, Hegel determina o que aparta o drama das grandes formas épicas a partir da maneira como figuram a totalidade artística. Diferentemente do romance (que é, entre as formas da grande épica, a que nos interessa mais de perto), para o qual a representação da relação recíproca entre os homens e o seu meio, entre os homens e os objetos é algo incontornável, na medida em que corresponde à exigência de que a grande épica figure a "totalidade dos objetos", atentando para o modo como a sociedade humana "se produz e reproduz no processo vital diário" (Der historische Roman, *PRIII*, p. 111), o drama se concentra em torno de "um centro fixo, em torno da colisão dramática" (ibid., p. 111); assim, dirá Lukács, "de um modo geral, podemos considerar como incontestável que o drama tem como tema central a colisão de forças sociais em seu ponto mais extremo, mais agudo" (ibid., p. 116). O drama, então, é a "imagem [Abbild] artística" do *movimento* na própria vida (cf. ibid., p. 126); por isso, nesse caso, trata-se para Hegel da "totalidade do movimento". Interessa à ação dramática reduzir seu escopo aos eixos dessa totalidade, a qual não coincide, necessariamente, com os acontecimentos de "grandeza histórica extensiva", decisivos para o "destino de povos ou classes" – o drama pode tratar de um conflito individual concreto. O que importa, ressalta Lukács, é que "a colisão nesses dramas, de acordo com seu teor social intrínseco, seja um acontecimento decisivo histórico-social; que os heróis de tal drama tenham aquela conexão entre as paixões individuais e o teor social da colisão, que distingue os indivíduos histórico-mundiais" (ibid., p. 125). Assim, apesar de parecer uma forma estilizada até o limite, na medida em que isola e enfatiza determinados momentos da vida, nos quais o embate vem para o primeiro plano, essa suposta distância de um chão vital no caso do drama é, como afirma Lukács, "apenas a expressão elevada e concentrada de determinadas tendências da própria vida" (ibid., p. 126).

Quando Lukács passa a identificar então os fatos da vida que estão na base do drama, está no seu horizonte a estreita vinculação entre a forma dramática, entre a colisão social na sua forma extrema e a mudança social, e, no limite, a revolução (cf. ibid., p. 116). Isso porque "a concentração socio-histórica das contradições", ele afirma, "leva com necessidade a uma figuração dramática" (ibid., p. 118). Contudo, Lukács não reduz a vigência do drama ao momento exato da revolução; ele considera que tal limitação mecânica significaria isolá-la intelectualmente das "tendências efetivas da vida social" (ibid., p. 117). Pois uma "verdadeira revolução popular" não é desencadeada por uma única contradição isolada. Se, na medida em que a revolução amadurece, o contexto objetivo das contradições aparentemente isoladas se mostra mais claramente, há igualmente uma fase de preparação do processo revolucionário, ela mesma repleta de trágicas contradições. Da mesma maneira, afirma Lukács, mesmo depois da revolução certas contradições sociais ainda podem continuar efetivas, irresolvidas, ou até mesmo aumentadas e reforçadas pela revolução (cf. ibid., p. 118).

[145] Ibid., p. 177.

[146] Ibid., p. 177.

[147] Ibid., p. 168.

[148] LUKÁCS, G., "Verlorene Illusionen", *PRIII*, p. 494.

[149] Ibid., p. 493.

comentário parece tocar em uma "grande oposição estilística" entre esses dois autores, entre "essa esbeltez [Schlankheit] iluminista de Stendhal e a multiplicidade romântica, a abundância quase inabarcável e o intrincamento do modo de composição de Balzac". Mas essa seria, para Lukács, uma diferença apenas superficial. Pois

> também Balzac nunca se curva (em suas obras bem sucedidas) para colher uma flor que brota no caminho; também ele figura o essencial e apenas o essencial. Diferença e oposição residem entretanto na concepção que Stendhal tem desse essencial e na de Balzac. Essa concepção em Balzac é muito mais complicada, intrincada, menos condensada em torno de um grande momento do que em Stendhal[150].

Tal modo de composição, que gira em torno de um eixo central[151], aparece claramente no caso da figura da "*grande dame*", considerada por Engels como a protagonista dos romances de Balzac. Lukács retoma essa análise, ao afirmar que "em Balzac o amor e o casamento da 'grande dame' podem ser o fio em que são alinhadas as determinações de toda uma mudança social"[152]. Tal concentração é um dos aspectos do rigor formal caracteristicamente dramático, o qual pressupõe que haja uma convergência rumo ao essencial, mais especificamente, rumo à colisão central, como vimos. No caso de Balzac, devemos insistir, essa forma de concentração pressupõe ao mesmo tempo a amplitude da "via de passeio": é preciso que haja "espaço" suficiente para se representar as "complicações", que são fundamentais em sua concepção do que é essencial.

Se lembrarmos que, em princípio, o romance toma como matéria o "privado", faz sentido observá-lo também por esse ângulo da ação individual; ângulo este que nos convém enfatizar a essa altura. Dissemos que, no drama, tudo gira em torno da colisão central; ajustando-se a isso, então, os personagens ativos se dividem fundamentalmente entre os que estão de um lado e os que estão no outro lado do conflito, quer dizer, "a colisão dramática

---

[150] Ibid., p. 494.

[151] Essa tendência ao essencial, que aparece em Balzac de maneira intrincada, parece contrariar a conclusão de Moretti quanto ao uso dos detalhes na prosa moderna (apoiando-se aliás no Lukács da *Teoria do romance*). Para este autor, a atenção aos detalhes, ou, para usar um termo que já nos é familiar, à "totalidade dos objetos", seria uma finalidade em si mesma, uma "precisão pela precisão". Ele afirma que "os elementos do mundo são tão variados, e sua menção acurada tão exigente, que o sentido geral do episódio é constantemente refratado e enfraquecido: tão logo nossas expectativas se fixaram em algo, outra coisa emerge, num excesso centrífugo de materiais – os cantos ricos em dádivas e venenos – que frustra toda síntese" (MORETTI, F., 2013, p. 65). Assim ele analisa o romance de Defoe, *Robinson Crusoe*; o enriquecimento de nossa percepção do mundo, através de uma proliferação dos detalhes, seria algo sem sentido, no final das contas. Desse impasse Moretti vê bifurcarem-se duas saídas: a que leva ao extremo e a todo custo essa opção da "precisão pela precisão" e a que se decide pelo sentido. Se entendemos bem, nessa primeira direção vão as narrativas que se valem de preenchedores ("fillers"), numa linha ascendente de Goethe a Thomas Mann, passando por Balzac. Os preenchedores, para Moretti, são justamente a evidência de que a precisão é mais importante do que o sentido (cf. ibid., p. 85). Ao destacar essa tendência ao essencial na obra de Balzac, contudo, estamos sugerindo justamente o contrário disso.

[152] LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 28.

divide os homens atuantes em dois campos que combatem um ao outro"[153]. No romance, pelo contrário, "não só é permitida, mas é até mesmo necessária uma neutralidade, uma indiferença etc. das figuras em relação a questões centrais"[154]. Podemos dizer que, no caso de Balzac, essa dispersão (da atenção, do interesse) é ainda reforçada pela estrutura cíclica[155] de sua obra. Essa diferença no modo como os personagens se posicionam frente ao conflito se vincula, estreitamente, com a construção das "ações paralelas" no drama e no romance. Pensemos, sugere Lukács,

> em grupos contrastantes como Hamlet-Laertes-Fortinbras, em Shakespeare, ou Egmont-Orianien-Alba, em Goethe. E compare-se a maneira como essas figuras estão relacionadas entre si e iluminam reciprocamente umas às outras, com a maneira como se complementam os protagonistas em, por exemplo, *O pai Goriot*. O próprio Balzac destaca em um de seus escritos teóricos que Goriot e Vautrin são figuras paralelas que se complementam; no romance mesmo é sublinhado o efeito pedagógico complementar da viscondessa de Beauséant e de Vautrin sobre Rastignac; assim Rastignac, du Marsay, de Trailles constituem uma cadeia de paralelos e contrastes, que por outro lado é complementado pelo grupo Vautrin, Nucingen, Tailleffer, etc. Importante nessa contraposição é que essas figuras não devem necessariamente receber essas funções através de um traço fundamental de seu caráter ou do que é essencial em seus destinos, mas podem ser momentos totalmente casuais, episódicos, laterais que são apropriados em um determinado contexto para tornarem efetivas tais complementações ou contrastes[156].

Isso nos ajuda a evidenciar quão intricados são os enredos de Balzac. Sua constelação de personagens traça diversos movimentos, que frequentemente apontam para direções contrárias, cruzando-se e distanciando-se à medida em que seus desígnios vão (ou não) sendo realizados. Se acompanhamos, por exemplo, os gestos da duquesa de Langeais na conversa com Rastignac e com a viscondessa de Beauséant, ainda no início de *O pai Goriot*, mal chegamos a intuir que ali é silenciosamente esboçada a tragédia desta última, cujas proporções serão reveladas apenas no último capítulo. E a indiferença cruel da duquesa também não deixa supor que ela trilhará, depois, um caminho semelhante, optando não pela reclusão da província, como sua amiga, mas pelo monastério (esse enredo será desenvolvido em *A duquesa de Langeais*). Pensando a partir do paradigma da economia dramática, esperaríamos que a linha de ação da duquesa intensificasse o conflito de sua amiga, avolumando ainda mais o rio prestes a sair de seu leito; mas, pelo contrário, longe de o reforçar, a duquesa ilumina o conflito da viscondessa de Beauséant apenas ao apaziguá-lo, sugerindo: "minha querida, há outros caminhos possíveis no que diz respeito ao amor, e seu

---

[153] LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 170.
[154] Ibid., p. 170.
[155] Como Lukács mostra em mais de uma ocasião, certos personagens não chegam a se desenvolver plenamente dentro de um romance (e isso significa também, de certa maneira, que eles passam ao largo da ação central) e acabam por reaparecer como protagonistas em outro romance do ciclo.
[156] LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 172-3.

infortúnio é somente um caso particular"[157]. Parece que esse destino paralelo não sublinha a necessidade trágica do destino da viscondessa de Beauséant; parece, pelo contrário, cegar momentaneamente o seu fio trágico.

Isso não quer dizer, entretanto, que Balzac abra mão da figuração da necessidade. Tanto a forma da colisão trágica quanto o abrandamento e dissolução dos conflitos são, segundo Lukács, fatos da vida:

> Se a forma da colisão trágica é uma forma de manifestação necessária da vida social, então ela o é, no entanto, apenas sob condições e circunstâncias determinadas. Que conflitos se abrandem, que eles "morram na praia", que eles não conduzam, tanto na vida pessoal dos indivíduos quanto em parâmetros gerais sociais, a nenhuma resolução clara e decidida pode ser igualmente um fato da vida social. E isso de um ponto de vista duplo: primeiramente, há certas fases de desenvolvimento do crescimento da sociedade, em que esse abrandamento das contradições é a forma típica de resolução das oposições sociais, e em segundo lugar é igualmente também um fato da vida social que, mesmo nos períodos do maior acirramento das oposições, nem todos conflitos ganhem na vida individual dos seres individuais um agravamento extremo[158].

Acontece que, nesse mesmo sentido, Balzac é, de certo modo, um ponto fora da curva, pois em sua obra – romanesca – a tragédia não é um caso limite. Do emaranhado de destinos, que apresentam diferentes alternativas aos problemas centrais e estabelecem o caminho sinuoso pelo qual percorrem os acontecimentos retratados, desse complexo de destinos individuais emerge apesar de tudo a colisão trágica, com o vigor do que se impõe através da necessidade dramática.

Esse vigor é uma outra forma de expressar a concepção artística fundamental de Balzac sobre os personagens, a "paixão individual e extrema"[159] com que estes levam até o fim as contradições que os constituem, o furor com que carregam até o fim o conflito e a tensão dramática. Isso fundamenta, como vimos, o fato de que a ação seja decomposta em "grandes e decisivos pontos de virada"[160], os quais, em virtude de sua intensidade, dispensam em muitos momentos o aparato, a fundamentação descritiva que pudesse sustentá-la e torná-la compreensível. Não é preciso, por exemplo, acompanhar minuto a minuto Rastignac para que possamos compreender a guinada de sua trajetória. Ele se envolve, "quase" por acaso, em dois dramas cuja órbita se define em relação à alta sociedade parisiense. De um lado, Rastignac acompanha o abandono de Goriot pelas filhas, essa tragédia do pai abnegado (ou, aos olhos do Rastignac, desse "representante da Paternidade"), que definha solitário apesar de

---

[157] Quanto a esse mesmo problema das ações paralelas, veja-se a análise de Lukács sobre Anna Kariênina, em LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 171-2.
[158] Ibid., 171.
[159] LUKÁCS, G., "Tolstói und die Probleme des Realismus", *PRII*, 237.
[160] Ibid., p. 226.

seu amor sem limites (ou melhor, por causa dele, pagando até secar sua última moeda pelo encarceramento de suas filhas nas convenções sociais, que as impedem de ir visitá-lo em seu leito de morte). Por outro lado, ele vê a partir de uma íntima proximidade a "queda" da viscondessa de Beauséant, que, apesar de sua estatura (social, moral) se vê abandonada pelo amante – este opta por um vantajoso casamento burguês. Essas duas linhas narrativas – que são, em si mesmas, pontos de virada – são ao mesmo tempo nós em que se condensam, indiretamente, o sentido da guinada de Rastignac. Não é preciso ressaltá-las, destacar o seu significado decisivo para o andamento da ação, já que ambas se tornam aparentes na forma da tragédia, da catástrofe – trata-se de acontecimentos extraordinários, ou como afirma Balzac ao final da primeira parte de *O pai Goriot*, são tragédias pavorosas, que se impõe enquanto tais, dispensando todo aparato que as comente. Encadeando então esses pontos de virada, concentrando-se sobre essas cenas dramáticas, Balzac pode intensificar a fábula de seu romance de uma maneira que "às vezes beira o drama"[161].

Lukács expõe mais detidamente esse aspecto da composição de Balzac, ao aproximar e comparar o destino da viscondessa de Beauséant ao de Anna Kariênina, que é como uma irmã de alma dela, podemos dizer. Pois ambas são fortemente julgadas pelas mulheres de seu círculo por causa de sua relação adúltera, o que aponta para um "parentesco", afirma Lukács, "na concepção artística fundamental dessas duas personagens". Elas compartilham, além disso, uma "verdade social profunda": a "paixão individual e extrema"[162]. Essa proximidade, entretanto, torna mais evidente o que diferencia Balzac de Tolstói[163], apontando para saídas diferentes para a construção do extremo[164]. Para Lukács,

> Balzac figura ambas as catástrofes amorosas na vida da Beauséant com a maior concentração dramático-novelística (...) Mas ele concentra seu interesse nessas grandes catástrofes. No colapso do primeiro romance de amor da Beauséant é figurado sobretudo o ponto de virada trágico. No segundo caso, Balzac descreve com verdadeira diligência o surgimento do novo amor, mas deixa, como acontece com ele frequentemente, o rompimento e a catástrofe sucederem "de repente", novelístico-dramáticamente, com grande verdade interna[165].

Embora o processo de surgimento do amor e do rompimento em Anna Karênina também "esteja claramente articulado", esses "nós centrais da mudança" não são, geralmente,

---

[161] LUKÁCS, G., "Tolstói und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 226.
[162] Ibid., p. 237.
[163] Apresentaremos com vagar no que consiste essa diferença no capítulo sobre Tolstói.
[164] Iremos retomar essa discussão mais adiante. Note-se, por enquanto, que o problema do extremo é uma das saídas, por assim dizer, da prosa do capitalismo.
[165] LUKÁCS, G., "Tolstói und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 227/

dramáticos "no sentido exterior da palavra"[166]. Lukács considera com frequência essa diferença entre o que de um ponto de vista externo já aparece plenamente (porque objetivou seu conteúdo interno) e um sentido mais profundo, interno. Tolstói extrai detalhes do "fluxo do processo anímico" de seus personagens e os acentua, para que o sentido que eles condensam não se perca ao serem atropelados pela sucessão de acontecimentos, para que eles se tornem palpáveis enquanto momentos fundamentais do processo que está sendo narrado, irradiando assim o seu sentido sintético:

> pois que eles [nós centrais], em uma observação externa, desaparecem desapercebidamente e no entanto são figurados enquanto importantes nós centrais, é preciso, para acentuá-los, soerguer detalhes do fluxo dos processos anímicos, traços aparentemente pequenos da vida espiritual-corporal dos personagens até atingirem um significado agudamente dramático[167].

Lukács menciona então a cena[168] em que Anna Karênina observa o olhar de seu amante sobre si, enquanto ela toma chá segurando a xícara com o mindinho levantado. Estranhando certo modo de olhar, ela percebe o seu distanciamento, e se dá conta então do fato incontornável da separação. Esse "detalhe aparentemente pequeno" revelaria, segundo Lukács, "de repente", a "divergência sem esperanças" entre os dois (após muitas brigas em que o final conciliatório havia sido possível). Contrariamente a essa lenta construção da tragédia amorosa de Anna Karênina, a peripécia no destino amoroso da viscondessa de Beauséant se revela a partir de um concentrado interesse pela *catástrofe*, dramaticamente acentuada.

A catástrofe é uma culminância que, segundo Lukács, permite que venham à tona "as grandes contradições da sociedade burguesa", e isso de uma maneira concreta, pois elas se revelam na vivência individual dos personagens:

> Somente ao figurar em Goriot e Vautrin (e nós acrescentamos: na viscondessa de Beauséant e em Rastignac) esse *páthos*, somente ao conduzir cada uma dessas figuras a uma altura e uma paixão em que neles aparece a colisão inextrincável de um momento essencial da sociedade burguesa e os encontra, ao mesmo tempo, em uma revolta subjetivamente justificada, ainda que nem sempre consciente, na medida em que eles representam um momento da contradição com um *páthos* extremo, mas subjetivamente autêntico, surge um meio em que essas figuras atuam umas com as outras enquanto homens vivos em relações recíprocas vivas e podem

[166] E o que seria então um nó narrativo que se caracteriza por ser dramático "no sentido exterior da palavra"? Entendemos que assim Lukács se refere a este ou aquele acontecimento que impõe de imediato a sua grandeza, sem que seja necessário enfatizá-lo, extraindo-o e suspendo-o do fluxo sucessivo dos momentos. Esse tipo de nó narrativo pode se *realizar* dramaticamente, através da ação. Isso é o que afasta a tragédia amorosa de Anna Karênina da tragédia da viscondessa de Beauséant.
[167] LUKÁCS, "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 228.
[168] Na página 171 da dissertação pode ser lido o trecho de *Anna Karênina* em que isso acontece.

> assim deixar medrar em figuras concretas as grandes contradições da sociedade burguesa como os seus próprios problemas, vivenciados individualmente[169].

"Em meio à catástrofe", afirma Lukács, "revelam-se com grande nitidez traços singulares que já havíamos há muito observado em um nível de intensidade menos elevado"[170]. Essa intensificação ou a forma da catástrofe, como nota Lukács, é muito recorrente nos romances de Balzac. Ele "figura uma catástrofe qualquer, fortemente concentrada espacial e temporalmente, ou um conjunto de catástrofes, e guarnece essa imagem com uma magia atmosférica intensamente unitária"[171]. Essas catástrofes acontecem portanto em um curto espaço de tempo (às vezes, afirma Lukács, em poucas horas) e num raio espacial relativamente reduzido. Nesse sentido é que a forma da catástrofe "cria uma efetividade concentrada das determinações essenciais, ela não permite a exacerbação [Überwuchern] dos detalhes inessenciais". Por outro lado, é interessante notar que essa dinâmica narrativa que surge com a catástrofe pressupõe que esse terreno já esteja preparado: vem a calhar então aquela "amplitude da descrição", que beira a dos tratados científicos, pois ela cria e desenvolve, justamente, "o espaço amplo e multifacetado no qual a catástrofe pode se descarregar"[172]. Não custa recordar que já passamos antes por esse entroncamento, comentado logo no início: uma orquestração dos detalhes em função da intensificação dramática da ação.

E podemos, agora, dar um passo adiante: essa (ampla) delimitação dos detalhes, do que cabe ou não na narrativa, tendo em vista sua articulação através da ação e, particularmente, através da "aglomeração concentrada dos acontecimentos na direção da catástrofe"[173] é, segundo Lukács, a outra face do problema do acaso [Zufälligkeit] na literatura. Pois, assim ele afirma, "literariamente é acidental [zufällig] qualquer propriedade de um homem, qualquer objeto é um mero adereço, quando o contexto decisivo não é expresso poeticamente [dichterisch], em conformidade com a ação [handlungsmäßig]"[174]. E por esse motivo é que não haveria (nenhuma) oposição entre, de um lado, as amplas bases sobre as quais a ação se desenvolve, e de outro, sua dinâmica "explosiva", as "ações que se movimentam de catástrofe em catástrofe". Pelo contrário:

> As ações de Balzac pressupõem essa amplitude na fundamentação, pois seu entrelaçamento e tensão, que trazem à luz sempre novos e novos traços das figuras, não revelam algo radicalmente novo, mas tornam explícito em conformidade com a

[169] Id., "Der Roman", *MS*, p. 30.
[170] Id., Verlorene Illusionen, *PRIII*, p. 483.
[171] Ibid., p. 482.
[172] Ibid., p. 481.
[173] Ibid., p. 481.
[174] Ibid., p. 482. Iremos discutir essa questão também na próxima seção, sobre a tipicidade.

> ação [handlungsmäßig] tudo aquilo que já estava contido implicitamente na amplitude das instalações [Anlage]. Por isso as figuras de Balzac nunca carregam – visto poeticamente - traços acidentais, elas não têm nenhuma característica, nem mesmo a mais exterior, a que não se atribua um significado decisivo em algum ponto do decurso da ação[175].

Assim podemos compreender como se desenvolve a necessidade interna da narrativa a partir da objetivação, através da ação, do caráter dos personagens. Estamos diante de figuras "com interesses e paixões próprios e específicos, com trágico e cômico"[176]. Desse "complexo de ser e consciência", dessa unidade particular que constitui cada uma delas desponta então um elemento que a conecta com a ação do romance, "mas totalmente a partir de suas próprias tendências vitais"[177]. E por esse motivo, porque essa conexão surge "organicamente dos interesses e paixões" do personagem, ele se torna "vivo e necessário". "A necessidade interna própria, ampla", afirma Lukács, "dá à figura a plenitude [Fülle] da vida, não a torna mecânica, uma mera peça da condução da ação"[178].

Mas então por que a catástrofe seria a forma característica através da qual essa conexão se realiza? Por que *A comédia humana* seria, como Lukács reafirma diversas vezes, uma tragicomédia – e não um drama, apenas? Isso se torna compreensível quando atentamos para a maneira como a necessidade interna do desenvolvimento individual dos personagens se vincula com uma dimensão mais ampla, com o "entorno social". Segundo Lukács, "um personagem arredondado age em uma realidade social concretamente múltipla: é sempre o *todo do desenvolvimento social* que se vincula à *totalidade de um caráter*"[179]. A "genialidade do talento criativo de Balzac" se expressaria então

> em uma escolha e movimento tal das figuras, que aquela cujas características individuais são as mais apropriadas para iluminar cada lado decisivo do processo social na maior multiplicidade possível, em clara conexão com o processo total, está no centro da ação [180].

Dessa necessidade interna dos destinos individuais emana portanto o processo total, a necessidade histórica. Mas Lukács não a entende como uma fatalidade, que se abate sobre os personagens, constrangendo-os de cima para baixo rumo ao inevitável desconhecido. Embora nos romances de Balzac a necessidade histórica seja da mais "estrita implacabilidade", ela não manifesta

> um fato além do homem, mas a complicada relação recíproca entre circunstâncias históricas concretas em seu processo de transformação, em sua relação recíproca

[175] Ibid., p. 482.
[176] Ibid., p. 478.
[177] Ibid., p. 478.
[178] Ibid., p. 478.
[179] Ibid., p. 479.
[180] Ibid., p. 479.

> com homens concretos que, desenvolvendo-se sob essas circunstâncias, atuam individualmente influenciados de diferentes maneiras por essas circunstâncias, segundo suas paixões pessoais[181].

Na obra de Balzac, esses conflitos que se agudizam até desembocarem na tragédia são a forma de figuração das grandes contradições sociais[182]. Entra em cena a "trágica contraditoriedade da vida burguesa", como afirma Lukács, "a crescente barbárie da época capitalista"[183]. E a obra de Balzac é inaugural nesse sentido, pois, de um modo geral, ela revela sem meios tons, sem indulgência[184], essa tendência que começa a mostrar à época sua "careta" um tanto assustadora:

> Somente em Hoffmann e mais ainda em Balzac são desenvolvidos a partir do espírito do novo material os problemas da nova vida capitalista, detestável, os problemas de seu "grande mundo". A nova estética e a nova arte que surgem assim o fazem então a partir do assustador e grotesco, a partir do cindido-sublime e terrível-cômico[185].

Balzac, portanto, não recua diante da prosa da vida burguesa; e mais do que isso, ao tomá-la como material de seus romances, Balzac dá forma às relações reais das quais ela resulta. Relações e luta de forças sociais, portanto: a derrota da aristocracia (e o caráter inevitável dessa derrota)[186]; a ascensão da burguesia e a deformação que a acompanha, expressando-se não só no fato de que, por exemplo, as filhas de um macarroneiro, em *O pai Goriot*, são igualmente destaques da constelação que compõe os salões no faubourg Saint-Germain (o que custa a vida de seu pai), mas também no fogo cruzado em que se veem os camponeses (em *Os camponeses*) e que culmina na "tragédia das parcelas"[187]; a insuficiência e, a despeito disso, a grandeza das diversas figuras de republicanos que povoam seus

---

[181] LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 70.

[182] Seria insuficiente constatá-lo, sem ao menos mencionar que essa forma de figuração depende, ainda, da maneira como Balzac se posiciona em relação ao desenvolvimento histórico (e essas linhas determinantes se cruzam em um percurso sinuoso, de modo que apenas na análise é possível separá-las). O ponto de partida dele, sua visão de mundo é o declínio da nobreza – mas isso é, como afirma Lukács, "apenas um momento desse processo" (id., "Die Bauern" [1934], *PRIII*, p. 466). Pode ser esclarecedora a leitura da análise de Lukács sobre o triunfo do realismo (que comentaremos, mas no que diz respeito a Tolstói), em compasso com a análise de Fischer, sobre a mesma questão.

[183] Id., Faust-Studien, *PRIII*, p. 611.

[184] É o que, encarando de um ponto de vista subjetivo, podemos chamar de "honestidade literária" de Balzac.

[185] LUKÁCS, G., Faust-Studien, *PRIII*, p. 611. Nesse mesmo quadro é que surge a tendência ao fantástico do romance moderno (de que tanto Hoffmann como Balzac podem ser considerados representantes), cf. LUKÁCS, G., "Der Roman", MS, p. 40.

[186] Essa linha dos enredos de Balzac tem a ver com o fato de que, frequentemente, sua composição seja determinada pelo "tom elegíaco" com o qual ele canta o declínio da aristocracia francesa. Mas, ao mesmo tempo, é característico que ele veja e narre "com implacável veracidade não só a queda, mas também a miserabilidade das formas dessa queda" (id., "Verlorene Illusionen", *PRIII*, p. 465).

[187] Como lembra Lukács, a tragédia "é frequentemente o cruzamento de duas necessidades" (ibid., p. 459).

romances. Por todo lado, vemos "as particularidades do desenvolvimento das classes desde a revolução de 1789"[188]:

> Assim como ele persegue as diferenças específicas entre o vendedor e o manufatureiro da época pré-revolucionária e da época do capitalismo em crescimento no período da restauração e durante a monarquia de julho (tipos como Ragon, Birotteau, Popinot, Crevel, etc.), assim ele faz em todas as classes da sociedade[189].

Por isso, em sua obra, a catástrofe assume um lugar de proa: esse desenvolvimento é doloroso, como nota Roberto Schwarz, e só se torna inteligível "sobre um fundo de violência", que evoca sem cessar a "expropriação originária"[190], a produção social frente à apropriação privada da riqueza. Ao mesmo tempo, como objeta Lukács, é insuficiente apenas constatar essa "dialética do desenvolvimento de classes". É preciso considerá-la em seu outro lado: segundo Lukács, trata-se da "*unidade desse desenvolvimento* desde o surgimento da classe burguesa na França, desde o início da luta entre feudalismo e monarquia absolutista"[191]. A despeito, portanto, do nojo pela degradação (compartilhado, aliás, pelos outros escritores, antes e depois dele, como Goethe ou Stendhal), algo da grandeza do Balzac vem, justamente, do reconhecimento, figurado literariamente, de que essa "nova França" surge de maneira necessária. Daí a unidade contraditória que atravessa sua obra:

> A grandeza da concepção de *A comédia humana* reside na profunda compreensão da unidade desse desenvolvimento. Revolução, Napoleão, Restauração, Reinado de Julho, Balzac os vê como meras etapas do processo unitário, grande e contraditório, do processo de capitalização da França em sua mistura inextrincável entre irresistibilidade e repugnância[192].

Por todo lado, afirma Lukács, reconhecendo sua irrestibilidade degradante, Balzac "mostra como a mecânica do capitalismo domina, [mostra] o 'reino animal espiritual' do capitalismo, o 'homo homini lupus' capitalista"[193]. E essa imagem, que deixa luzir a dimensão crítica na obra de Balzac justamente nesse que é um dos pontos principais de seu modo de composição (a representação da unidade contraditória do desenvolvimento capitalista), traz também para o centro dos nossos questionamentos a estreita conexão entre a "forma do romance e a estrutura específica da sociedade capitalista"[194]. Pois essa maneira de representar a totalidade social, essa imagem de unidade da contradição, da "totalidade social no movimento de suas contradições" só se torna possível, como vimos, na sociedade capitalista.

---

[188] Ibid., 465.
[189] Ibid., 466.
[190] SCHWARZ, R., 1981, p. 168.
[191] LUKÁCS, G., "Verlorene Illusionen", *PRIII*, p. 466.
[192] Ibid., p. 466.
[193] Ibid., p. 466.
[194] LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 170.

O romance burguês, e mais particularmente o romance de Balzac, realiza, assim, um duplo movimento, atravessando e negando, reconhecendo e criticando o processo social e histórico no qual se insere. "Filho de sua época", poderíamos dizer, torcendo um pouco a maneira como diversas vezes Lukács se refere *aos escritores*, o romance elabora uma "matéria contraditória"[195] e isso, por sua vez, é determinante para a constituição de sua própria forma. Ela é, como afirma Lukács, "cheia de contradição em si mesma"[196]. E não seria o entrelaçamento da técnica análitica com a intensificação dramática da composição uma dessas contradições fundamentais da forma romanesca de Balzac? É levando consequentemente até o fim a sua problemática de base, afirma Lukács, que o romance alcança "grandeza e completude [Vollendung]"[197]. É assim, também, que ele se afasta da epopeia: fracassando na sua aspiração de se tornar uma (por todo lugar, portanto – a contradição). Compondo de tal maneira que uma sucessão de acasos evidencia, no final das contas, a necessidade desse desenvolvimento, em seu caráter contraditório; concentrando-se em catástrofes que ocorrem em um espaço e um tempo bem delimitados; criando, portanto, uma atmosfera cuja unidade [Einheitlichkeit] é muito mais forte do que nos romances de Stendhal[198] ou do século XVIII (que encadeiam a ação de maneira mais frouxa[199]), Balzac busca "uma defesa artística contra a falta de forma deliquescente da vida burguesa moderna"[200]. Surge disso a forma particular do seu romance, equilibrando-se entre a rica multiplicidade da realidade e o caráter cerrado de sua estrutura.

É o que buscamos circunscrever nessas considerações sobre Balzac, quanto a uma de suas técnicas – a concentração dramática, em seu paradoxal intercâmbio com a análise. Faltava, justamente, explicitar sem meios tons que essa superação da falta de forma da vida burguesa moderna tem suas raízes na vida burguesa moderna. Ela mesma é produto da vida

---

[195] Id., "Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe", *DL*, p. 109.
[196] Ibid., p. 109.
[197] Ibid., p. 109.
[198] Essa comparação com Stendhal pode ser melhor compreendida se recuperarmos o seu contexto. Lukács afirma isso, pois é aí que ele enxerga o motivo da crítica que Balzac faz a respeito da composição de *A cartuxa de parma*. Balzac considera que a figuração da família de Fabrice del Dongo deveria ser cortada do romance, bem como todo o final, que engloba inclusive a relação de amor entre Fabrice e Clelia. Essa objeção, para Lukács, é a consequência de que Balzac tenta imputar a Stendhal o seu modo de composição, em que vigora, justamente, uma maior unidade da atmosfera dominante. As catástrofes que ele figura, como dissemos, se concentram espacial e temporalmente; ou, figurando uma sequência de catástrofes, ele "guarnece" essa imagem com "uma mágica atmosférica intensamente unitária" (LUKÁCS, G. "Balzac als Kritiker Stendhal", *PRIII*, p. 497).
[199] O sentido de ação, como já vimos e iremos retomar a seguir, oscila. Por vezes, diz respeito à objetivação da personalidade, do caráter dos personagens. Mas Lukács entende ação também no sentido de Aristóteles, isso é a fábula ou encadeamento dos acontecimentos. Cf. id., "Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe", *DL*, p. 115.
[200] Id., "Balzac als Kritiker Stendhal", *PRIII*, p. 497.

burguesa moderna. Só assim torna-se palpável a dimensão afirmativa do fracasso do romance, frente a sua aspiração de se identificar à forma da antiga epopeia: refletindo, enquanto "formas de vida do homem", a crescente "dominação da vida pelas categorias do capitalismo", ele surpreende, *a contrapelo*, essas explosões dramáticas em meio à "prosa comum burguesa"[201]. Tal é o fundamento da "verdade interna" da composição de Balzac: o potencial crítico de seus romances surge por dentro, ao revés, como um "reflexo da estrutura social da vida, que é vivenciada pelo próprio artista" [202].

2.2. "Unido como o fogo com o calor que ele emana"[203]: tipicidade

A constante tensão entre as paixões individuais, cujo "exagero" rende ao autor, como reconhece com espirituosa ironia o narrador de *O pai Goriot*, a acusação de poesia[204], sacode o mundo dos romances de Balzac. Sacode, inclusive, a indiferença dos que estão apenas de passagem, pois diante dessas "dores que a aglomeração dos vícios e das virtudes torna tão grandes e tão solenes" mesmo os "egoísmos e interesses se detêm e se compadecem"[205]. Sacode, portanto, "a prosa burguesa comum", em um movimento conjugado de explosão e queda, de intenso fulgor e necessária derrota[206] (já mencionamos que há em sua obra um pendor para o desdobramento catastrófico dos destinos individuais). É justamente esse "violento despotismo de paixão"[207] o que produz em seus romances as "violentas explosões dramáticas" de que fala Lukács, por meio das quais surge então "um mundo movimentado da poesia humana profunda, rica e colorida"[208].

---

[201] Cf. id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 201.
[202] Ibid., p. 201.
[203] LUKÁCS, G., "Verlorene Illusionen", *PRIII*, p. 480.
[204] Lukács observa que, para os naturalistas, essa "poesia" de Balzac é apenas romantismo, que o distancia da vida como ela é. Mas "o combate desse 'romantismo' pelos naturalistas" rebaixa o nível da representação ao cotidiano banal e à mediania. A prosa capitalista trinfou no naturalismo sobre a poesia vivaz da vida" (id., "Tolstói und die probleme des Realismus", *PRII*, p. 201).
[205] BALZAC, O pai Goriot [A comédia humana IV], p. 15. Essas figuras são, poderíamos acrescentar, tal como um personagem de Balzac, Derville, descreve a um outro, o usurário Gobsec: economizando no movimento vital e concentrando "todos os sentimentos humanos no *eu*", veem a vida escoar "sem fazer mais ruído do que a areia de uma ampulheta". São, portanto, "*homens-modelo*". Mas, poderíamos continuar a especulação, até porque nem todos rendem personagens excepcionais como Gobseck, falta-lhes a conversão de homem comum em homem-cédula, expressão ambígua que se refere não só ao largo patrimônio de Gobseck, que lhe estende os braços, empresta-lhe virtudes ("o ouro representa todas as forças humanas", como dirá o próprio Gobseck), mas também ao caráter de sua monomania, de sua fixação apaixonada: ele gosta do poder e do dinheiro "em si mesmos" e personifica, observa Derville, "o poder do ouro". É isso que o torna um personagem tão oportuno para desvelar diversos nós da sociedade parisiense. Cf. BALZAC, Gobseck [A comédia humana III], p. 481.
[206] Lembrando da trajetória exemplar de Rastignac, somos forçados, contudo, a nos corrigir: ele, diferentemente, percorre do fulgor à perversão, o que equivale, no quadro geral de uma ordem que mutila a personalidade, à grande conquista (afinal, ele incorporou o caráter do sistema). Cf. SCHWARZ, 1981, p. 181.
[207] BALZAC, O pai Goriot [A comédia humana IV], p. 65.
[208] LUKÁCS, G., "Tolstói und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 201

Esse mundo aparentado da poesia emerge, assim, *em meio à prosa burguesa*. Ainda que "o caráter contraditório da sociedade capitalista" como lembra Lukács, "é efetivo em cada ponto singular"[209], esse aspecto movimentado desaparece no ritmo da equivalência geral. É nesse ritmo que Balzac intervém, suspendendo-o através de explosões dramáticas, que iluminam, por sua vez, em ricochete o horizonte da sociedade na qual os personagens se movem e se relacionam. Por isso Lukács fala em "animação da vida [Verlebendigung des Lebens]". Tal fenômeno depende, não custa insistir, de que os personagens levem apaixonadamente às últimas consequências "um problema qualquer da vida", depende, portanto, da veemência da paixão, daquilo que Lukács, de empréstimo a Hegel, designa como *páthos*[210].

Esses termos, paixão [Leidenschaft] e *páthos* [Pathos], vinculam-se estreitamente[211] e isso não é fortuito: vimos anteriormente que *páthos*, para Lukács, diz respeito, justamente, à relação da "paixão [Leidenschaft] *individual* com os problemas decisivos da *comunidade*"[212]. Talvez tenha chamado a atenção de quem nos lê as muitas variações dessa formulação[213], que reaparece volta e meia no argumento, recorrência que, por sua vez, não é gratuita. Para Lukács, essa relação entre indivíduo e sociedade, a "*síntese peculiar que reúne organicamente o universal e o individual*"[214] compõe "a categoria *central* e o critério da

---

[209] Id., "Der Roman", *MS*, p. 30.

[210] Lukács se expressa dessa maneira em "O romance" e "Nota sobre o romance", particularmente. Essa coerência obstinada da paixão torna os homens em "objeto das contradições", torna-os, afirma Lukács, "rebeldes contra a sua degradação", mais ou menos claramente (Cf. LUKÁCS, "Der Roman", *MS*, p. 30). Notemos, de passagem, que Roberto Schwarz também comenta esse princípio de resistência que dá substância à paixão dos personagens de Balzac (seu comentário se atém a *O pai Goriot*): "enquanto dura, a fidelidade à fixação individual questiona a base do sistema. Daí o seu interesse escandaloso, semelhante ao que despertam o crime passional e as perversões: faz sentir ao passante anônimo a anemia de suas reações, e faz pressentir o que seria da vida se levada a sério; (...)" (SCHWARZ, R., 1981, p. 171).

[211] É o que podemos ler na análise de Lukács sobre os protagonistas de *O pai Goriot*, que citamos extensamente na página 95. A despeito do vínculo entre esses termos, eles não são propriamente idênticos, como lembra Lukács: "O páthos não é contudo simplesmente idêntico à paixão, ele se expressa de fato na paixão, mas é ao mesmo tempo 'uma força em si mesma legítima da vontade, um teor essencial da racionalidade'" (LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 29).

[212] Id., "Referat über den Roman", *MS*, p. 59. Grifos meus. Lembremos o quadro mais geral, apresentado no "Proscênio": o páthos é um nó para a literatura moderna, pois "na superfície da vida social parece que ambos [indivíduo e vida social] estariam fortemente dissociados; e quanto mais a sociedade moderna burguesa se desenvolveu, tanto mais forte se tornou a aparência de que os indivíduos estariam isolados uns dos outros, a aparência de que a vida anímica interior, a própria vida privada obedeceria a uma regularidade própria e autônoma, como se as realizações e tragédias transcorressem cada vez mais independentes da vida social" (LUKÁCS, G., "Vorwort [Balzac und der französische Realismus]" [1951], *PRIII*, 439)

[213] Cf. COTRIM, A., 2009, p. 116 ou p. 330, em que a autora apresenta o vínculo direto entre páthos e tipicidade. e devemos adiantar desde já, para que não nos deixemos enganar pela falta de alarde com que essa questão nos aparece: a tipicidade é uma determinação *central* não só para a análise de Lukács sobre Balzac, mas para a teoria do realismo como um todo.

[214] LUKÁCS, G., "Vorwort [Balzac und der französische Realismus]", *PRIII*, p. 436. Grifos meus. Isso já se esquiva das considerações que opõem o tipo geral ao indivíduo particular, como faz, por exemplo, Ian Watt (cf.

concepção literária realista: o tipo [Typus] com relação a caráter e situação"[215]. Afinal, criar tipos, afirma Lukács, é o único modo de "figurar vivamente o homem inteiro [ganz]" e isso "contém a relação [Zusammenhang] indissociável entre o homem privado e o homem da vida pública da sociedade"[216]. É preciso insistir: trata-se de uma relação. Nesse sentido, o singular do qual emana o universal não corresponde à mera personificação de uma ideia. Como afirma Lukács, do ponto de vista do conteúdo,

> isso significa que o singular perde seu caráter fugaz, meramente superficial, casual, significa também que cada singular não só mantém sua forma de aparição singularizada, mas a obtém em um registro elevado [gesteigert]; que sua imediaticidade evidente [sinnfällig] é transformada em evidência [Sinnfälligkeit] imediatamente significativa; que seu modo independente de aparição também é fortalecido imediata e sensivelmente [sinnlich], ao mesmo tempo em que é posto em relação indissociavelmente espiritual e sensível com outras singularidades[217].

O universal, por seu turno, não aparece revestido com um vocabulário conceitual. Ele aparece, de acordo com Lukács, indiretamente, "como potência que é expressa, nos homens singulares, como sua visão de mundo pessoal que determina seus atos e, nas suas relações, que refletem vínculos sociais, como força objetiva do social-histórico[218].

Nessa definição, Lukács parece apresentar as linhas gerais daquilo que vemos em operação nas suas análises de obras. Assim, em "*Os camponeses*", por exemplo, Lukács insiste que em seus romances Balzac sustenta uma "concepção unitária do processo de desenvolvimento capitalista", o que torna possível a revelação "[d]as grandes forças sociais do desenvolvimento histórico, [d]os fundamentos econômicos desse desenvolvimento". Mas – e é essa ressalva o que nos interessa no momento – Lukács nota que essa revelação nunca acontece diretamente, Balzac não as anuncia e amplifica por meio de artifícios retóricos: ele decompõe essas forças sociais em uma "urdidura de lutas de interesses pessoais, oposições factuais entre pessoas, intrigas, etc.". Quer dizer, Balzac mostra esse processo mais geral através das figuras humanas individuais e seus destinos.

Como exemplo, Lukács menciona então como são figuradas as instâncias judiciais em sua obra (relembrando, especificamente, *Esplendores e misérias das cortesãs* e *O gabinete das antiguidades*[219]): o tribunal de Balzac não seria "uma instituição que está acima da

---

WATT, I., 2007, p. 21). É verdade que, sobretudo nos textos do início da década de 30, Lukács usa o termo tipo de maneira que ele pode sugerir essa dimensão geral. Mas, ainda assim, a tipicidade é vista como a síntese.

[215] Ibid., p. 436.

[216] Ibid., p. 439.

[217] LUKÁCS, G., Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik [1967], *PA*, p. 750. Esse livro foi traduzido para o português por Carlos Nelson Coutinho: *Introdução para uma estética marxista* (LUKÁCS, G., 1978).

[218] Ibid., p. 750.

[219] Essa é a tradução para *Le cabinet des antiques* que consta na edição brasileira de *A comédia humana*. Destaco isso pois em outras línguas, como o espanhol, traduz-se como *O gabinete dos antigos*.

sociedade, independente dela". Pelo contrário, ele é composto muito frequentemente de "juízes, cuja origem social e perspectiva de carreira são descritas com exatidão". E é justamente isto, a saber, o fato de que Balzac "despe as instituições sociais de sua aparente objetividade e parece decompô-las em relações pessoais", o que traz à tona o ser social desses personagens, sua determinação enquanto "representante de uma determinada classe". E para além disso: é essa humanização, elaborada até os detalhes, dessas entidades aparentemente abstratas o que dá base para aquelas revelações de fôlego eminentemente teórico (ao menos em uma ordenação usual do que cabe à literatura e do que cabe à teoria): "as grandes forças sociais do desenvolvimento histórico, os fundamentos econômicos desse desenvolvimento". Daí que, dirá Lukács mais adiante, "o realismo de Balzac se respalde na explicitação [Herausarbeiten] igualmente forte dos traços especificamente individuais e dos traços tipicamente conformes às classes de cada figura singular"[220].

Vasculhando certa crítica, que reconhece o lugar que a tipicidade ocupa na teoria de Lukács (a ponto de por vezes reservar uma seção específica para essa discussão), vemos reaparecer sobretudo este último aspecto, isto é, a determinação da tipicidade como uma forma de explicitar os traços individuais e os traços conformes às classes, de explicitar a mediação entre o singular e o universal. Nesse sentido, Béla Királyfalvi, discutindo a teoria estética de Lukács, lembra que na criação do típico a "verdade universal (o 'decisivo') é 'dissolvida' no individual (o 'interessante' e 'evocativo') sem destruir sua individualidade por um momento sequer"[221]. Mais adiante, ressalta esse aspecto como aquilo que possibilita, na obra de arte, o caráter intensivo da totalidade, aquilo a que uma obra de arte visa prioritariamente[222]:

> A profundidade intensiva da totalidade humana é alcançada através de caracteres típicos (em ações e situações típicas) que, sem perder sua forma concreta, individual, contêm em si mesmos a riqueza e a profundidade de todo o processo social e circunstâncias relevantes de sua época[223].

Bernd Wirkus, por sua vez, depois de criticar a fundamentação logicizante da estética de Lukács, e aproximando equivocadamente a categoria da tipicidade do tipo ideal de Max Weber[224], nota que a tipicidade seria uma "mediação dialética entre singular e universal"[225],

---

[220] Id., "Die Bauern", *PRIII*, p. 469.
[221] KIRÁLYFALVI, B., 1975, p. 81-2.
[222] Não iremos discutir, apesar da importância, a questão da totalidade intensiva (na sua diferença com a totalidade extensiva). Além dos textos de Lukács, é possível consultar esta seção do livro de Királyfalvi, bastante instrutiva: "Totality in art".
[223] KIRÁLYFALVI, B., 1975, p. 86.
[224] O equívoco dessa aproximação se torna claro quando lemos a diferença que Lukács estabelece entre o tipo científico e o tipo artístico. Cf. LUKÁCS, G., Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik, *PA*, p. 755-757.

mas em um registro superlativo, que a afastaria da média. Jean-Marc Lachaud, a quem interessa especificamente um debate entre Lukács e Brecht, lembra a certa altura que "o mundo que se constitui na obra de arte absorve os dois termos hegelianos da generalidade e do particular"[226], retornando um pouco adiante à questão dos tipos literários. Para Lachaud, haveria nos diferentes textos de Lukács definições mais ou menos ricas dessa categoria e ele menciona especificamente *Balzac e o realismo francês* como uma obra paradigmática, pois nela aparece uma ligação orgânica entre generalidade e individualidade[227]. Valendo-se quase das mesmas palavras, Kurt Batt afirma que a figuração do típico consiste no "ponto médio dialético entre singular e universal, no qual coincidem essência e aparência"[228]. Temos, também, o comentário de Celso Frederico, que considera a tipicidade um dos "pontos básicos" do realismo (o outro seria o método narrativo); ela consistiria em uma "junção do singular com o universal", distinta da média, ressalta Frederico, com a qual muitas vezes é confundida. Por fim, mencionemos então o comentário de Mahmoud Ebadian[229], que destoa aparentemente desse conjunto sumário que apresentamos, já que o autor anuncia de saída que

---

Considero bastante esclarecedor o "exemplo metodológico" que Lukács menciona, a máscara de caracteres de Marx. Segundo Lukács, devido às peculiaridades dos estudos sociais, nelas o típico pode alcançar uma "função relativamente independente" ao lado da regularidade geral (é importante mencionar isso porque o significado metodológico do típico varia de acordo com a constituição das diferentes ciências). Trata-se, nesse caso, de uma "súmula intelectual das propriedades necessárias" que decorrem de uma certa posição objetiva nas relações de produção. Mesmo nas ciências, portanto, o típico manifesta imediatamente "o caráter do particular", a despeito de não possuir uma realidade empírica (esse é, como afirma Lukács, um tipo puro). Nas artes não é possível assumir a síntese cujo resultado seria *o* tipo como ponto de partida. Ela deve, afirma Lukács, partir da apresentação sensível [Versinnbildlichen] do típico nos homens e nas situações. Daí sua oposição em relação à ciência, apesar de possuírem, enquanto formas de reflexo da realidade, características em comum. Cf. também LUKÁCS, G., Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus [1957], *PR1*, p. 555 e, na mesma obra, p. 589. Ela foi traduzida como *Realismo crítico hoje*, por Ermínio Rodrigues (LUKÁCS, G., 1991)

Além disso, Celso Frederico, em *A arte no mundo dos homens*, expõe em seus fundamentos a diferença entre a concepção de tipicidade de Marx ("pensamento dialético"), de Weber ("sociologia compreensiva") e de Durkheim ("sociologia positiva"), o que nos ajuda a trocar o equívoco de Wirkus em miúdos, pois nem mesmo dentro de um registro científico as concepções de tipicidade de Lukács (que se aproximaria nesse sentido de Marx) e Weber coincidem. Cf. FREDERICO, C., 2013, p 105-106.

[225] WIRKUS, B., 1975, p. 191.

[226] LACHAUD, J-M., 1981, p. 117

[227] Cf. ibid., p. 122.

[228] BATT, K., 1978, p. 33.

[229] As considerações que esse autor faz sobre a questão da tipicidade têm bastante interesse, apesar de ele incorrer, às vezes, em confusões muito elementares. Por exemplo, na página 47 (EBADIAN, M., 1977), o autor identifica com os personagens medianos os indivíduos histórico-mundiais, uma categoria de personagens que Lukács, de empréstimo a Hegel, utiliza para analisar figuras como Pugatchév (personagem de *A filha do capitão*, de Púchkin). Como podemos ler em *O romance histórico*, o oposto disso é a verdade. Depois, na página 49, Ebadian afirma que o termo "totalidade dos objetos", também um empréstimo que Lukács fez a Hegel, descreve a concepção de totalidade artística de Lukács. De novo, uma rápida consulta a *O romance histórico* nos esclarece que a totalidade dos objetos é o modo como é figurada a totalidade nas formas da grande épica (epopeia, romance). Apesar de não prejudicarem o argumento geral do autor, essas confusões apontam para o limite que procuraremos expor adiante: a desconsideração da especificidade da arte, e particularmente, da literatura na discussão sobre a tipicidade.

o típico possui "diferentes determinações"[230]. E, de fato, ele procura expor alguns desdobramentos dessa categoria (extremo, essência e aparência, modos do característico, relevância da matéria), destacando diferenças de ênfase entre as obras de Lukács, antes de chegar no que parece considerar como fundamental: a relação entre tipicidade e totalidade. É "somente quando a apresentação de um aspecto parcial é exigida em conexão com o aspecto total e sob sua luz", afirma Ebadian, "que se responde à exigência de apresentação [Darstellung] típica"[231]. Ele entende, no entanto, que esse par categorial é desenvolvido de maneira abstrata e geral na obra de Lukács, o que, no fundo, recai na mesma recriminação de logicização. Por isso, tais categorias remetem, ele afirma, "à estrutura de ideias da obra de arte ou à visão artística do autor, e só assim ganham determinação"; e, não tendo qualquer raiz no concreto, a tipicidade e a totalidade são determinadas por Lukács de maneira ambígua. Reforçando sua reprovação, o autor aponta ainda que "o homem é um conjunto de relações sociais, que devem ser esclarecidas em vista de sua práxis social" e, de acordo com essa apreensão, "sua integridade se evidencia na medida em que ele é mostrado no processo da práxis socialmente necessária"[232]. No final das contas nos encontramos de novo às voltas com essa definição da tipicidade como expressão artística de uma síntese entre singular e universal: "na arte e literatura burguesas", conclui Ebadian, "a vida e seus acontecimentos são figurados do ponto de vista do singular burguês", de modo que "as contradições e conflitos são revelados e apresentados de acordo com a medida do singular"[233]. Nos limites desse balanço, voltamos ao ponto de partida, mas com, pelo menos, uma importante diferença, pois nessas considerações de Ebadian surge um novo aspecto: ele menciona a *práxis social* como o ponto de vista a partir do qual se evidencia a relação do indivíduo com a sociedade; noutras palavras, a ação como o meio pelo qual se revela, na literatura, a tipicidade.

Sendo assim, entretanto, o tiro de Mahmoud Ebadian parece sair pela culatra[234]. Antes, contudo, de enveredarmos nessa direção, não custa frisar que, se lembramos da análise de

---

[230] EBADIAN, M., 1977, p. 44.
[231] Ibid., p. 62.
[232] Ibid., p. 71-2.
[233] Ibid., p. 70.
[234] Essa é, como veremos, uma determinação que, ao menos a partir de 1934, ocupa um lugar central na teoria do realismo de Lukács, como bem notou Ana Cotrim (2009). A autora aponta que, antes de 1934, a tipicidade aparecia nos textos de Lukács como a síntese dialética entre singular e universal, enquanto a ação como que se precipitava, apenas, no confronto com as obras literárias (no texto "O debate sobre o *Sickingen*, de Lassalle", bem como em algumas considerações em torno de Balzac, em "Arte e verdade objetiva"). "Os textos do período berlinense", ela afirma, "mantêm certo grau de abstração na medida em que as relações entre o individual e o necessário na obra literária, e por conseguinte a própria tipicidade, se definem como dialética" (COTRIM, A., 2009, p. 386). Essa apreensão torna-se mais concreta em meados da década de 30 (como mostra a autora no capítulo 3, expondo os motivos dessa mudança). Como se poderá ver, sigo essa linha argumentativa nas minhas considerações.

Lukács sobre a representação balzaquiana dos tribunais, vemos que não estamos diante de um desacerto, propriamente, por parte dos críticos que cotejamos, aferrados à idéia de síntese entre singular e universal. Há, ao contrário, uma convergência, que pode ser inclusive reforçada através de outras passagens de Lukács que se voltam para essa questão. Por exemplo, em "Introdução aos escritos estéticos de Marx e Engels", Lukács, ao contrapor ciência e arte, lembra que esta "traz à intuição sensível [sinnliche Anschauung] o movimento [dialético entre geral, particular e singular] enquanto movimento em sua unidade viva", sendo "o tipo [Typus] uma das mais importantes categorias dessa síntese"[235]. Ou ainda, no final do texto "Os camponeses", quando Lukács afirma que a "lei formal fundamental de Balzac" é "esse esculpir das mais importantes determinações do processo vital social, mostrá-lo no modo de aparição específico nos mais diferentes indivíduos"[236], a tipicidade é entendida como a elaboração artística das determinações sociais, que se revelam no destino individual dos personagens. Ou ainda, ao caracterizar o encadeamento da *Comédia Humana* como um ciclo de romances, Lukács conclui que "o geral é então em Balzac frequentemente concreto, real, vivente [seinshaft]", o que ocorre porque o geral se baseia sobretudo "na profunda concepção do típico nas figuras singulares". Tendo constatado isso, Lukács passa, então, a esmiuçá-lo:

> [o geral se baseia] na profundeza, que, por um lado, não deixa empalidecer o individual, não o subsume, mas, pelo contrário, o ressalta e o torna mais concreto; que, por outro lado, deixa aparecer as relações da figura singular com o entorno social, do qual ela é um produto, no qual e contra o qual ela age, e isso de modo muito intrincado, mas claro e perceptível[237].

O que chama a atenção é que, ao propor que os destinos individuais figurados comportam a universalidade, Lukács não pára por aí, ele mobiliza outros aspectos que determinam o que seria a tipicidade, apresentando-a como algo multifacetado. Assim, como mostra a passagem, vemos que, para Lukács, nesse modo de figurar os indivíduos – que emanam "a luz da tipicidade social" – vem à tona suas "*relações com o entorno social*", que não é, contudo, apenas um espaço, mas uma força que se inscreve nesses indivíduos e em relação à qual eles agem. Sendo assim, embora haja certa convergência com a análise de Lukács, parte da crítica, tal como procuramos expor, parece registrar apenas o esqueleto do problema, ao insistir na formulação da síntese dialética entre singular e universal; evocam, assim, uma determinação, sem dúvida, fundamental, mas que se revela abstrata no momento mesmo em que se presta à discussão literária – talvez porque deixem escapar, justamente, a especificidade da literatura.

---

[235] LUKÁCS, G., "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", *PA*, p. 221.
[236] Id., "Die Bauern", *PRIII*, p. 471.
[237] Id., "Verlorene Illusionen", *PRIII*, p. 479.

É o que podemos perceber, por exemplo, a partir de uma análise de Lukács, a certa altura de "Narrar ou descrever?", em que ele contrapõe *Naná*, de Zola, e *Ilusões perdidas*, de Balzac[238]. Ali, Lukács procura mostrar que, apesar de, por vezes, abordarem temáticas parecidas, como o papel do teatro, esses romances o fazem de maneira oposta. Contudo, essa diferença fica (parcialmente) encoberta, se buscamos reconhecê-la com base nessa expectativa de junção entre singular e universal. Afinal, "os problemas sociais emergem também em Zola", como escreve Lukács. E, nesse sentido, ele sublinha mais semelhanças entre as duas obras: "a estreia com que Zola começa seu romance decide a trajetória de Naná. A *première* em Balzac significa uma virada na trajetória de Lucien de Rubempré, sua transição da situação de poeta desconhecido à de jornalista bem-sucedido e desalmado". Ou seja, o teatro, enquanto uma instituição que pode ser tratada de maneira universal, tem um determinado impacto sobre a trajetória individual de Naná. Não é, portanto, porque no romance de Zola estariam ausentes seja a figura do indivíduo, seja o entorno social que Lukács o considera falho[239], já que poderíamos dizer que seu romance, assim como o de Balzac, está impregnado pelas contradições correntes.

A pergunta fundamental para a análise de Lukács seria, antes, *como* aparecem, em um e outro caso, a figura singular e o entorno social. Pois o que Lukács nota é que Zola descreve os problemas sociais "meramente como fatos sociais, como resultados, como *caput mortuum* do desenvolvimento"; por isso, diz ele, o diretor de teatro, o empresário Bordenave, sempre repete: "Não diga teatro, diga bordel". Balzac, por sua vez, figura "*como* o teatro *se torna* prostituído no capitalismo". Esse é o ponto no qual se precipita, para Lukács, a diferença fundamental entre essas duas cenas que, à primeira vista, tematizam uma mesma situação: enquanto Zola assume o ponto de vista de um desenvolvimento pronto e acabado e descreve as forças sociais, a situação do teatro no capitalismo, apenas como um estado[240], Balzac o

---

[238] Também viria a propósito a análise sobre *Madame Bovary*, que se encontra nesse mesmo texto.

[239] Para uma análise sobre Zola, cf. "Zum hundersten Geburtstag Zola" [1940], em que Lukács esboça a conjuntura que impõe graves limites ao talento de um homem que, de outro modo, estava "fadado ao mais elevado". Cabe lembrar, também, expondo aqui o método implícito de Lukács, que "não existe nenhuma 'maestria' separada e independente de condições sócio-históricas e pessoais, que são desfavoráveis para um reflexo artístico da realidade objetiva rico, amplo, múltiplo e movimentado" (LUKÁCS, G., "Erzählen oder Beschreiben?", *PRI*, p. 208).

[240] Em Zola, portanto, as forças sociais, materializadas no teatro, enquanto uma instituição mais ampla, aparecem como uma imagem estática. Sua imponência, Zola a burila através de meticulosas descrições, sob todos os ângulos, sob todas as luzes, em um "impulso monográfico de completude", como diz Lukács, em uma sequência que vai da visão que podemos ter do teatro a partir da plateia, ou tal como os atores, a partir do palco, e depois, numa situação diferente de uma estreia, durante o ensaio. Lukács mostra que a contraparte dessa fixidez que é descrita por Zola é o posto de observador isolado e crítico (cf. LUKÁCS, G., "Erzählen oder beschreiben?", *PRI*, p. 201) que ele assume, por razões pessoais e, sobretudo, históricas. Vimos, já, que o périplo de 1848 deixa os escritores em uma situação, para dizer pouco, complicada (lembrando que Lukács fala de uma "série de tragédias

retrata em seu devir e assim revela as figuras humanas por trás de entidades aparentemente abstratas. "O drama dos protagonistas", como afirma Lukács, "é aqui, ao mesmo tempo, o drama da instituição, na qual atuam; das coisas, com as quais vivem; do cenário, no qual travam suas lutas; dos objetos em que se expressam suas relações, através dos quais elas são mediadas"[241].

Esse antagonismo repercute, por sua vez, em alguns desdobramentos[242], os quais Lukács vai abordar até mesmo em outros textos. Atentando, contudo, apenas para nossa questão, isto é, como aparecem o destino singular e o entorno social, aqui materializado na instituição do teatro, vejamos primeiro, então, o caso de Zola. Dissemos que, para Zola, o teatro se impõe como uma grande maquinaria social, estranha[243], desde o começo, ao destino dos personagens (que a vêem, tal como nós, pronta e acabada). Assim, esses personagens não participam de sua organização, encontrando-se à sua margem, enquanto observadores, como dirá Lukács. Nesse sentido, homem e ambiente estão abruptamente separados[244]. A despeito disso, entretanto, percebemos que esses aspectos não estão propriamente soltos na narrativa, que o teatro influi sim na trajetória desses mesmos personagens, particularmente na trajetória de Naná, sendo, por sua vez, uma força maior do que eles, que os *sobredetermina*: assim, se o teatro, como quer Bordenave, é um bordel, logo as atrizes que ali trabalham são *todas* prostitutas. "Todos os sinais vitais das pessoas", é o que diz Lukács, "são produtos normais do *milieu* social"[245], de modo que o indivíduo singular é visto como um "caso", como um "exemplo", que é "subordinado ao abstrato-geral através de uma marca casualmente

---

de artista no século XIX"). Cabe então dizer que, ao aparecerem como produtos, uma vez que são apreendidos pela observação, os indivíduos e seu entorno social são *descritos* por Zola. Na sua imediaticidade, nessa superfície dos fenômenos que logo podem ser apreendidos pelo olhar interessado, a vida corre sem sobressaltos, a não ser que deixe o leito do "socialmente normal". Fora essas catástrofes que interrompem o fluxo da vida, seus estados são relativamente imóveis. Nesse sentido, poderíamos dizer que a descrição é o método que melhor se conforma ao caráter estático das imagens. Pensando nesse seu traço, Lukács afirma que "a moldura externa da vida moderna talvez nunca tenha sido figurada tão colorida e tão sugestivamente". Mas, ele logo objeta, "somente a moldura externa. Um cenário gigante, diante do qual homens pequenos, casuais se movem de lá para cá e vivem seus destinos pequenos e arbitrários" (LUKÁCS, G., "Zum hundertsten Geburtstag Zola", *PRIII*, p. 518).

[241] Id., "Erzählen oder Beschreiben?", *PRI*, p. 201. Essa observação ressoa a análise dos tribunais balzaquianos que mencionamos mais acima.

[242] O mais contundente, talvez por sua centralidade, amplificada ainda pela crítica, é a oposição entre narrar ou descrever, que se ramifica, em outro nível, na oposição entre articular ou nivelar; poderíamos lembrar, entretanto, outro tópico que surge nesse contexto, que é a discussão sobre a "poesia das coisas".

[243] Lukács levanta como uma questão possível, em "Narrar ou descrever?", se esse estranhamento não estaria, justamente, mais próximo da realidade tal como ela é no capitalismo. Já vimos sua posição, em um registro mais geral, quanto à prosa do capitalismo; ela é reforçada também nas análises. Cf. por exemplo LUKÁCS, G., "Erzählen oder beschreiben?", *PRI*, p. 230-1.

[244] Id., "Zum hundertsten Geburtstag Zola", *PRIII*, p. 518.

[245] LUKÁCS, G., "Erzählen oder Beschreiben?", *PRI*, p. 209.

arbitrária"[246]. Trata-se, como podemos ver, de uma "oposição não-superada", tal como aponta Lukács a propósito de certa cena de Madame Bovary. Então, para aparar suas arestas, para chegar a um significado[247] social que não pode ser depreendido da trajetória individual dos personagens, com a qual não se vincula efetivamente, Zola precisa de estilizar os termos do impasse, valendo-se de "meios meramente encenados"[248]. Assim, o destino de Naná destaca-se do campo da mera particularidade e ganha peso, na medida em que se transforma em símbolo, revestindo-se com o "selo do significado social grandioso". Lukács esboça as linhas gerais desse procedimento, dizendo que "um traço acidental, uma semelhança acidental, um estado de ânimo acidental, um encontro acidental devem se tornar a expressão imediata de vastas relações sociais"[249].

Como pudemos ver, a relação dos personagens com o ambiente, em Balzac, é totalmente diversa, ou mais precisamente, oposta a essa que nos apresenta Zola. O teatro não é tanto um espaço, que *simboliza* certo estado de coisas no quadro social, mas um espaço cujos contornos se formam para nós, leitores, através das relações dos personagens, de suas aspirações e de seus impasses. Para Balzac, afirma Lukács,

> o teatro é apenas o cenário de dramas interiores humanos: a ascensão de Lucién, a carreira teatral de Coralie, o surgimento do amor apaixonado entre Lucién e Coralie, o futuro conflito de Lucién com seus antigos amigos do círculo de D'Arthèz, com seu atual protetor, Losteau, o começo de sua batalha de vingança contra Madame de Bargeton, etc.[250].

"O que é então figurado", é o que pergunta Lukács, "em todas essas lutas e conflitos que se vinculam direta ou indiretamente com o teatro?" Em resumo, poderíamos dizer, "o destino do teatro no capitalismo", seu estatuto de dependência, a partir de diferentes nexos que envolvem, cada um à sua maneira, o capital (jornalismo, literatura). Nesse sentido,

---

[246] Id., "Intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestaltens", *PRI*, p. 171.

[247] Como afirma Lukács, quanto à apresentação das coisas nas narrativas naturalistas, "uma relevância [Bedeutsamkeit] elas [coisas] só podem obter, por meio de alguma lei abstrata, considerada decisiva pelo escritor em sua imagem do mundo, que é conectada imediatamente nessas coisas. Com isso, a coisa não obtém nenhuma relevância efetivamente poética [dichterische], mas a ela é imputada [angedichtet] uma tal relevância " (id., "Erzählen oder Beschreiben?", *PRI*, p. 217). Ou ainda, no texto sobre Tolstói: "Se a apresentação permanece no nível da observação dos traços imediatos da vida cotidiana, então surge uma 'má infinitude', isto é, uma abundância desordenada de observações, cujo começo, consequências e conclusão estão entregues ao acaso, à arbitrariedade do artista. Mas, se é trazida ao mundo dos fatos observados uma ordem do sistema de pensamento do artista, então essa ordem segundo pontos de vista abstratos será estranha à matéria, à vida. Ela terá uma secura e uma falta de poesia incontornáveis, que é tão mais evidente, quanto mais os artistas se esforçam por dar a ela um caráter simbólico, uma relação mistificada com os destinos individuais figurados e com as forças sociais" (id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 201). Nessas considerações sobre o *milieu* e os personagens de *Naná*, parece que estamos lidando justamente com essa imposição de uma ordem ao mundo apresentado a partir das concepções teóricas do artista.

[248] Id., "Erzählen oder Beschreiben?", *PRI*, p. 241.

[249] Ibid., p. 202.

[250] Ibid., p. 200

podemos lembrar do instante, pouco antes da estreia, em que Lucién, tendo acompanhado Losteau em alguns negócios e observado, de perto, os complicados trâmites que a vida literária envolve, sobe mais um degrau na longa e ambígua escadaria da desilusão. Interessado em publicar um volume de poesias, Lucién já tratou, mais ou menos diretamente, com alguns livreiros, cujas fisionomias adicionam alguns traços ao movimentado desenho que vemos surgir, concomitantemente aos passos do jovem poeta: o da capitalização do espírito, nos termos de Lukács. E agora, escutando uma conversa entre o diretor de teatro e Finot, o diretor do jornal no qual trabalha seu protetor, a mais nova decepção de Lucién traz à tona, com mais veemência do que em outros momentos, aspectos desse mesmo processo:

> Havia duas horas que, aos ouvidos de Luciano tudo se resolvia através do dinheiro. No teatro, como no lançamento de livros, neste como no jornal, a Arte e a Glória não estavam em causa. As pancadas do fiel da balança da Moeda, repetidas em sua cabeça e no seu coração, os martelavam. Enquanto a orquestra tocava a abertura, ele não pôde deixar de opor aos aplausos e aos assobios da plateia em reboliço as cenas de poesia calma e pura que havia gozado na tipografia de David, quando ambos imaginavam as maravilhas da arte, os nobres triunfos do gênio, a glória de asas brancas. Lembrando as noites do Cenáculo, uma lágrima brilhou nos olhos do poeta.
> - Que é que você tem? – perguntou Losteau. –
> - Vejo a poesia num lodaçal – respondeu.
> - Eh, meu caro, você tem ainda ilusões.
> - Mas é então preciso rastejar e suportar aqui esses gordos Matifat e Camusot, como as atrizes suportam os jornalistas, como nós suportamos os livreiros?[251]

Com efeito, podemos dizer com Lukács, o drama de Lucién traz inscrito em seus arrepios o drama do teatro, e mais amplamente, o drama da literatura nesse processo de subsunção ao capital. E é como um importante nó no destino do protagonista e de outros personagens que participam de uma maneira ou de outra do teatro; é então como algo que constitui de maneira intricada seu desenvolvimento interior, que esta instituição ganha importância na narrativa. Em Balzac, dirá Lukács, "o teatro ou a bolsa são nós de aspirações humanas, um cenário ou um campo de batalha das relações recíprocas dos homens uns com os outros"[252]. Na medida em que realiza, "consciente ou inconscientemente", voluntariamente ou não[253], o geral – nesse caso, estamos vendo uma das ramificações daquele processo que Lukács identifica como "capitalização do espírito" –, a figura de Lucién ganha ao mesmo tempo seus contornos particulares.

Dissemos que na figuração de Lucién, dos seus dramas particulares, desdobram-se, ao mesmo tempo, problemas mais gerais ligados à situação do teatro (bem como da literatura, do jornalismo, etc.) nessa etapa do desenvolvimento; mas esse vínculo, como estamos vendo, é

---

[251] BALZAC, H., Ilusões perdidas [A comédia humana VII], p. 245.
[252] LUKÁCS, G., "Erzählen oder Beschreiben?", *PRI*, p. 222.
[253] Ibid., p. 236.

de mão dupla. Enquanto uma determinação da vida social, o processo de capitalização do espírito não só é revelado através da ação de Lucién, mas é algo que constitui o próprio personagem, a sua intimidade, conquanto esse vínculo não se estabeleça literariamente de maneira direta. Nesse sentido, a vida social não é um acréscimo, não é um segundo momento, mas algo fundamental, que acontece no destino dos indivíduos bem como o determina. Tal movimento de mão dupla é, podemos dizer, o arcabouço da tipicidade.

Não por acaso, Lukács menciona algumas vezes[254] o fato de que a *Comédia humana* não contém apenas uma única figura de usurário, mas toda uma galeria deles. Todos eles ocupam um lugar social semelhante, desempenham com maior ou menor sangue frio a mesma profissão, a base de sua atividade é, em certo sentido, a mesma; mas, observa Lukács, "a mesma base social oferece uma margem de manobra maior ou menor para a possibilidade de ação das figuras singulares, de acordo com o desenvolvimento individual de cada uma, com a variedade de suas inclinações pessoais"[255]. Assim, esses personagens só se *tornam* de fato típicos quando esse solo social comum ganha expressão no seu destino pessoal, na ação. Tendo figurado uma "profusão quase inabarcável de pessoas das mais diferentes classes da sociedade burguesa", Balzac nunca se contentou, como nota Lukács, em "apresentar alguma camada ou grupo através de um representante". Afinal, a arte, de um modo geral,

> figura homens concretos em situações concretas; objetos concretos, que as medeiam; sentimentos concretos, que as expressam; então, ela deve partir da apresentação sensível [Versinnbildlichen] do típico nos homens e situações, nunca de uma síntese, cujo objeto seria o tipo por excelência[256].

Nesse sentido, a essência [Wesen] "é apresentada como aquela das aparições da vida em efervescência, nas quais ela está contida, emergindo de sua vida individual"[257]. Em Balzac, dirá então Lukács, o "'social-geral' nunca entra diretamente em primeiro plano"; cada personagem, cada "'engrenagem' da 'máquina' de sua ação é uma pessoa totalmente bem-acabada, viva, com seus interesses próprios específicos, paixões, com trágico e cômico, etc."[258]. Numa diferente modulação dos acasos, que constituem a experiência subjetiva dos personagens, seu ser social[259] implícito tem uma "maneira de aparição específica"[260]. Ou ainda, por outro lado, "relações [Verhältnisse] e acontecimentos semelhantes atuam [wirken]

---

[254] Por exemplo, em Über die Besonderheit als kategorie der Ästhetik, PA, p. 758; também "Die Bauern", *PR3*, p. 456 e p. 471;
[255] LUKÁCS, G., "Schlochow: *Der stille Don*", *PRII*, p. 384.
[256] LUKÁCS, G. Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik, *PA*, p. 757.
[257] Id., "Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels", *PA*, p. 223.
[258] Id., "Verlorene Illusionen", *PRIII*, p. 479.
[259] E nessa relação recíproca, devemos acrescentar de passagem, o acaso se torna uma "oportunidade para a revelação da essência do homem" (LUKÁCS, G., "Gottfried Keller", *DR*, p. 363).
[260] LUKÁCS, G., "Die Bauern", *PRIII*, p. 471.

diferentemente em homens diferentes"[261]. Interessa, portanto, mostrar as características determinadas dos personagens, que se organizam em diferentes proporções, a partir de sua estrutura movimentada. Como afirma Lukács, tal "concretização só é possível através da figuração do *modo particular individual de agir*"[262].

Não há, para Lukács, outra maneira de se caracterizar propriamente um personagem, a não ser através da ação. É claro que isso não exclui o uso de descrições, mais ou menos extensas; entretanto, se elas não se tornam parte da ação[263], do encadeamento de destinos humanos, essas descrições acabam por ser algo supérfluo na narrativa. Sem que os homens sejam postos à prova em ações efetivas, afirma Lukács, "tudo na composição épica é entregue à arbitrariedade, ao acaso"[264]; perde-se, portanto, o sentido da necessidade social, e isso desfigura a própria individualidade que está sendo representada, já que uma dimensão essencial é removida de sua existência: a sociabilidade. Apenas ao agir, afirma Lukács, é que "se expressa a real essência, a forma e o conteúdo reais da consciência" do homem através de seu ser social – que ele pode ou não conhecer, sobre o qual ele pode até mesmo ter uma falsa representação. Nesse sentido, a ação não é necessariamente algo que vem da intenção do personagem ou que se realize conforme à sua vontade.

Ao reforçar, então, o lugar central que a ação ocupa na composição de um romance, Lukács não deixa de reconhecer que essa não é "uma invenção meramente formal de estetas", mas algo que deriva da "necessidade do reflexo literário da realidade o mais adequado possível"[265]. Assim, em uma passagem de "Narrar ou descrever", Lukács afirma que "essa verdade do desenvolvimento social [unidade entre normalidade e exceção] é também a verdade dos destinos individuais"; ele se pergunta, então, onde e como tal verdade se torna visível, concluindo que "essa verdade da vida só pode se revelar na *práxis* do homem, em seus feitos e ações". Na sequência, Lukács passa a considerar, justamente, a relação entre ser e consciência, dizendo que

> as palavras dos homens, seus sentimentos e pensamentos meramente subjetivos mostram sua verdade ou inverdade, sua autenticidade ou falsidade, sua grandeza ou limitação apenas quando se modificam na práxis: quando se mantêm nos feitos e ações dos homens ou quando os feitos e ações dos homens mostram seu fracasso na realidade. Apenas a práxis humana pode mostrar concretamente a essência dos

[261] Id., "Gottfried Keller", *DL*, p. 364.
[262] LUKÁCS, G., "Friedrich Engels" [1935], *PA*, p. 530; grifos meus. Há uma tradução desse texto por Carlos Nelson Coutinho: "Friedrich Engels, teórico e crítico da literatura" (LUKÁCS, G., 2010).
[263] Vimos algo nesse sentido a propósito dos elementos analíticos em Balzac, como eles fornecem uma base para o desdobramento dramático dos destinos dos personagens.
[264] LUKÁCS, G., "Erzählen oder Beschreiben", *PRI*, p. 220.
[265] Id., "Der Roman", *MS*, p. 26.

> homens. Quem é audacioso? Quem é bom? Tais perguntas só podem ser respondidas exclusivamente pela práxis[266].

Nesse sentido, dirá Lukács, "a fantasia poética consiste precisamente em inventar fábula e situação nas quais essa 'essência' do homem, o típico em seu ser social seja expresso ativamente". Isso não determina, entretanto, as condições "sob as quais esse agir surge, seu conteúdo e sua forma"; tal limite advém, dirá Lukács, do "desenvolvimento respectivo da economia, da luta de classes"[267]. Já deparamos outra vez com esse quadro, ao ver que, com a proeminência da esfera privada na sociedade burguesa, desaparecem totalmente as bases do antigo páthos, no qual se exprimia a relação imediata entre os problemas pessoais e os problemas da comunidade. Esse vínculo depende do caráter mais unitário da sociedade grega no período heroico, próprio da constituição gentílica; a divisão da sociedade em classes mal despontava, conquanto já fosse possível observar, de acordo com Engels (a quem Lukács segue nesse passo do argumento), o começo da decadência desse modo de organização[268]. Por essa razão, Homero não "mostra nenhum meio pelo qual um povo ou uma parte do povo pudesse ser obrigada a algo contra a sua vontade"[269]. Não existe a figura de um rei, tal como nós a entendemos; a "realeza 'com conselho e assembleia popular significa apenas – democracia militar (Marx)'"[270].

Nesse caso, a generidade [Gattunsmäßigkeit] desta ou daquela figura individual era imediatamente evidente, tornando desnecessário o trabalho de revelá-la através do desenvolvimento da personalidade. "Na epopeia de Homero", afirma Lukács, "a ação tem imediatamente caráter social"[271]. Entretanto, no mundo com que depara o romance moderno, na "matéria vital", como diz Lukács, que esses escritores elaboram, a tipicidade já não aparece mais de um modo que permite o uso artístico imediato. "Em uma sociedade burguesa em certa medida desenvolvida", afirma Lukács,

> na qual os antigos estratos [Stände] do feudalismo já se deterioram largamente, o típico não está mais dado socialmente com evidência artística. A individualização dos homens ocasionada pelo desenvolvimento da sociedade burguesa, aquele efeito da divisão capitalista do trabalho, de que a personalidade de alguém se integra cada vez menos na profissão; a crescente separação entre vida pública e privada; a crescente diferenciação dos relacionamentos eróticos, etc., fazem com que o verdadeiramente típico somente possa ser figurado de modo convincente como produto de um trabalho artístico significativo, como resultado conclusivo da narração, como superação literária da mera individualidade que existia no início[272].

---

[266] Id., "Erzählen oder Beschreiben", *PRI*, p. 210.
[267] LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 27.
[268] Cf. ENGELS, F., 2014, p. 130.
[269] LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 27.
[270] Ibid., p. 27.
[271] LUKÁCS, G., "Scholochow: *Der stille Don*", PRII, p. 384.
[272] Id., "Gottfried Keller", *DL*, p. 374-375.

Voltamos a ler em "O romance" que na sociedade burguesa já não é possível que os indivíduos, com sua fisionomia particular, representem imediatamente toda a sociedade e alcancem, desse modo, a tipicidade; eles encarnam, cada um, nota Lukács, "uma das classes em combate", reencenando assim no escopo artístico a presença dos antagonismos sociais. "Uma vez que surgiu a sociedade de classes", continua Lukács, "então a grandeza épica só pode ser criada a partir da profundidade e tipicidade [Typik] das oposições de classe em sua totalidade movimentada". Uma vez que a "unidade da vida popular" se tornou contraditória, ela só pode ser apresentada, dirá Lukács, como "unidade dos opostos", "através da correta apreensão dos opostos que a constituem"[273].

2.2.1. Extremo

Ocorre que, no cotidiano, o vigor dessas oposições cujo movimento interessa figurar se dilui em acordes paralelos. É o que afirma Lukács, notando que, apesar de efetivas, as linhas de força aparecem indistintas, no cotidiano, em meio a uma porção de contingências que atenuam o seu impacto imediato:

> no cotidiano são embotadas as grandes contradições, elas aparecem atravessadas por casualidades indiferentes, sem nexo, não alcançam nunca sua forma efetivamente pura e desenvolvida, que só pode aparecer quando aquela contradição é levada até suas consequências máximas, extremas, quando tudo o que nela está contido torna-se palpável [sinnfällig] e declarado [offenbar][274].

Quer dizer, essas grandes contradições que se mostram nos "movimentos capilares da vida individual" devem ser representadas no romance com maior nitidez do que elas possuem normalmente na realidade cotidiana. O que não exclui, certamente, a vida cotidiana do rol dos assuntos romanescos; pelo contrário, muitos autores, como lembra Lukács, "de Fielding a Balzac tentaram conquistar o cotidiano burguês para a grande literatura"[275]. Todavia, se o escritor limita sua "expressão literária àquelas formas de fenômeno e expressão que podem ocorrer na realidade cotidiana", se, portanto, proclama-se "aquilo que pode acontecer na realidade cotidiana como *norma* do realismo", então, dirá Lukács, desiste-se "da figuração das contradições sociais na sua forma mais desenvolvida e pura [reinsten]". E não é só isso o que é posto de lado, dessa maneira: de acordo com Lukács, a própria realidade cotidiana tem seus limites estreitados, uma vez que "não valem como típicos, como uma temática adequada, aqueles casos menos usuais da realidade cotidiana, nos quais emergem tão concisamente

[273] Id., "Der Roman", *MS*, p. 27.
[274] Id., "Die intellektuelle Physignomie des künstlerischen Gestaltens", *PRI*, p. 160.
[275] Ibid., p. 165.

quanto possível as grandes contradições, mas a forma mais cotidiana da cotidianidade: o mediano [das Durchschnittliche]"[276].

Sendo o mediano o "resultado morto do processo de desenvolvimento social", ele transforma, de acordo com Lukács, "a representação da vida movimentada em uma descrição de estados relativamente imóveis". Afinal, a determinação ativa, isto é, a ação, torna-se supérflua. Vimos que sua função na obra literária consiste em "extrair dos homens e das situações determinações sociais objetivas e subjetivas que se assentam mais profundamente". Mas, na medida em que certas determinações sociais podem ser percebidas no mediano, elas podem muito bem ser figuradas literariamente "com os meios da simples descrição ou com o retrato de acontecimentos do dia-a-dia"[277], pois o mediano "está ali, pronto, desde o início, e deve apenas de ser descrito", sem que seja necessário revelar dessa maneira "lados novos, surpreendentes". A representação do mediano dispensa, assim, a fantasia poética, dispensa a criação de situações ou personagens que dêem forma ao processo de vir a ser, através do qual estes alcançam seu destino. Não à toa é que, para alguns, o mediano se confunde com uma forma superior de objetividade: ele assume ares de um "'elemento' objetivo da realidade social, tal como os elementos na química"[278], porque ele pode ser apresentado com o mínimo de intervenção do escritor.

Assim caracterizado, podemos tomar o mediano como um emblema da "prosa da vida burguesa", a qual, como vimos, escava seu terreno por meio do nivelamento entre todas as coisas, pela total equivalência; o que resulta, então, dessa operação é uma matéria cinzenta, monótona. Que dessa maneira ganha forma uma visão parcial da realidade é o que Lukács indica, ao se opor a esse tipo de representação. Assim como certas imagens frequentes na literatura[279], que expressam o "sentimento geral de vida de vastas massas", simbolizando, por exemplo, a solidão ou o estranhamento diante dos laços sociais, o mediano também possui um fundo de verdade. Mas, dirá Lukács, "a realidade objetiva desse modo de aparição da sociedade capitalista não significa que ela seria idêntica a esse modo de aparição". Pois não se trata de "uma segunda natureza, para além dos homens, mas de um modo de aparição

[276] Ibid., p. 166.
[277] Ibid., p. 166.
[278] Ibid., p. 168.
[279] Podemos lembrar que, logo no início da segunda seção de "A fisionomia intelectual da figura artística", Lukács menciona a "imagem atmosférica [Stimmungsbild]" de Victor Hugo, que simboliza em *Os miseráveis* a "desumanidade da sociedadede de seu tempo" (ibid., p. 163) ao descrever como um navio em alto-mar se afasta deixando para trás um homem que se debatia sozinho, tentando não se afogar nas ondas.

particular das novas relações entre os homens"[280], surgidas, no caso em questão, no contexto do capitalismo avançado.

Se a figura típica, elevada ao extremo, não é, assim, "nenhum mediano", ela também não é, como Lukács insistirá, nenhum excêntrico, "embora frequentemente ela ultrapasse os limites do cotidiano"[281]. Essa é uma ressalva importante, porque também as figuras excêntricas apresentam essa "tendência para o extremo no caráter"; e não à toa, ao apresentar a concepção de típico que transparece das obras de Balzac e Stendhal, Lukács diz que ambos tem em vista "homens incomuns"[282]. "Aos olhos de Balzac", afirma Lukács, "Vautrin é o típico criminoso e não um pequeno burguês mediano qualquer, que começa por acaso a beber suas doses e na embriaguez ocasional espanca até a morte uma ou mais pessoas"[283]. Lukács entende que Vautrin, parecendo então "extremo, e até excêntrico", torna-se "típico, porque a essência mais íntima de sua personalidade é movida e delimitada por aquelas determinações que, objetivamente, pertencem a uma tendência significativa da sociedade"[284].

Lukács retoma esse argumento em uma outra análise de *O pai Goriot*, desdobrando-o de uma maneira muito sugestiva. Ele diz, então, expondo as linhas de força do romance, que nele Balzac figura "as contradições da sociedade burguesa, as oposições internas necessárias que se mostram em qualquer instituição da sociedade burguesa, as diferentes formas, conscientes e inconscientes, pelas quais as pessoas se rebelam contra essa sua forma de vida"[285]. Ao representar como essas contradições assumem uma feição particular em um certo personagem ou em uma situação, Balzac os leva, dirá Lukács, até o limite "com uma coerência cruel". "Aparecem pessoas nas quais um tal traço de abandono, de revolta, de querer resolver [Bewältigenwollens], da degradação aparece frequentemente no máximo extremo [äußersten Extrem]": assim, por exemplo, o pai Goriot e suas filhas; Rastignac; a condessa de Beausént... Quando caracteriza melhor o que seria esse "máximo extremo", Lukács ressalta certa tendência dramática que emana desses personagens e de seus destinos: "consideremos o que acontece no curso da ação: a decisiva tragédia familiar de Goriot, a tragédia amorosa de Beausént, a revelação de Vautrin, a tragédia na casa Taillefer arranjada por Vautrin, etc.". Assim, ao se exporem, como diz Lukács, esses personagens desencadeiam "uma acumulação extremamente improvável, se vista apenas do ponto de vista do conteúdo,

[280] Ibid., p. 164.
[281] LUKÁCS, G., Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus, *PRI*, p. 588.
[282] Id., "Balzac als Kritiker Stendhals", *PRIII*, p. 496.
[283] Ibid., p. 496. Ao descrever Vautrin dessa maneira, Lukács está se contrapondo a certa imaginação naturalista do que seria um criminoso, como ele explicita na sequência dessa passagem.
[284] LUKÁCS, G., Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus, *PRI*, p. 588.
[285] Id., "Kunst und objektive Wahrheit" [1954], *PRI*, p. 631.

de explosões em si mesmas pouco prováveis". Desse ponto de vista, portanto, esses personagens parecem excêntricos. Mas nesse passo de seu argumento, Lukács aponta para uma importante distinção, sobretudo quando buscamos determinar o caráter extremo dos personagens ou das situações: do ponto de vista do conteúdo, certos acontecimentos parecem improváveis, o que, entretanto, é redefinido quando observamos a composição da fábula, as relações que constituem a sua trama. Isso é o que se torna claro, quando continuamos a leitura dessa passagem:

> Apesar disso, ou melhor dizendo: precisamente por isso esse romance tem o efeito de uma pintura verdadeira e típica da sociedade burguesa. O pressuposto desse efeito é naturalmente que os traços típicos, que Balzac ressalta, sejam traços realmente típicos do caráter contraditório [Widersprüchlichkeit] da sociedade burguesa. Esse é, entretanto, apenas o pressuposto, ainda que seja o pressuposto necessário desse efeito, e não o próprio efeito imediato. Antes, esse efeito é desencadeado justamente através da *composição*, justamente através da relação entre os casos extremos uns com os outros, por meio da qual a extremidade excêntrica dos casos é superada reciprocamente. Se tentamos separar, no pensamento, uma dessas catástrofes do complexo integral da composição, obtemos uma novela fantástico-romântica, improvável. *Mas na relação dos casos extremos uns com os outros, trazida à tona através da composição de Balzac, emerge o pano de fundo social comum, justamente por causa da extremidade dos casos, da extremidade da figuração até na linguagem* [Sprache][286].

O que se esboça, assim, é a necessidade de "nadar contra a corrente", para usar os termos de Lukács, de modo que se torne claro, então, que não se trata de uma "segunda natureza", mas de uma formação social determinada. É nesse ponto que emerge o extremo, que se apresenta, até onde pudemos defini-lo, por enquanto, como o "lado do conteúdo", em correlação ao "lado formal", com base no qual "os grandes escritores lutam, enquanto artistas, uma luta heróica contra a banalidade, secura e o vazio da prosa burguesa"[287]. Trata-se, nesse sentido, de certa concepção do típico em que "as determinações essenciais de uma grande tendência essencial são condensadas [zusammengefasst] nas aspirações extremo-apaixonadas de sujeitos singulares"[288].

Em "A fisionomia intelectual da figura artística", Lukács também assinala que há maneiras e maneiras de se dar forma à "tendência ao extremo no caráter e na situação", diferenciando, assim, fundamentalmente, o excêntrico do extremo. Ali, ele afirma que a "oposição romântica à prosa do capitalismo" transforma o extremo em uma "autofinalidade" e por isso, nesse caso, "o extremo do caráter e da situação" tem um "caráter lírico-oposicionista, pitoresco"; é excêntrico, em suma. Parece-nos que, nesse passo de seu argumento, Lukács continua a destrinchar aquela "imagem atmosférica" de Victor Hugo, com

[286] Ibid., p. 631; grifos meus.
[287] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 201.
[288] Ibid., p. 222.

a qual começa essa seção do texto; mas poderíamos também apoiar-nos no exemplo hipotético que surge na análise sobre *O pai Goriot* e imaginar, então, a transformação daqueles personagens romanescos, com seu destino catastrófico (cada um à sua maneira), em protagonistas de uma novela... Contrapondo-se a essa concepção do extremo, Lukács afirma que "não se deve separar a figuração de tipos da composição". "Considerado isoladamente", ele continua, "não existe artisticamente nenhum tipo"[289].

Ocorre que é possível delimitar dessa mesma maneira, isto é, do ponto de vista da forma, o mediano, que abordamos antes sobretudo do ponto de vista do conteúdo. É na *Introdução para uma estética marxista* que isso ganha uma formulação bastante clara, pois nessa obra Lukács divide suas considerações sobre o típico em "problemas do conteúdo" e "problemas da forma". É certo que, para Lukács, uma e outra coisa não estão dissociadas; afinal, como ele insiste, a forma, enquanto "forma de um conteúdo determinado", brota do conteúdo. Mas, justamente por isso, esse "recuo" teórico nos parece bastante fecundo, já que assim podemos compreender melhor aqueles casos em que se estabelece uma tensão, poderíamos dizer, entre forma e conteúdo: tal como no mediano.

"Na hierarquia de conteúdo dos tipos", afirma Lukács, "é a relevância sócio-histórica", isto é, são as "proporções da vida efetiva" que desempenham o papel decisivo; sendo assim, seria uma "violação dogmática da arte" se a teoria quisesse "proibir, ou até mesmo limitar, a figuração do mediano". A escolha emerge, de acordo com Lukács, quando a forma é posta em questão; trata-se então de decidir se "a estrutura normal do típico ou a do mediano servirá como modelo para a caracterização artística". "O princípio dessa decisão", dirá Lukács, "contém o seguinte": "se a forma da caracterização parte do máximo desdobramento das determinações contraditórias (como no típico) ou se ela parte do abrandamento recíproco dessas contradições, que se neutralizam mutuamente (como no mediano)"[290].

Ora, parece uma variação do que vimos a propósito do extremo, justamente, e em certa medida é disso que se trata. Ocorre que em nossas considerações esse problema não tinha ganhado uma formulação geral. Enfatizamos, sobretudo ao discutir a incorporação de elementos dramáticos nos romances de Balzac, a relação que o fato de seus personagens serem "jogadores ativos" tem com a mobilidade social que Balzac pôde observar (criticamente) na França de sua época. Vimos ainda como isso repercute na composição de suas obras, desde a acumulação de catástrofes até a obstinação apaixonada de seus

[289] LUKÁCS, G., "Die intellektuelle Physignomie des künstlerischen Gestaltens", *PRI*, p.
[290] Id., Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik, *PA*, p. 766.

personagens, revelando a maquinaria social em movimento. A partir dessa distinção, que estamos vendo agora, podemos determinar melhor nossa questão, enxergando-a de uma perspectiva genética. Pois não se trata, simplesmente, como afirma Lukács, de observar "se uma dada figura, de acordo com o teor de conteúdo [Inhaltlichkeit] de seu caráter é mais mediana ou típica", interessa, nesse ponto,

> o método artístico de caracterização, através do qual é possível – e acontece frequentemente – que um artista relevante eleve à altura do típico um homem mediano, ao colocá-lo em situações em que o caráter contraditório de suas determinações não se mostrem como um "equilíbrio" mediano, mas como uma luta de oposições e apenas o malogro dessa luta, o subermergir no desalento [Stumpfheit] é que caracteriza essa figura definitivamente como mediana[291].

O contrário, afirma Lukács, também é possível: "que a figuração do típico seja rebaixada ao nível estrutural do mediano, ao não permitir que se desenvolva o caráter contraditório das determinações, trabalhando com resultados prontos de antemão". Adotando, assim, o nível mediano como o método de caracterização, a representação, de acordo com Lukács, "fica muito aquém da realidade imediatamente dada". No primeiro caso, pelo contrário, "vemos como a verdade da forma, que forja seu teor mediano do ponto de vista do conteúdo de acordo com as proporções da vida efetiva, desperta para a vivacidade animada o que é em si mesmo enrijecido"[292]. Esse o fio que guia a compreensão do realismo em condições adversas[293]: o vir a ser, que eleva o mediano à tipicidade, não é nada além da própria narração.

[291] Ibid., p. 766.
[292] Ibid., p. 766.
[293] É o que veremos no próximo capítulo, sobre Tolstói.

Capítulo 3

O caso Tolstói

> "- Que rocha, não é mesmo? Que diabo de homem, que potência! Sim, aquele era um artista, meu amigo... E você sabe o que ele tem de surpreendente? Antes desse conde, não havia nenhum mujique verdadeiro na literatura."
>
> Lênin sobre Tolstói[1]

A saída de Tolstói para o problema da "prosa do capitalismo", para a incompatibilidade da vida no capitalismo com uma representação literária efetivamente poética, permite demonstrar o que é específico nesse autor. De fato, Lukács vê Tolstói como uma figura quase isolada, entre a tradição do grande realismo e a decadência do realismo:

> O passo adiante que a obra de Tolstói representa na literatura mundial consiste em um desenvolvimento do grande realismo. Esse desenvolvimento se realiza, entretanto, em circunstâncias bastante peculiares. Tolstói continua a construir a tradição de Fielding e Defoe, de Balzac e Stendhal, em um período, contudo, no qual o florescimento do realismo na Europa há muito já cessou e em toda a Europa se tornaram dominantes tendências que destruíam o grande realismo (....). A especificidade da posição de Tolstói na literatura mundial não se esgota nesse contraste. (...) Seria enganoso apresentar sua posição de tal modo como se Tolstói tivesse se agarrado fixa e obstinadamente nas antigas tradições do grande realismo, negando radicalmente todas as direções e escritores de seu tempo. (...) Tolstói é, frequentemente, de fato atual, e não só no conteúdo, não só pelos problemas sociais e os personagens que ele figura, mas, ao mesmo tempo, em sentido artístico. Por conseguinte, ele deve compartilhar muitos traços da figuração artística com seus contemporâneos europeus[2].

Sua obra se ergue então sobre uma soleira, com traços de uma e outra época, mas com diferenças consideráveis, que condenam qualquer aproximação absoluta ao reducionismo. É um equívoco deixar de ver nessa especificidade de Tolstói o que o aproxima, o que o afasta de seus predecessores e de seus contemporâneos. Mais ainda: não é possível entender o motivo por que Tolstói ocupa esse lugar sem se reestabelecer as complexas relações que o ligam a seu momento histórico. E é isso que Lukács faz: ora à luz dos problemas trazidos pela obra de Balzac e de Stendhal, ora em um paralelo com o novo realismo, o filósofo busca compreender como Tolstói pode dar continuidade à tradição do grande realismo, mesmo utilizando meios que, muitas vezes, parecem bastante com os que os escritores do novo realismo se valem para dilapidá-la (ainda que essa não seja a intenção).

Nesse sentido, Tolstói segue, dirá Lukács, por trilhas bastante tortuosas. Suas obras de juventude são pouco afetadas pelas dificuldades que surgem com a dominação da vida pelo

---

[1] É Maksim Górki que relata esse diálogo com Lênin em suas reminiscências.
[2] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 180-181.

capitalismo, de modo que Lukács as identifica com "idílios rurais frequentemente ameaçados". Já *Anna Karênina* apontaria claramente na direção de um período crítico, quer dizer, a ameaça contra esses idílios rurais é muito mais forte. Diferenciado, assim, traços estilísticos nos quais se precipitam guinadas históricas, que implicam em diferentes posicionamentos do escritor frente a sua época, Lukács percebe diferentes fases na trajetória de Tolstói.

3.1. Primeira fase – Guerra e paz

Lukács se volta com grande interesse para o epílogo de *Guerra e paz*. Ele o descreve em mais de uma ocasião[3], sempre ressaltando a complexidade de sua composição, que observa fundamentalmente duas linhas de força: o reconhecimento de um esgotamento, depois das guerras napoleônicas, e a abertura de uma perspectiva histórica[4]. Ainda que parte da crítica, como observa Lukács, tenha tomado uma coisa pela outra, identificando no epílogo as "cores baças da desolação"[5], como se toda a expectativa suscitada pelas batalhas de libertação tivesse naufragado e se acomodado na "prosa sem cor da vida familiar burguesa", o que o caracteriza, para Lukács, é, pelo contrário, uma vigorosa tensão. Pois no epílogo apareceria de maneira contundente, em seu "máximo vigor plástico", a tensão que, segundo o filósofo, torna esse romance um *acontecimento único* na literatura moderna: sendo, propriamente, um romance e, nesse sentido, tipicamente moderno, *Guerra e paz* se aproxima do acabamento das epopeias homéricas. É isso o que veremos nessa seção, buscando iluminar, a partir desse ponto, o que é fundamental – assim entendemos – na leitura de Lukács sobre o Tolstói de *Guerra e paz*.

Se folhearmos, então, o epílogo, veremos que ele se divide em duas partes. São introduzidos assim momentos diferentes do romance, ainda que essa divisão não seja rígida e um tema se misture, a certa altura, no outro. Na primeira parte, a partir da quinta seção, Tolstói retoma o curso da narrativa e nos mostra como certos personagens continuaram suas vidas depois da campanha da Rússia. Na segunda parte, por sua vez, mas também em algumas seções da primeira, Tolstói expõe sua visão sobre a história, sobre o modo de abordá-la e

---

[3] Além do prefácio, Lukács comenta o epílogo em *O romance histórico*. Cf. LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 434.

[4] Lukács insiste nesse aspecto, que tornaremos a ver mais adiante: "trago apenas um exemplo: o verdadeiro conteúdo ideal e psicológico do epílogo de *Guerra e paz* é aquele processo que levou, depois das guerras napoleônicas, a minoria mais desenvolvida da *intelligentsia* da nobreza russa, ainda que fosse uma minoria em desaparecimento, à revolta decembrista, ao prólogo tragicamente heroico da luta de libertação centenária do povo russo" (LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 434).

[5] Ibid., p. 434.

reconstituí-la que ele considera correto[6]. Para Lukács, no entanto, essas considerações de Tolstói sobre a história são um excesso, um "apêndice inorgânico" no arcabouço do romance. Nelas o escritor formularia sem qualquer mediação literária[7] a sua visão de mundo, e, a despeito de estarem certas ou erradas de um ponto de vista teórico, Lukács acredita que, ao falar *diretamente* sobre a história, Tolstói apenas atenuaria os resultados do que conseguiu figurar magistralmente em outros momentos da narração. Por isso, a filosofia da história de Tolstói é posta de lado na análise de Lukács. Ela é mencionada apenas quando pode reforçar um determinado aspecto que se torna palpável *a partir da análise do romance*.

O que nos interessa, portanto, no epílogo é a narração sobre a vida dos personagens que continuaram vivos, passada a guerra napoleônica. Essa narrativa é retomada depois de um bom tempo que as tropas inimigas deixaram o solo russo; lemos logo no início: "Sete anos se passaram, após 1812"[8]. Há, portanto, um salto por cima de certos acontecimentos históricos e Tolstói não retrata a sequência de batalhas que ocorre de Leipzig até Waterloo – isso seria, segundo Lukács, apenas uma repetição da batalha de Austerlitz, de sua falta de sentido. O mesmo salto se repete na narração do destino dos personagens. Quanto a Pierre, por exemplo, um dos protagonistas do romance: no início da seção V do epílogo, ele já está casado há alguns anos com Natacha, mas havíamos deixado a ambos quando o sentimento de um pelo outro apenas começava a se manifestar. Quer dizer, mesmo em relação a personagens dessa magnitude, a narrativa não se furta de guardar certo silêncio, desobrigando-se de acompanhá-los a todo momento.

Tendo isso em vista, os últimos acordes, que aparentemente conduzem o romance a um final idílico, são tão mais significativos. Somos conduzidos a uma cena doméstica, na casa de Nikolai. Esse momento coincide com o presente da narrativa. Toda a família está reunida, muda-se com frequência de ambiente (sala de repouso, quarto de dormir, sala de jantar), mas o tom é um só: o cotidiano dos personagens. E então, entrelaçadas nesses instantes de

---

[6] Para tornar mais claro do que se trata, cito um trecho que considero bastante significativo do que seria a visão sobre a história de Tolstói: "Assim, ao examinar no tempo as relações entre as ordens e os acontecimentos, descobrimos que uma ordem não pode, em nenhuma hipótese, ser a causa de um acontecimento, mas que existe entre uma coisa e outra uma dependência definida e clara.

A fim de entender em que consiste tal dependência, é necessário restabelecer outra negligenciada condição de que qualquer ordem emana não de uma divindade, mas de um homem, e que consiste em que o próprio homem que dá a ordem participa do acontecimento.

Isso é a relação de quem ordena com aqueles a quem ordena e é exatamente isso o que se chama poder" (TOLSTÓI, L., 2011, p. 2454).

[7] Existe uma diferença entre os reflexos literário e científico. Embora essa questão seja discutida com mais profundidade teórica nos textos de maturidade de Lukács (*Introdução para uma estética marxista*, *Estética*), ela já aparece nos textos que se voltam mais detidamente à crítica literária.

[8] TOLSTÓI, L., 2011, p. 2319.

convívio, surgem retrospectivas, tais como o panorama do início[9]. Essas retrospectivas despontam às vezes na forma de incursões subjetivas mediadas pelo narrador onisciente; outras vezes, a perspectiva é exterior, como podemos observar no início da seção X, quando é narrado aquilo que aconteceu no intervalo de tempo entre a última campanha napoleônica em território russo (1812) e o momento do epílogo (1820)[10]. "Essas cenas finais", afirma Lukács, "já não têm nenhuma ação imediata; elas sintetizam, à maneira de epílogo, momentos recordados da vida até então dos protagonistas e com isso revelam – intimamente, anímica-moralmente – as perspectivas de sua existência futura"[11].

Assim, longas retrospectivas se intercalam com acontecimentos do presente, colocando em primeiro plano o trabalho da memória, bem como o interesse pela trajetória dos personagens, pela origem de sua personalidade. Partindo dessa constatação, Lukács aponta a semelhança formal, o paralelismo entre o traçado composicional do epílogo de *Guerra e paz* e certo romance moderno, particularmente *Educação sentimental*. Segundo o filósofo, não é um acaso, nem histórica nem esteticamente, que praticamente ao mesmo tempo em que Tolstói finaliza o seu romance, Flaubert publique *Educação sentimental*. Esse romance também termina com um grande acontecimento histórico (derrocada da revolução de 1848, tomada do poder pelo Napoleão III), e então, no epílogo, os protagonistas rememoram a sua vida depois de passados alguns anos. O nítido contraste entre um período histórico movimentado, cheio de grandes conflitos com seus desdobramentos na vida dos personagens, e o cotidiano doméstico aparentemente tranquilo e apaziguado é uma característica que esses romances compartilham[12].

---

[9] Logo no início, há um breve panorama, em que Tolstói nos apresenta com traços largos a situação de penúria da família Rostóv depois da morte do patriarca endividado; a isso se segue o casamento de Nikolai Rostóv com Mária Bolkonskaia e sua recuperação através de atividades financeiras bem-sucedidas

[10] "Natacha casou-se no início da primavera de 1813 e em 1820 já tivera três filhas e também um filho, que ela tanto quisera ter e que estava amamentando. Ficara mais gorda e mais larga, e era difícil reconhecer naquela mãe robusta a antiga Natacha, fina e ágil. (...) Em seu rosto não havia, como antes, aquele fogo de animação que ardia sem cessar e que constituía seu encanto. Agora muitas vezes viam-se apenas seu rosto e seu corpo, mas o espírito não se via de maneira nenhuma. (...) Desde o tempo de seu casamento, Natacha morava com o marido em Moscou, em Petersburgo, na aldeia nos arredores de Moscou e na casa da mãe, ou seja, na casa de Nikolai. A jovem condessa Bezúkhova era pouco vista na sociedade, e os que a viam ficavam insatisfeitos. (...) Todos que conheceram Natacha antes do casamento se admiravam com a transformação que nela ocorrera como se fosse algo extraordinário" (TOLSTÓI, L., 2011, p. 2369).

[11] LUKÁCS, G., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 14.

[12] Um dos personagens de Tolstói, Pierre Bezúkhov, pode ser considerado uma exceção a essa situação geral. Como lembra Lukács, Pierre acaba de retornar de uma viagem a Petersburgo, com a qual ele pretendia fomentar a realização de sua ideia – como ele mesmo enuncia, bem abstratamente, trata-se da união de homens honrados, com o objetivo de alcançar o bem comum.

No entanto, essa proximidade em sentido formal, com o predomínio de um ponto de vista que se interessa pela análise psicológica[13], faz ressaltar a "oposição internamente artística" entre os dois romances. Quando Frederic Moureau e Deslauriers relembram juntos acontecimentos passados, a lembrança é a única coisa que sobrou de vital, de substancial. "Poderíamos dizer", afirma Lukács, que "no epílogo termina a vida de fato vivida, o romance narrado e começa a "recherche du temps perdu", enquanto a única realização essencial dos dias e anos vindouros."[14]. No epílogo de Tolstói configura-se um outro cenário. Embora também aqui os personagens pareçam envolvidos pela imobilidade, e haja uma "sobriedade bem-humorada" que deriva do ordenamento usual, de uma convenção silenciosa que organiza e harmoniza as relações humanas, a lembrança não estanca a vida vivida; antes, ela aponta para o anseio dos personagens, para a perspectiva que eles têm de sua existência no futuro.

Nessa abertura para o destino individual, está imbricado também um sentido coletivo. Pois a direção para a qual se aponta é a revolta decembrista de 1825, para o "prólogo tragicamente heroico da luta de libertação centenária do povo russo"[15]. Em *Guerra e paz*, apanhamos aqui e ali, na trajetória de Andrei Bolkónski e Pierre Bezúkhov, manifestações daquelas tendências que depois desembocarão no movimento decembrista. Esses dois personagens, afirma Lukács, "foram profundamente impactados pelo espírito da revolução francesa, por seu aparente arremate através de Napoleão"[16]. Ambos se envolveram em tentativas de reformas e, ao final do romance, vemos Pierre assumindo a liderança de um movimento de insurgência, entre membros da elite, contra o governo de Alexandre I.

Também anuncia uma tal perspectiva em um sentido coletivo o jovem filho de Andrei Bolkónski, Nikólienka. É com o relato de seu sonho que se fecha a primeira parte do epílogo. Esse sonho ecoa uma experiência recente, marcada por uma discussão[17] em torno, justamente, do movimento de oposição ao governo no qual Pierre se engajava. Entre os demais presentes, o incômodo que o enfrentamento havia gerado se dissipou depois no espaço da conversa privada, despretensiosa, entre os casais. Ele deixou, contudo, um profundo impacto no jovem Bolkónski, que, absorto, havia escutado tudo o que Pierre, de modo inflamado, dizia. À noite, então, é com ele que Nikolai sonha – ambos marcham "à frente de um enorme exército" – e Pierre se transforma na figura do pai, a quem não chegou a conhecer, mas que tem, para ele, a estatura de um herói que se feriu fatalmente na batalha de Borodinó, agindo nobremente. É

[13] Lukács menciona a esse respeito a análise de Tchernichévski, em "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 239.
[14] LUKÁCS, G., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 15.
[15] Id., Der historische Roman, *PRIII*, p. 434
[16] Id., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 15.
[17] Cf. TOLSTÓI, L., 2011, p. 2395 em diante.

essa imagem do heroísmo (de seu pai, dos livros) que anima e move o garoto, que expressa da seguinte maneira seu desejo: "Só peço a Deus que aconteça uma coisa: que aconteça comigo o que acontece com as pessoas nos livros de Plutarco, e aí eu vou agir do mesmo jeito"[18]. E então, afirma Lukács,

> sem qualquer simbolismo torna-se palpável: desse cotidiano, do sonho dos melhores, da síntese de tudo o que foi vivido em tentativas e desapontamentos pessoais desde a Revolução Francesa, até a luta de libertação nacional e suas consequências, vai medrar um dia o grande prólogo para a cadeia das revoluções russas, o dia dos decembristas.[19].

Assim se apresenta uma característica fundamental na leitura de Lukács sobre esse romance, e que, além disso, é a substância de um hábito que era difundido entre os leitores da época, compartilhado até mesmo por Tolstói: enxergava-se em *Guerra e paz* uma obra homérica, "a verdadeira obra homérica de nossos tempos"[20]. Se a encaramos de um ponto de vista geral e imediato, previne Lukács, essa comparação parece até mesmo evidente; é difícil, contudo, decifrar o seu sentido social e estético. Vejamos então porquê.

À primeira vista, é possível identificar o traço "homérico" de *Guerra e paz* com a amplitude pujante e multifacetada, mas ainda assim pouco problemática que esse romance alcança[21]; em linhas gerais, que devemos especificar ao longo do argumento, poderíamos acrescentar: algo próximo do que Schiller identifica como poesia ingênua. Torna-se claro, a partir da leitura que Lukács faz do epílogo, que esse efeito, essa impressão imediata tem como "base espiritual-artística" uma visão sobre a vida compartilhada por Homero e Tolstói: ambos assumiriam uma perspectiva terrena ao elaborarem suas obras. Identificando isso, Lukács estabelece o primeiro plano de sua análise, que consiste então em mostrar como a afirmação da vida terrena, tal como ela é, faz com que Homero e Tolstói não separem o elevado e o baixo no homem; dessa forma, em suas obras, "o elevado sempre irrompe das baixezas [Niederungen] humanas, eleva-se sobre elas, sem jamais romper terminantemente os fios que o vinculam a elas"[22].

---

[18] Ibid., p. 2415.
[19] LUKÁCS, G., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 16.
[20] Ibid., p. 1.
[21] Abordamos no capítulo anterior, sobre Balzac, a dificuldade de se figurar na modernidade a realidade extensiva em sua complexidade.
[22] LUKÁCS, G., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 17. A importância do cotidiano para Lukács se deixa ver em toda a sua obra, e particularmente na *Ontologia do ser social*, bem como na *Estética*. De maneira bastante sintética, a importância do cotidiano aparece mencionada em uma carta a Günter Anders: "Eu acredito que aquilo de que você trata lá [em certo capítulo de *Die Schrift an der Wand*] pertence a uma das questões mais importantes do conhecimento da realidade social: a saber a investigação precisa daquilo que eu chamaria de uma ontologia do cotidiano" (LUKÁCS, G.; ANDERS, G., 1997, p. 58)

Impregnado dessa "imanência da realidade terrena"[23], o que é vital e cotidiano em *Guerra e paz* se vincula de maneira internamente orgânica com "os pensamentos e sentimentos mais sublimes"; um se desenvolve a partir do outro, em uma relação estimulante. Situações cotidianas, portanto, são dotadas de sentido, como no epílogo, em que conversas um tanto banais despertam o trabalho da retrospecção afetuosa, e esse fôlego ampliado se insufla na atmosfera pacata do dia-a-dia. Aqui podemos ver melhor a distância que, de acordo com Lukács, separa esse romance de outros que foram escritos na mesma época (como por exemplo *Educação sentimental*): nestes, "tudo o que é valoroso carrega o acento de uma elevação penosa, frequentemente até convulsa, do cotidiano prosaico e indigno"[24].

Revolvendo essa questão, vemos que essa "visão puramente terrena, puramente humana da vida" envolve não só aspectos morais, como o da relação entre o que é elevado e do que é baixo no homem, mas também uma determinada espessura sócio-histórica, já que para Lukács tal visão pressupõe formas de sociabilidade de certa maneira primitivas. Na Rússia feudalista, afirma Lukács,

> os limites da natureza recuaram pouco, apenas; o trabalho, as atividades, as relações dos homens não são ainda amplamente diferenciadas; mas já o são a ponto de permitirem uma cultura espiritual e ética dos homens sobre uma base vital mais ampla, em relação à qual a cultura ainda não se delimitou nem se separou.[25].

No caso da Grécia isso fica ainda mais evidente. "A história grega", de acordo com Lukács, "é do ponto de vista da cultura um caso excepcionalmente feliz da dissolução de uma comunidade proto-comunista", por curto que seja seu período de florescimento (já que ela se viu diante da "encruzilhada incontornável para toda sociedade escravista")[26]. É, então, por

---

[23] LUKÁCS, G., Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik, *PA*, p. 773. Podemos relacionar essa visão terrena sobre a vida, que Lukács identifica em Tolstói e Homero, com um traço – para dizer pouco – semelhante que aparece, de acordo também com Lukács, tanto em *Os anos de aprendizagem de Wilhem Meister* (Goethe) quanto em *Henrique, o verde* (Gottfried Keller). Lukács afirma que "a proximidade à terra não significa aqui nenhuma distância do espírito, não significa uma mesquinharia desalmada da média e do cotidiano. Tudo o que é importante para o desenvolvimento do homem, moralmente e do ponto de vista de sua visão de mundo, está no centro da figuração tanto de Keller quanto de Goethe. A proximidade à terra significa apenas um vínculo mais claro, mais visível e mais palpável com a base material da vida, com as dificuldades e preocupações cotidianas da existência econômica no capitalismo". (id., "Gottfried Keller" [1939], *DL*, p. 399).

[24] LUKÁCS, G., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 11.

[25] Ibid., p. 17.

[26] Outra passagem de Lukács a esse respeito está em "Literatur und Kunst als Überbau", *PA*, p. 455. Há também um comentário relacionando o estágio de desenvolvimento grego com o caráter público da épica grega antiga em Der historische Roman, *PRIII*, p. 155. Nesse ponto, podem ser consultadas, também, as excelentes considerações de Ana Cotrim sobre a relação entre épica grega e forma social (COTRIM, A., 2015, p. 203).

Também é extremamente esclarecedor o comentário de Lifschitz: "O segredo da arte grega enraíza-se no desenvolvimento insuficiente de todas as relações da economia mercantil. O organismo de produção da sociedade antiga é incomparavelmente mais simples e claro do que o mundo "sensível-suprassensível" da economia de mercadorias desenvolvida. O florescimento da cultura antiga se baseia na relação direta entre senhores e servos. Marx define o Estado antigo e a escravidão antiga como 'oposições *clássicas* sinceras' em contraposição às 'oposições cristãs farsantes [scheinheilig]' do mundo moderno dos comerciantes (MEW I, 402).

estar enraizada em formas de sociabilidade em que as forças de produção se desenvolveram limitadamente que, tanto em Homero, quanto em Tolstói, a totalidade da vida humana pode aparecer de maneira plástica e multifacetada, alcançando uma amplitude colossal, sem com isso provocar fissuras na superfície da representação literária[27].

Tendo então em vista esse estado pouco desenvolvido das relações econômicas na Rússia e as possibilidades que daí surgem para a representação literária da realidade, Lukács afirma que *Guerra e paz* aparece diante de nós "como um mito histórico de nossa própria pré-história", algo portanto que não pode ser recuperado e revivido no presente, mas que, ainda assim, possui uma força, uma "fúria de realidade" que supera tudo o que hoje existe. E isso, precisamente, está muito próximo do "efeito antigo da épica homérica":

> sua matéria já era algo passado, até mesmo para o seu poeta, que dirá para os seus ouvintes ou leitores posteriores; mas não um passado num sentido geral, meramente interessante, senão que aquele passado particular, que cada um acredita possuir na própria juventude e do qual depois acredita sentir falta; do qual se pode apropriar realmente a cada momento em uma tal arte, enquanto elo da humanidade[28].

Que isso tenha sido possível em meados do século XIX, quando ao mesmo tempo o romance da desilusão assumia sua forma mais característica, é como se fosse um "golpe de sorte"[29]. Trata-se de um equilíbrio precário, de modo que o instante em que a poesia moderna mais se aproxima artisticamente do acabamento primitivo da épica – nunca alcançado, afirma Lukács – é também o momento quando o que de há de especificamente moderno em *Guerra e paz* ganha maior relevo. Nesse romance, o aspecto "mítico" se entrelaça inextrincavelmente com seu caráter histórico; na verdade, é o caráter histórico de *Guerra e paz* o que sustenta sua proximidade com as epopeias homéricas, com seu "efeito antigo".

Considerado na sua forma interna, *Guerra e paz* é então histórico[30], o que as epopeias homéricas nunca foram. Se compararmos o epílogo do romance com a última cena de Ilíada

---

Mais precisamente, a base econômica da cultura antiga se baseia à época de seu florescimento na economia camponesa e no exercício independente de ofícios. Marx diz: 'a economia camponesa e o exercício independente de ofícios, que constituem em parte a base do modo de produção feudal; em parte após a dissolução deste aparecem ao lado da empresa capitalista, formam ao mesmo tempo a base econômica das comunidades clássicas em sua melhor época, depois de ter-se dissolvido a propriedade comum de origem oriental e antes de a escravatura ter-se apossado efetivamente da produção' (MEW, 354; MARX, 1996, p. 450).

Esse modo de produção 'floresce apenas, despacha apenas toda sua energia, conquista apenas a forma clássica adequada, quando o trabalhador de propriedades privadas livres é as suas condições de trabalho manejadas por ele mesmo, o fazendeiro da eira, que ele lavra; o artesão do instrumento, que ele toca como virtuose' (MEW 23, 789). Mas, em primeiro lugar, a pequena propriedade livre se vincula à escravidão ou à servidão. Em segundo lugar, esse modo de produção 'só é pactuável com limites naturais estreitos da produção e da sociedade. Querer eternizá-lo seria, como diz Pecquer com razão, 'decretar a mediocridade geral'''' (MEW 23, 789)" (LIFSCHITZ, M., 1988, p. 414).

[27] Mais uma vez, o contraponto a isso foi discutido a propósito de Balzac.

[28] LUKÁCS, "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 2.

[29] Ibid., p. 17.

[30] Cf. ibid., p. 17.

(Canto XXIV), essa diferença se torna clara. O final de *Guerra e paz* abre a uma perspectiva histórica concreta, que se insinua, como vimos, dentro de uma cena cotidiana. Isso é, entretanto, algo necessário: sem a abertura para o futuro, isto é, sem essa visada que pressupõe um certo tipo de encadeamento entre os momentos históricos, que vê no passado a pré-história do presente, o "otimismo terreno" que enfeixa o livro se dissolveria tal como nos romances da desilusão (como queria parte da crítica); o estado de ânimo dos personagens, suas alegrias e sofrimentos iriam se esvair por esgotamento. Na *Ilíada*, por sua vez, a profunda humanidade da cena entre Aquiles e Príamo, quando o ancião vai até a tenda daquele que matou seu filho Heitor e suplica para que restituam seu corpo, é um final digno, à altura da grandiosidade do restante da obra[31]. Aqui, a beleza cresce, "ingenuamente" da "vida apreendida sensivelmente" [32]. Na modernidade, entretanto, já não é mais possível "desenvolver todas as determinações do pensamento e da figuração literária imediatamente a partir do homem"[33].

Nesse ponto, Tolstói é um elo de um certo desenvolvimento literário, a despeito de sua singularidade: ele leva adiante uma maneira de representação que, como vimos, floresce com a Revolução francesa. Somente com Walter Scott, no início do século XIX, é que o elemento histórico aparece na literatura enquanto "uma determinação concreta inseparável do ser dos homens"[34]. No prefácio a *Guerra e paz*, Lukács retraça em grandes linhas o desenvolvimento da historicidade na literatura:

> O período de florescimento da literatura grega já havia se encerrado, quando Aristóteles começou a falar, não quanto ao aspecto estético, mas em nome de uma ontologia do ser social, do homem como "zoon politikon". É indiferente quão diretamente efetiva essa sua constatação se tornou para a práxis poética; certamente, esse momento emerge no modo de figuração da vida burguesa mais pitoresca e mais plasticamente do que nunca antes. Com isso, infiltra-se também, mais intensivamente do que nunca, uma historicidade espontânea na práxis poética. *Moll Flanders*, de Defoe, apresenta – de modo totalmente não programático – um *tableau* da acumulação primitiva na Inglaterra; e no *Tom Jones*, de Fielding, aparece como episódio até mesmo o levante jacobita de 1745, datando assim com precisão o momento histórico de todo o romance.[35].

A historicidade na literatura pressupõe que essa determinação se manifeste também na vida. Por isso não surpreende que o marco histórico dessa nova forma seja, como vimos, a Revolução francesa. No entanto, para o conhecimento da história, é de fundamental

[31] Lembremos que nos outros cantos vemos batalhas atrás de batalhas, manobras e deslocamentos de exércitos massivos, grandes guerreiros que buscam defender sua pátria - algo bastante distinto da última cena, que se passa no espaço da tenda de Aquiles, e na qual tenderíamos a ver antes um acontecimento privado, de menor interesse. O que Lukács mostra, entretanto, é que não é esse o caso; o epílogo da *Ilíada*, que se volta para o drama de Príamo, que não pode enterrar o corpo de seu filho morto, está à altura do restante da obra.
[32] LUKÁCS, G., Faust-Studien, *PRIII*, p. 612.
[33] Id., "Don Quijote", *PRIII*, p. 625.
[34] Id., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 3.
[35] Ibid., p. 3.

importância que o escritor saiba perceber e dar forma à diferença e ao vínculo entre os diferentes tipos de agentes históricos. Quer dizer, Lukács entende que a história não é de fato feita apenas pelos grandes homens. Em certa altura, ele afirma que o historismo é a "concepção da história enquanto destino do povo"[36], é a interação entre os indivíduos "conservadores" e o indivíduos "histórico-mundiais", na formulação de *O romance histórico*:

> A diferença entre indivíduos "conservadores" e "histórico-mundiais" expressa-se precisamente nessa conexão vital com o fundamento ontológico [seinsgrundlage] dos acontecimentos. Aqueles vivem as menores oscilações dessa base ontológica como um impacto imediato sobre suas vidas individuais, estes sintetizam os traços essenciais dos acontecimentos em motivos para a própria ação e da influência e direção da ação das massas. Quanto mais próximo da terra, tanto menos os indivíduos conservadores são consagrados à liderança histórica, tanto mais nítida e visivelmente se expressam em seu cotidiano, nas suas manifestações imediatamente subjetivas [seelischen] os impactos do fundamento ontológico[37].

Em *Guerra e paz*, assim como em outros romances históricos clássicos, as grandes figuras históricas, os líderes, surgem como a encarnação da vida do povo, como a síntese da vontade popular. Um exemplo disso seria Kutúzov. Em um determinado momento, o narrador de *Guerra e paz* se interroga sobre a perspicácia de Kutúzov, que persistiu acertadamente na ideia de não travar batalhas durante a retirada das tropas, apenas perseguindo o inimigo; chega-se então à conclusão de que:

> A fonte dessa extraordinária força de discernir o significado do fenômeno que está em curso se baseava no sentimento popular que ele trazia dentro de si, em toda a sua pureza e força.
> Apenas a percepção de tal sentimento em Kutúzov compeliu o povo, por caminhos tão estranhos e contra a vontade do tsar, a escolher ele, um velho que se encontrava em desgraça, como seu representante na guerra popular. E foi só aquele sentimento que o colocou na altura humana suprema de onde ele, o comandante em chefe, direcionou todas as suas forças não para matar e massacrar pessoas, mas para salvá-las e apiedar-se delas[38].

Tendo mostrado, "com a riqueza habitual de seu modo de representação", que essas batalhas, nas quais os figurões procuram decidir o destino da nação, pouco ou nada influem, de um modo geral, na vida da população, Tolstói indica que a virada está ali, à espreita, quando tem início a guerra de defesa popular, isto é, quando, em conformidade com a vontade popular, Kutúzov é nomeado comandante em chefe. Assim, diz Lukács,

> Tolstói dá expressão nítida e plástica a essa mudança na medida em que Kutúzov, carregado pela confiança popular, é nomeado comandante em chefe contra a vontade do tsar e da corte; na medida em que ele não só mantém seu lugar apesar das intrigas do "alto", mas é capaz de realizar sua estratégia – ao menos em linhas gerais. Entretanto, assim que a guerra de defesa popular acaba, assim que nela se anexa uma guerra de conquista do tsarismo, Kutúzov se desfaz tanto interna quanto

[36] LUKÁCS, G., Der historische Roman, PRIII, p. 243.
[37] Ibid., p. 53.
[38] TOLSTÓI, L., 2011, p. 2236.

> externamente. Sua missão, defender a pátria enquanto representante da vontade popular, foi cumprida (...)[39].

Podemos perceber que, para Lukács, não basta que se restrinja o ponto de vista ao que acontece em "baixo", pois, colando-se às experiências unilaterais, a representação é empobrecida e perde-se assim até mesmo a dimensão dos feitos, do heroísmo que impulsiona os acontecimentos históricos.

É preciso observar, portanto, que Tolstói retrata essa articulação entre os do alto e os de baixo, mas o faz de uma maneira particular. Os primeiros clássicos do romance histórico (Walter Scott, Púchkin) lançaram luz sobretudo no contexto, na conformação geral do momento histórico, deixando em segundo plano a contradição entre os "protagonistas da história" e as "forças vivas da vida popular". Tolstói, no entanto, inverte esses pesos. Na sua representação da vida popular, que é mais ampla e colorida, mais consciente do papel do povo enquanto o verdadeiro fundamento do acontecimento histórico, essa contradição assume o lugar central:

> mostra-se que precisamente aqueles que continuam vivendo sua vida normal, privada e egoísta apesar dos grandes acontecimentos do primeiro plano histórico, é que estimulam o verdadeiro – inconsciente, desconhecido – desenvolvimento, enquanto os "heróis" da história que agem conscientemente são marionetes ridículas e prejudiciais[40].

Os indivíduos conservadores estão atrelados à vida cotidiana; nela os acontecimentos históricos assumem proporções bastante peculiares[41]. Como consequência, a vida desses que são afetados pela eclosão da guerra contra o exército napoleônico, embora não sejam de fato arrastados e tragados por ela – os indivíduos conservadores –, pode se desenvolver amplamente, mostrando-se em seus diferentes aspectos, em sua "riqueza de vivacidade". Isso é o que identificamos, a certa altura, como um traço homérico de *Guerra e paz*. A outra face dessa moeda é que os que pertencem ao mundo do "alto", vivem e desejam de acordo com as convenções do mundo do "alto", são retratados muitas vezes de maneira quase caricatural.

Existe, assim, uma "dualidade da maneira de figuração"[42], uma mudança na perspectiva que a narração assume: certos personagens são retratados a partir de fora, enquanto outros são retratados partindo de dentro. Quando se assume essa perspectiva interna, mesmo que os atos dos personagens sejam (moralmente) condenáveis, mesmo que eles

---

[39] LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 257.
[40] Ibid., p. 104.
[41] Nesse sentido, Lukács menciona um caso relatado por Lênin. Este descreve como certos trabalhadores preparam o almoço, na casa em que está habitando ilegalmente, destacando o modo surpreendente como a revolta de julho transparecia nesse gesto bastante cotidiano: diz alguém que não ousam mais dar pão ruim para eles, os trabalhadores, que já tinham até esquecido que em Petersburgo podia haver pão bom; cf. LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 53.
[42] Cf. "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 9.

fraquejem e se atrapalhem nos seus objetivos, isso é exposto na narrativa "com a compreensão mais interior". É mostrado como esses deslizes são motivados "do centro da personalidade", como eles estão embrenhados no que há de substancial nesses personagens[43]. Em *Guerra e paz*, a figura de Natacha Rostóva talvez seja o caso mais forte, mais exemplar, desse ponto de vista interior.

Alguns personagens, entretanto, são vistos de fora. O que determina isso é a relação que o personagem tem com o mundo do "alto", com a classe dominante. Se o personagem enraíza seu modo de viver no da elite tsarista, se suas aspirações condizem com as da elite tsarista, esse personagem aparece então envolto por uma espécie de máscara disforme, havendo um espectro possível de caracterizações, que vão "desde expressões vitais da vida conjunta humana, em que sempre se infiltra o caráter protocolar morto e mortificante do burocratismo tsarista"[44], até, na outra ponta, a "mascarada maquinal", o comportamento estritamente mecanizado. Ao ramificar e polarizar os modos de representação, Tolstói desvendaria "de maneira grandiosa" a vida banal, "a essência nula" dos que pertencem ao mundo do alto, a rotina tediosa de sua vida social[45].

Segundo Lukács, essa separação entre as maneiras de se figurar os personagens é, por sua vez, a expressão artística de uma outra separação, no interior da sociedade russa: entre a multidão plebeia e a classe dominante, entre os de "baixo" e os do "alto", que representam e se identificam com o mundo do tsarismo:

> O povo em Tolstói é sempre estranho ao aparato de dominação tsarista e muitas vezes lhe é hostil. Este aparece então, encarnado em todos os seus aproveitadores parasitas, como um mundo do egoísmo verdadeiro, brutal, astuto e ainda assim tacanho, o qual representa de fato uma oposição brusca e excludente perante o bem comum[46].

Podemos ver que já se desenham em *Guerra e paz* os contornos de uma "separação das duas nações", o que se acentuará nos romances posteriores (como *Ressurreição*). Ao identificar essa oposição entre os do "alto" e os de "baixo", entre a elite tsarista e o povo[47], Tolstói também se posiciona de modo claro. Ele adere ao ponto de vista do camponês, ele *vê o mundo com o olhar do camponês explorado*. Lukács recupera então esse diagnóstico de

---

[43] No epílogo isso é expresso de maneira quase direta. Pierre reflete sobre si mesmo, sobre o que ele se tornou, e conclui: "Após sete anos de matrimônio, Pierre sentia a consciência alegre, firme, de que não era uma pessoa ruim e sentia isso porque se via refletido na esposa. Sentia que, dentro de si, tudo de bom e de ruim se misturava e se obscurecia mutuamente" (TOLSTOI, L., 2011, p. 2374).
[44] LUKÁCS, G., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 10.
[45] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 236. Cf. também LUKÁCS, G., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 7.
[46] LUKÁCS, G., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 9.
[47] Nesse ponto emerge uma diferença entre Tolstói e Goethe, que explicita por sua vez a especificidade do desenvolvimento histórico da Rússia e da Alemanha: cf. LUKÁCS, G., "Die Tragödie der modernen Kunst", *DR*, p. 543 e 545, quando se fala da revolução feita por cima.

Lênin, de modo a entender essa dualidade estrutural das obras de Tolstói. Uma vez que ele assume o ponto de vista do camponês, e que este é "levado pelo seu ser social" a reconhecer e legitimar aquelas ações que se motivam primariamente no cuidado de si, rejeitando as nobres intenções abstratas, bem como os "aproveitadores parasitários", não há em *Guerra e paz* qualquer confiança nos "líderes oficiais da história"[48] – sejam eles abertamente reacionários ou liberais: "sua representação do mundo do 'alto', do generalato, da corte, da província reflete a desconfiança e o ódio do simples camponês ou do soldado"[49].

É desse posicionamento em relação aos do "alto" que surgem os critérios sobre aquilo que é humanamente autêntico e aquilo que não é. Poderia parecer, afirma Lukács, que Tolstói emprega um parâmetro moral incomum, que não se justificaria nem mesmo de um ponto de vista teórico. Mas é dessa maneira de enxergar e figurar a interação entre os do "alto" e os de "baixo" que surge a junção histórica do material descomunal com que Tolstói trabalha. É como se coexistissem duas temporalidades diferentes no romance, correspondentes a essa cisão de classes, ao mundo do "alto" e ao mundo de "baixo". Em cada uma delas se fundariam modos diferentes de comportamento – e consequentemente, modos diferentes de representação. Haveria no momento retratado por Tolstói em *Guerra e paz* restos desse "tempo antigo", da onde viria a poesia inesperada dessa obra, seu traço homérico.

Lukács menciona algumas cenas, em que simples acontecimentos cotidianos ganham força e impregnam a narrativa com uma beleza quase ingênua: "pense-se na vida rural dos Rostóv, na caçada tão famosa – e com razão, nas festividades de inverno, etc.". Nesse tempo em vias de desaparecer, na "forma ainda semi-patriarcal da servidão", como se pode observar em *Guerra e paz*, ainda há possibilidade, "uma ampla margem [Spielraum]" para um movimento mais livre, para a autonomia e para a autoatividade *em espaços locais e privados*[50]. Os gentis-homens rurais que não dependem da corte, ou os *partisans* e similares, levam uma vida que, por permanecer intocada pela rigidez hipócrita do mundo do "alto", ainda é capaz de irradiar poesia. Lukács chega a falar de uma "camada da vida russa", que seria ainda mais antiga e por isso ainda "mais completa" do que o "mundo [rural] intocado pela 'cultura' do tsarismo". E, nessa direção, Lukács mostra que mesmo aquelas cenas como a da caçada, com sua "beleza natural", são superadas por uma outra, ligada a esse tempo mais antigo: é o caso da tarde em que os Rostóv se hospedam na casa do velho tio. É uma "intensificação sócio-histórica", afirma o filósofo, pois depende justamente dessa espécie de

[48] LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 104.
[49] Ibid., p. 256.
[50] Cf. LUKÁCS, G. "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 215.

escavação, de um aprofundamento nesse "resto" de uma sociedade desaparecida, mas ainda disponível, enquanto ruína, no presente retratado por Tolstói.

Também nesse caso, afirma Lukács, Tolstói está muito distante de glorificar o passado. O que ele enfoca com empatia não é a superioridade do que veio antes, mas tudo aquilo que não se relaciona com o mundo da elite, com o mundo tsarista. Por isso, quando esse "tempo antigo" adentra no mundo do "alto", incorporando suas práticas, os traços que denotam a suavidade, a beleza harmoniosa de uma existência não problemática ganham contornos grotescos, caricaturais, como na figura do velho Bolkónski:

> Sua relação com o mundo do alto, sua visão de mundo esclarecida era menos problemática do que a de seu filho; menos problemática, no entanto, apenas subjetivamente, e não objetivamente como a do velho tio. Por isso, este permaneceu verdadeiramente harmônico mesmo nos tempos mais atuais, enquanto, no outro, os traços bizarros alcançam toda vez a dominância[51].

O conde Bolkónski é um dos poucos que conseguem desenvolver uma "atividade cheia de vivacidade" no estado tsarista, em suas instituições carcomidas e desnecessárias, porque na verdade ele não tem raízes no mundo do "alto": sua formação remonta à "longa distância do passado histórico". Ainda assim, ele também "se decepciona e desiste rancorosamente de seus bens"; sua existência se torna problemática – ainda que isso não chegue a afetá-lo profundamente – por causa de sua proximidade com o mundo do "alto". Já a carreira de seu filho, o príncipe Andrei Bolkónski, "não passa de uma cadeia de decepções: decepções das ilusões de que se poderia participar ativamente na vida militar ou política da Rússia tsarista enquanto um homem respeitável e talentoso"[52]. Lukács tem em vista esse tipo de experiência quando afirma que a imagem inicial, que abre o romance, "ampla e grandiosa (até a campanha de Napoleão na Rússia) se funda na dualidade acima indicada [entre "alto" e "baixo"], de maneira verdadeiramente romanesca"[53]. Reaparece, nesse contexto, a proximidade formal com o romance da desilusão, que já mencionamos, com o qual essa dualidade a que Tolstói dá forma parece ter alguns pontos de contato: fracassam todas as tentativas de se construir uma vida com sentido, do ponto de vista do sujeito, e ao mesmo tempo bem sucedida no mundo tsarista. A diferença, segundo Lukács, é que este é apenas "um lado da dualidade, apenas o aspecto moderno do mundo de Tolstói". Para Lukács, é mais importante, em relação ao conteúdo, que "a extraordinária amplitude da vida cotidiana quase não parece ser tocada por esses conflitos irresolúveis"[54].

---

[51] Id., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 10.
[52] Id.., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 215.
[53] Id., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 9.
[54] Ibid., p. 10.

Assim, é possível notar no romance um contraste entre o que é historicamente contemporâneo, atravessado pela decepção, pelo esmorecimento dos sonhos de juventude e essas camadas mais antigas da vida russa, em que ainda vigorava a poesia. Esse contraste, no entanto, não se firma como uma exclusão mútua; se pensarmos no epílogo, e sobretudo na figura de Pierre Besuchóv, torna-se claro que esse "tempo antigo" é a pré-história do presente, e este, por sua vez, sinaliza na direção de uma outra coisa, da revolta decembrista. Por isso, segundo Lukács, é da dualidade entre os do "alto" e os de "baixo", que está na base desse contraste entre dois momentos históricos, que surge "uma intensificação ininterrupta da historicidade, uma convergência cada vez mais evidente do romance com o homérico"[55].

A dualidade é uma característica do material que Tolstói elabora. No entanto, o que a torna tão pujante é o olhar que Tolstói faz incidir sobre ela (olhar que, por sua vez, está enraizado na dualidade do conteúdo). Segundo Lukács, "frequentemente os grandes realistas observam a sociedade de um centro em movimento, apreendido dinamicamente". Esse centro se constitui como o eixo da representação, ele "está presente em todos os fenômenos, visível ou invisivelmente"[56]. Na obra de Tolstói, "o camponês explorado é essa figura onipresente, visível-invisível"[57]. Ao mostrar como as pessoas se relacionam, ao caracterizá-las carregando nesse ou naquele traço, adotando um olhar mais ou menos compreensivo, Tolstói parte das relações de exploração: "quem trabalha e para quem ele trabalha"[58].

O ponto de vista de Tolstói, "o olhar do camponês explorado", é para Lukács "a fonte mais profunda de sua força". Ao colocar a questão do camponês no centro[59] de sua obra, ele consegue atingir uma grandeza épica que, para os outros escritores, àquela altura, já não era mais possível:

> A vida individual dos homens que é apenas afetada pelos acontecimentos em primeiro plano, que é atraída por compaixão, mas não é absorvida, desenvolve-se em uma riqueza de vivacidade quase sem igual na literatura mundial. A concretude histórica dos sentimentos e pensamentos, a veracidade histórica da qualidade particular da reação ao mundo externo em ações e paixões surge aqui em uma grandeza deslumbrante[60].

É seu "olhar camponês" que, remoendo com desconfiança tudo o que vem do mundo do "alto", identifica o que há de precioso no cotidiano e expõe com "sobriedade camponesa" a vitalidade daqueles que, em seu trajeto, podem passar ao largo do mundo tsarista. E vimos

---

[55] Ibid., p. 9.
[56] LUKÁCS, G., "Tolstoi un die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 198.
[57] Ibid., p. 198.
[58] LUKÁCS, G., " Tolstoi in Deutschland" [1930], em KLEIN, A., 1990, p. 207.
[59] Cf. id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 198.
[60] Id., Der historische Roman, *PRIII*, p. 104.

que justamente essa "visão terrena" da vida é um traço homérico da obra de Tolstói. E não só nesse caso o homérico de *Guerra e paz* está ligado à sua visão de mundo; de um modo geral, é possível concluir tal como o faz Lukács que "o homérico em Tolstói é uma vez mais o campesino"[61]:

> justamente a separação abrupta entre alto e baixo, em Tolstói, abre para suas figuras aquelas saídas de situações que, no Ocidente, tornaram-se incondicionalmente enrascadas trágicas ou tragicômicas; justamente a observação do alto com um olhar de baixo torna possível observar todos esses fatos trágicos ou tragicômicos com olhos de camponês, com a sobriedade venerável e profundamente poética de um Homero renascido[62].

3.2. "Vitória do realismo" e constituição da subjetividade artística

No entanto, o ponto de vista do camponês é também a barreira que dá origem a muitas das limitações na figuração de Tolstói. Vimos que, para Lukács, a aderência à perspectiva de "baixo", que dá origem à "atmosfera camponesa-plebeia" de sua obra, não significa que os personagens do "alto", ou os acontecimentos que se passam nesse mundo particular, sejam excluídos da narrativa. Figuras como o já mencionado Kutúzov, por exemplo, realizam um verdadeiro périplo, transitando e exercendo a mediação entre as duas esferas. Assim, por um lado, ele é significativo porque "nunca quer ser mais ou diferente do que um simples órgão sintetizador, realizador dessa força popular"; nesse sentido, ele pode ser considerado um "verdadeiro herói popular"[63]. Por outro, ele atua em meio aos exércitos do tsar, e está em constante relação com perfeitos burocratas da elite militar, estilizados à maneira de caricaturas por Tolstói. No mundo de "baixo", ele é popular; já os do "alto" o olham com desconfiança, justamente porque sua posição é ambígua. Sua grandeza social provem assim do tipo de vontade que ele sustenta – a popular –, do móvel de sua atuação – o povo russo. No entanto, afirma Lukács, "para Tolstói o conteúdo necessário dessa grandeza é passividade, é a espera que deixa atuar a história mesma, o impulso espontâneo do povo, o curso espontâneo das coisas, e não quer atrapalhar o livre efeito dessas forças com sua intervenção"[64].

Justamente essa compreensão do tipo de ação que cabe a um grande personagem histórico sinaliza um limite de Tolstói, um limite de sua concepção sobre a história que torna problemáticos certos desenvolvimentos de sua obra. A identificação entre a grandeza social, por um lado, e a passividade, por outro, mostra que para ele as ações históricas conscientes, que buscam atingir um objetivo previamente determinado, são esvaziadas de qualquer

---

[61] Id., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 11.
[62] Ibid., p. 12.
[63] LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 104.
[64] Ibid., p. 104.

sentido. Apenas o que surge de modo impremeditado, como o resultado antes inacessível de ações casuais, é de fato conforme à vontade coletiva e representa por esse motivo algo autêntico. Na base disso, segundo Lukács, está o fato de que Tolstói estende a todo e qualquer tipo de ação histórica consciente sua desconfiança – historicamente justificada – frente aos "líderes oficiais". Tolstói abstrai, portanto, do sentido e das condições de qualquer espécie de protagonismo histórico, tornando-o supérfluo na medida em que carece de espontaneidade. Por isso, afirma Lukács, "não é na crítica, na recusa do conteúdo social dessas ações que está a exageração abstrata, mas no fato de que de antemão todo e qualquer significado lhes é terminantemente negado"[65].

Também nessa lógica de organização se manifesta a concepção de mundo do Tolstói, seu "olhar de camponês":

> Uma vez que esses são conduzidos, por seu ser social, a enxergar nas ações dos homens movidas pelo interesse próprio aquilo que irá salvar a comunidade, e recusam terminantemente toda intromissão guiada por abstratos "pontos de vistas elevados", o autor de *Guerra e paz* também julga imediatamente assim[66].

Em uma passagem de *Guerra e paz*, quando Pierre já esta em Oriol – ele foi capturado como prisioneiro pelos franceses e passou por uma grande mudança no cativeiro, motivada pelo convívio com um homem simples do povo, Karatáiev – esse personagem se encontra então com um conhecido, Villárski, do mesmo círculo social que o seu. No diálogo entre os dois, Pierre incorpora justamente essa posição do "egoísmo racional"[67], que está ademais no centro de sua nova descoberta, de sua forma renovada de encarar o mundo:

> Villárski sentia-se entediado em Oriol e ficou feliz de encontrar um homem do mesmo círculo que o seu e, assim supunha, com os mesmos interesses.
>
> Porém, para sua surpresa, Villárski notou logo que Pierre se afastara muito da vida real e caíra na apatia e no egoísmo, como dizia para si mesmo.
>
> - *Vous vous encroûtez, mon cher*[68] - disse para Pierre. (...) Pierre, quando olhava para Villárski e o escutava, achava estranho e incrível pensar que pouco tempo antes ele mesmo tinha sido daquele jeito.
>
> Villárski era um homem casado e de família, ocupado com os assuntos da propriedade da esposa, com seu trabalho no serviço público, com a família. Acha que todos aqueles afazeres eram obstáculos para a vida e que todos eram desprezíveis, porque tinham por objetivo o bem-estar pessoal e da família. Considerações militares, administrativas, políticas e da maçonaria absorviam suas atenções o tempo todo. E Pierre, sem tentar modificar o ponto de vista de Villárski, sem criticá-lo, com o seu agora constante ar de ironia alegre e serena, se deliciava com aquele fenômeno estranho e tão conhecido dele[69].

A especificidade do modo de ver camponês, a especificidade do movimento camponês, do "levante dos servos até a revolução de 1905", determina a especificidade da

---

[65] Ibid., p. 105.
[66] LUKÁCS, G. "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 7.
[67] Ibid., p. 8.
[68] "O senhor está se fechando numa casca, meu caro" (TOLSTÓI, L., 2011, p. 2274).
[69] Ibid., p. 2274-5.

composição de Tolstói, desde a hierarquização dos personagens até esses momentos em que eles expõem diretamente sua concepção de mundo. "A complicada relação, tanto positiva quanto negativa entre visão de mundo e figuração", como afirma Lukács, "pode ser perseguida e revelada em todos os momentos artísticos de sua obra"[70]. Nesse sentido, a exageração abstrata que implica em uma "desconsideração do papel da ação consciente na própria população", entendida por Lukács como uma "ambiguidade contraditória", não é acidental: ela expressa as condições contraditórias dos camponeses russos, quando o capitalismo começa a penetrar no sistema de servidão e a miná-lo. Lênin, em seu texto sobre Tolstói, caracteriza essa situação, apontando para o limite do justificado ódio dos camponeses contra a classe dominante:

> Por um lado, séculos de opressão feudal e décadas de uma pauperizacão acelerada pós-reforma acumularam montanhas de ódio, ressentimento e determinação desesperada. A batalha para varrer completamente a igreja oficial, os proprietários e o governo dos proprietários, para destruir todas as velhas formas e maneiras de propriedade da terra, para limpar a terra, para substituir o estado policial classista por uma comunidade de pequenos camponeses livres e iguais – essa batalha é a tônica de todo passo histórico que os camponeses deram em nossa revolução [...]. Por outro lado os camponeses, lutando na direção de novas formas de vida, tinham uma ideia muito crua, patriarcal, semi-religiosa de que tipo de vida deveria ser, por que tipo de luta a liberdade poderia ser ganha, que líderes poderiam ter nessa luta, qual era a atitude da burguesia e da *intelligentsia* burguesa com relação aos interesses da revolução camponesa, porque era necessária a deposição forçosa da norma tsarista para abolir o regime de latifúndio. Toda a vida passada ensinou-os a odiar o proprietário e o oficial, mas não ensinou, e não poderia ensinar, onde procurar as respostas para todas essas perguntas[71].

A abolição da servidão era a questão que movimentava toda a sociedade russa em meados do XIX. Afinal, como lembra Lukács, a hora da servidão já havia soado: "O desenvolvimento econômico, social e político do país colocou na ordem do dia, de maneira incontornável, a questão da libertação dos servos"[72]. De fato, ela é a questão central àquela altura no desenvolvimento histórico russo. O núcleo ideológico dessa luta pela libertação dos camponeses se constitui de "uma crítica democrática, progressista do liberalismo"[73]. Embora houvesse um consenso de que algum tipo de reforma fosse necessário, muito se debatia sobre o modo de se realizar essa reforma – daí, segundo Lukács, surgiu uma primeira ruptura entre liberalismo e democracia:

> Para Tchernischévski e Dobroliúbov, a viragem democrática significa em primeira linha a libertação política e social das camadas populares de baixo, plebeias, isto é, acima de tudo a libertação completa dos camponeses pobres, sufocados material e moralmente pela servidão. Aqui o seu caminho se separa do caminho do liberalismo contemporâneo. Eles também querem extinguir a servidão. Mas seu ideal é uma

[70] LUKÁCS, "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 250.
[71] LÊNIN, V., 1986, p. 302.
[72] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 98.
[73] Id., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 6.

> solução que realize a libertação sem prejuízos reais dos interesses dos proprietários[74].

Embora Tolstói nunca tenha sido um partidário da democracia revolucionária, sua crítica contra a mentira social foi profundamente influenciada pela "crítica contra a reação e o liberalismo" dos democratas revolucionários. O que possibilitou essa influência, afirma Lukács, foi que "desde a juventude [Tolstói] estava repleto de um amor espontâneo pelo povo"[75]. Tanto ele quanto os democratas revolucionários compartilham portanto algo fundamental: a "entrega às massas populares oprimidas e exploradas"[76].

Ao mesmo tempo, é preciso marcar a diferença entre eles. Tolstói renuncia deliberadamente à atividade política. Estava fora de seu horizonte ideológico a ação revolucionária, tal como defendiam os democratas e os socialistas. Particularmente à época de *Guerra e paz* e até mesmo de *Anna Kariênina* – cabe essa distinção há inflexões ao longo de sua trajetória – Tolstói acredita que seria possível resolver as questões ligadas à terra de um modo conciliatório. A estrutura de produção agrária, a situação dos proprietários, sua relação com os camponeses, tudo isso está sendo revolvido com o crescente processo de capitalização pelo qual a Rússia imperial passa naquele momento. Para Tolstói, entretanto, seria possível chegar a uma solução desses impasses sem que os "representantes honestos [ehrlich] de sua classe" devessem enfrentar "um conflito trágico, sem saída"[77]. A isso Lukács chama "ilusão", uma avaliação errada das condições concretas do problema agrário, fundada por sua vez em uma crença na "compensação patriarcalista entre proprietários e camponeses"[78].

Diante dessa constatação, seria possível perguntar: por que essas ilusões de Tolstói quanto às saídas concretas que ele vislumbra para a questão dos camponeses, nesse primeiro período de seu desenvolvimento, não chegam a prejudicar a sua obra? Como esclarecer que justamente essas ilusões, que poderiam ser consideradas como pontos vulneráveis de sua personalidade literária, formam a base da grandeza épica de *Guerra e paz*? Essas perguntas podem ser reforçadas ainda por uma terceira, feita por Lukács em seu ensaio sobre Tolstói: por que suas obras juvenis não tem "traços provincianos", diferentemente das obras de talentosos realistas do período tardio, como Wilhelm Raabe[79], cuja perspectiva também se prende a contradições em seu fundamento de classe[80]?

---

[74] Id., "Die internationale Bedeutung der demokratisch-revolutionären Literaturkritik", *PRII*, p. 101.
[75] Id., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 7.
[76] Id., "Die internationale Bedeutung der demokratisch-revolutionären Literaturkritik", *PRII*, p. 102.
[77] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 203.
[78] Ibid., p. 197.
[79] O que seriam esses traços provincianos? Acreditamos que Lukács se refere ao filisteísmo [Spießertum]: "a interioridade de sua visão de mundo social, sua retirada da vida pública traz para o mundo que ele figura uma determinada estreiteza e ranço. Raabe é um figurador [Schilderer] excelente, visual e bastante diferenciado do

Todas essas perguntas nos levam a algumas considerações sobre a relação entre o autor empírico[81], a subjetividade estética[82] e o surgimento da obra. Depois de 1930, e sobretudo nos textos sobre crítica literária de Lukács, isso se condensa em torno da fórmula cunhada por F. Engels, "triunfo do realismo". Seria possível dizer que a "vitória do realismo", assim como a visão de mundo (com a qual ela se relaciona de maneira muito particular, como iremos ver), abarca alguns aspectos e talvez o primeiro a se notar seja o que María Guadalupe Marando, em um artigo sobre essa questão[83], nomeia como "via afetiva". Trata-se, ela afirma, de uma certa predisposição do indivíduo que, "sem ser condição suficiente para um reflexo autêntico da realidade, ao menos o facilita"; daí sua importância, sublinhada por Lukács em diferentes textos, como mostra a autora:

> Em "Marx e o problema da decadência ideológica", por exemplo, ele advoga por uma "cultura da vida afetiva" defendida por Górki, que observou como depois da vitória do socialismo na URSS os leitores – e mais precisamente os pertencentes à vanguarda da classes trabalhadora – superavam mais rápido que os intelectuais e escritores os resíduos do capitalismo, na medida em que contavam com uma "cultura dos sentimentos", com uma "base afetiva" muito mais sólida do que estes. Na *Éstetica*, por seu turno, ele assinala que o pertencimento à família, à classe ou à nação é experimentado como "afeto", e para explicar a possibilidade de ampliar esse sentimento de pertença evoca, mais uma vez, a verdade spinozana segundo a qual o único que pode se opôr eficazmente aos afetos são outros afetos. Há, portanto, em primeiro lugar, um componente afetivo na atitude valorada por Lukács, que podemos formular em termos de um "sentir-se parte" de certo destino comum[84].

Essa dimensão da experiência do escritor com o mundo é formulada, também, através da ideia de "sensibilidade", que o tornaria capaz de apreender aquilo que "movimenta mais profundamente a sociedade"[85], quer dizer, de figurar *de maneira típica* pessoas e o destino concreto dessas pessoas. Mais frequentemente, no entanto, Lukács se refere ao "ódio" para

---

conjunto de objetos e acontecimentos da vida exterior. Mas sua visão de mundo social dita a ele ações em que devem estar ausentes os objetos e acontecimentos da grande vida pública e cujo ambiente natural são, sobretudo, quartos enfumaçados de jovens solteiros, confraternizações em tabernas, etc." (LUKÁCS, G., "Wilhelm Raabe" [1939], *DL*, p. 443).

[80] Lukács aponta para o ponto de partida desses dois autores, o que assegura o caráter popular [Volkstümlichkeit] de suas obras (o que, por si, não é nenhuma condecoração artística): "Então Tolstói está ligado aos lados forte e fraco do campesinato russo, Raabe aos da pequena burguesia alemã de sua época" ("Wilhelm Raabe", *DL*, p. 450). Na obra de Raabe, esse vínculo tem por consequência as limitações que vimos acima: uma ausência de direção que o constrange, em certo sentido, ao filisteísmo. No entanto, a análise de Lukács busca mostrar sobretudo "a progressividade social e a atualidade do desconcerto" de Raabe ("Wilhelm Raabe", *DL*, p. 451), ou seja, apontar, de uma maneira matizada, para o que há de artisticamente relevante em sua obra.

[81] Ou ainda a particularidade pessoal.

[82] Tertulian afirma que a subjetividade criadora é a autoconsciência [Selbstbewusstsein] que aparece na *Estética*, de Lukács. Cf. TERTULIAN, N., 1990, p. 89.

[83] A autora enfatiza que a apropriação de Lukács dessa fórmula de Engels, "triunfo do realismo", não se deu linearmente. De início, há ambiguidades quanto ao que se exige do autor empírico, o que vai se resolvendo na medida em que Lukács alcança maior clareza sobre a teoria do realismo. Na *Introdução para uma estética marxista*, a entrega à lógica da obra é o quesito fundamental, e por isso, do ponto de vista crítico, a obra ocupa o lugar central, e não mais o autor empírico.

[84] MARANDO, M., 2013, p. 20.

[85] LUKÁCS, G., "Die internationale Bedeutung der demokratisch-revolutionären Literaturkritik", *PRII*, p. 114.

demarcar a posição de alguns escritores e sua vivência dos acontecimentos sociais. O ódio também cria vínculos de pertencimento, o ódio é o sentimento que Tolstói compartilha com "milhões do povo russo, que 'já odeiam os senhores da vida presente, mas que ainda não chegaram na luta consciente contra eles, na luta consequente e que vai até o fim sem qualquer conciliação'"[86]. Podemos dizer que o ódio é a base afetiva na qual Tolstói se ancora, e pelo que vimos até esse momento, a partir dessa base ele consegue uma perspectiva que favorece em suas obras a figuração realista.

Na obra, entretanto, esse afeto ganha uma configuração diferente. Não que haja uma diferença em seu conteúdo: sua amplitude e sua dinâmica se transformam no processo de criação, na medida em que a "subjetividade imediata" do escritor também se transforma. Segundo Nicolas Tertulian, ocorre uma "superação do estágio da pura singularidade". Isso implicaria,

> ao mesmo tempo, uma superação por meio da intensificação de determinadas características da experiência individual; essa generalização [Verallgemeinerung] *sui generis* do vivenciado pode se objetivar no mundo da obra com diversas reflexões [Rückstrahlungen] na totalidade intensiva desta última (...), sem conduzir a uma universalidade abstrata, como seria o caso nas generalizações científicas[87].

Pode surgir, segundo Lukács, na elaboração do reflexo artístico da realidade, uma contradição entre os preconceitos, as convicções e até mesmo entre a visão de mundo do autor e aquilo que é esteticamente relevante, isto é, aquilo que organiza o todo da obra, o seu núcleo. E o que é característico do processo criativo artístico é que o resultado desse conflito pode "se fixar figurativamente na obra enquanto algo que contradiz os preconceitos e até mesmo a visão de mundo do artista, que esse nível mais alto ganha uma figura artística, sem que com isso tenha que ocorrer na *pessoa privada particular* do artista um desenvolvimento correspondente"[88]. Isso é o que podemos ver na obra de Tolstói: "(...) ele refletiu [wiedergespiegelt] determinados traços muito essenciais dessa realidade de maneira verdadeira e por isso, sem saber, contra seus objetivos conscientes, tornou-se aquele que figurou literariamente determinados lados desse desenvolvimento revolucionário"[89].

Essa é a "correção" que o triunfo do realismo exerce na personalidade criadora. Seria o caso de nos perguntarmos como isso é possível, levando em conta que "as simpatias e antipatias do escritor por pessoas e classes e por isso por seus personagens são determinadas politicamente, pela sua visão de mundo"[90] – é o que Lukács afirma em uma seção de

---

[86] LÊNIN, V., 1986, p. 316.
[87] TERTULIAN, N., 1990, p. 89.
[88] LUKÁCS, G., Über die Besonderheit als Kategorie der Ästhetik, *PA*, p. 703; grifos meus.
[89] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 189.
[90] Id., "Marxismus oder Proudhonismus in der Literaturgeschichte" [1940], *MS*, p. 134.

"Marxismo e proudhonismo na literatura" que trata sobre o "triunfo do realismo". O caso é que essas tendências do escritor aparecem na obra de maneiras diferentes, dependendo do modo de figuração, pois, afirma Lukács, de um lado, temos os escritores que veem no particular o universal; de outro, aqueles que procuram no geral o particular. No caso destes, a visão de mundo tem uma maior influência direta sobre o mundo figurado na obra, na medida em que, afinada com a concepção do geral, a visão de mundo tende a guiar a figuração[91].

Assim, o modo como o escritor figura a realidade, partindo do particular ou do geral, pode ser algo que facilita, ou, pelo contrário, algo que se impõe como um obstáculo para o "triunfo do realismo". Identificá-lo, contudo, ainda não é suficiente, pois, como de resto, para investigar a relação entre visão de mundo e as obras de arte, faz-se necessário uma perspectiva histórica concreta. E, segundo Lukács:

> A concretude histórica exige a cada vez a investigação de como atua uma determinada visão de mundo sob condições históricas determinadas sobre um escritor determinado. Essa investigação exige portanto, por um lado, a compreensão correta do desenvolvimento capitalista e a do papel das diversas visões do mundo nela, por outro, deve se concentrar na relação recíproca concreta na criação do próprio escritor[92]

Com isso, retornamos à revolta camponesa. Existe, na Rússia de Tolstói, um conflito aberto entre os camponeses e os proprietários de terra, os bastiões remanescentes do feudalismo em desintegração[93]. Mas isso não significa que os camponeses partilhassem do princípio de que "o inimigo do meu inimigo é meu amigo": sua revolta se volta igualmente contra o capitalismo em processo de expansão na Rússia. Afinal, como afirma Lênin, "o campo patriarcal, emancipado apenas recentemente da servidão, foi literalmente entregue ao capitalista e ao coletor de impostos para ser espoliado e saqueado". A revolta camponesa se caracteriza, portanto, tanto como uma recusa dos restos feudalistas na Rússia imperial como um protesto contra o visível avanço do capitalismo.

É desse ponto de vista que podemos entender o sentido progressista das contradições existentes na visão de mundo de Tolstói, que são, devemos insistir, como que as mesmas contradições que emergem da revolta camponesa. O que é fundamental percebermos é que elas expressam uma recusa dos princípios sobre os quais se baseia o mundo burguês, uma recusa da deformação da personalidade humana, ainda que objetivamente elas se alinhem com

---

[91] Cf. ibid., p. 132.
[92] Ibid., "Marxismus oder Proudhonismus in der Literaturgeschichte", *MS*, p. 132.
[93] Como esclarece Lênin, "em uma série de grandes obras, as quais ele [Tolstói] produziu durante mais do meio século que durou sua atividade literária, ele pintou sobretudo a velha Rússia pré-revolucionária, a qual permaneceu em um estado de semi-servidão até mesmo depois de 1861 – a Rússia rural dos donos de terra e dos camponeses" (LÊNIN, V., 1986, p. 304).

a burguesia[94] (a despeito do caráter particular da revolução camponesa na Rússia, ela não deixa de ser uma revolução burguesa[95]):

> Suas acusações incessantes contra capitalismo – acusações permeadas pela mais profunda emoção e a mais ardente indignação – transmitem todo o horror sentido pelo campesinato patriarcal no advento do novo inimigo, invisível e incompreensível (...) destruindo todos os "pilares" da vida rural, trazendo em seu trem uma ruína sem precedentes, pobreza, fome, selvageria, prostituição, sífilis – todas as calamidades presentes na "época da acumulação primitiva", agravadas em cem vezes pela transplantação para solo russo dos mais modernos métodos de pilhagem criados pelo todo poderoso Monsier Coupon[96].

Munido dessas mesmas acusações, Tolstói recusa, assim como Balzac, assim como Goethe, "a apologia liberal do capitalismo e o retorno romântico ao passado que estaria acima das contradições entre o capitalismo e o feudalismo, porque eles já compreendem a necessidade de superar os antagonismos da sociedade capitalista por qualquer outra "terceira via (...)"[97].

Não devemos entretanto pensar que, ao circunscrever e determinar o sentido das ilusões de Tolstói, resolvemos o problema inicialmente posto. A recusa do mundo da burguesia, a despeito de seu conteúdo progressista, não seria suficiente para que as ilusões de Tolstói não deformassem suas obras. Muitos escritores europeus desse período opõem-se, também, ao desenvolvimento da sociedade burguesa; e suas obras, no entanto, não extrapolam os limites estreitos do naturalismo:

> Não há escritores significativos nesse período que não tivessem feito oposição, revoltada ou irônica, ao desenvolvimento da sociedade burguesa. Mas a moldura geral dessa oposição, a possibilidade artística de sua expressão eram essencialmente determinadas, estreitadas e limitadas por esse desenvolvimento da sociedade burguesa, pela virada da ideologia burguesa. O mundo burguês da Europa ocidental perdeu todo heroísmo, toda iniciativa e independência (...) Se eles [escritores] queriam, em virtude de uma ávida [lebendig] nostalgia por grandeza, ir além dessa realidade, então eles não encontravam material vital [Lebensstoff] que lhes permitisse ascender através de concentração artística até uma grandeza verídica [lebenswahr][98].

Não é sempre que as concepções de mundo equivocadas de um escritor podem ser superadas, em sua obra, pela torrente da realidade. Essa retificação pressupõe que nas ilusões se manifeste uma necessidade histórica:

---

[94] É o que Lênin explica no seguinte trecho: "por outro lado, os camponeses revolucionários (os Trudoviks e a União camponesa), que lutaram pela abolição de toda forma de posse até a 'abolição da propriedade privada', lutaram precisamente enquanto proprietários, enquanto pequenos empresários" (LÊNIN, V. apud MACHEREY, P., 1986, p. 112).

[95] "Foi uma revolução burguesa", afirma Lênin, "porque seu objetivo imediato era derrubar a autocracia tsarista, a monarquia tsarista, bem como abolir o fundiarismo, mas não derrubar a dominação da burguesia" (LÊNIN, V., 1986, p. 305).

[96] LÊNIN, V., 1986, p. 306.

[97] FISCHER, J., 1987, p. 268.

[98] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 187.

> Dizíamos que os traços reacionários, que podem se manifestar na concepção de mundo de grandes escritores realistas, não impedem a representação abrangente, correta e objetiva da realidade social. Faz-se necessário precisar essa afirmação. Pois não se trata de tendências de visão de mundo quaisquer. Apenas aquelas ilusões do escritor que são fundadas necessariamente em um movimento social; das quais o escritor é a expressão poética; que, enquanto ilusões, são frequentemente ilusões trágicas, necessárias no plano da história mundial, não serão um obstáculo insuperável para uma tal figuração objetiva da sociedade[99].

Assim, o que faz com que as ilusões de Tolstói não prejudiquem a composição de suas obras, diferentemente do que acontece, por exemplo, com Flaubert, é que elas se fundam e são sustentadas por um movimento social, o qual se pauta, ao mesmo tempo, por uma crítica do capitalismo. É nesse sentido que a revolta camponesa russa pode criar as condições para o triunfo do realismo na obra de Tolstói. Vemos que, para Lukács, a constituição da consciência, da visão de mundo está indissociavelmente ligada à "especificidade das situações historicamente objetivas"[100]. De um modo geral, segundo Lukács, existe uma "contradição dialética" entre a visão de mundo e a obra dos escritores significativos do século XIX – ele menciona Balzac, Tolstói e Gógol[101]. As raízes disso estariam na própria estrutura da sociedade burguesa.

Seguindo, ainda, por esse trilho, voltemos à *Guerra e paz*, nosso ponto de partida. Quando esse romance foi escrito, existia uma conjunção relativamente favorável entre o momento histórico e a figura de Tolstói, enquanto subjetividade criadora. Essa é, aliás, uma conjunção favorável no contexto russo em geral, de modo que o sucesso de Tolstói não teria sido um caso isolado: "o período em que Tolstói atuava na literatura mundial é também aquele período em que as literaturas russas e escandinavas, de repente e com uma velocidade sem igual, assumem um papel de liderança na literatura europeia". Trata-se de algo novo, pois até aquele momento "a grande corrente da literatura mundial era dominada pelos principais países ocidentais, pela Inglaterra, França e Alemanha". O que explica essa mudança? Segundo Lukács, o que exerceu um papel fundamental nisso foram os "elementos estranhos [fremdartig] de sua temática e de seu modo de representação"[102]; afinal, a influência desses autores se inicia durante a crise do realismo burguês e está ligada à "aspiração por uma arte realista grandiosa e atual"[103]. Pois, mesmo na obra de escritores menos talentosos do que Tolstói, as literaturas russa e escandinava

> mostram uma grandeza da representação que não existe mais em nenhum lugar na Europa: composição e personagens grandiosos, alto nível intelectual da

[99] Ibid., p. 191.
[100] TERTULIAN, N., 1990, p. 85.
[101] Cf. LUKÁCS, G., "Gogol: Gedenkrede zu seinem hundertsten Todestag", *PRII*, p. 91.
[102] Ibid., p. 183.
[103] Ibid., p. 184.

> problematização e do tratamento do problema, astúcia da concepção geral, radicalismo nas tomadas de posição[104].

O impacto das literaturas russa e escandinava se baseia, fundamentalmente, no fato de que nelas os problemas que ocupavam a literatura ocidental em meados do século XIX são resolvidos de uma maneira "muito mais radical, mesmo que essas soluções possam parecer exóticas em um primeiro relance"[105]. O papel assumido pelos escritores escandinavos (Ibsen) e russos (Tolstói, Turguêniev), no momento em que Tolstói alcança um sucesso mundial, evidencia a diferença entre as condições de produção nesses países e aquelas da Europa ocidental:

> (...) em uma época, em que se perde em medida crescente toda força de caráter, iniciativa e independência no cotidiano burguês, em que os escritores honestos conseguem figurar apenas a oposição entre arrivistas vazios e vítimas ingenuamente estúpidas (Maupassant), é figurado aqui [literaturas russa e escandinava] um mundo em que os homens lutam contra a degradação do homem pelo capitalismo com uma intensidade furiosa, ainda que com uma inocuidade tragicômica[106].

Isso é possível porque os pressupostos do "grande realismo" ainda eram efetivos nesses países (ao menos – devemos ressaltar – até os anos 1880). Note-se, ainda, que o realismo assume uma cor local, de acordo com a situação histórico-social específica de cada lugar. Assim, embora seja possível identificar a essa altura semelhanças entre o desenvolvimento da Rússia e dos países escandinavos, não existe uma equivalência[107]. Identificar essa semelhança é suficiente apenas dentro de um quadro geral. E para compreender de um modo *geral* essa influência das literaturas russa e escandinava no restante da Europa, basta, segundo Lukács, sublinhar quais são os pressupostos comuns: "desenvolvimento capitalista tardio, menor significado da luta de classes entre proletariado e burguesia no processo social global e consequentemente a ausência ou ao menos a manifestação menos evidente dos traços apologéticos na ideologia geral"[108].

3.3. A via russa

> O mar é cada vez mais amargo.
> Onde está o mar inocente – propriedade do poeta?
> "Onde está o mar?", Jorge de Lima

[104] Ibid., p. 184.
[105] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 184.
[106] Ibid., p. 186.
[107] Lukács menciona o sentido diferente que o desenvolvimento retardatário do capitalismo tem na Noruega e na Rússia. Cf. ibid., p. 188.
[108] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 188.

Podemos notar que existe uma "conexão intricada, complicada entre fatores objetivos e subjetivos"[109], na definição da personalidade literária. Esta surge e se sustenta no contexto de determinada correlação de forças; assim, à medida em que há deslocamentos e rearranjos no quadro social, isso pode reorientar as coordenadas da visão de mundo, levando à ênfase de certos aspectos, à redefinição desta ou daquela expectativa – o que, por sua vez, tem um impacto sobre as formas artísticas. Tendo-se em vista a figura de Tolstói, esse é um problema que merece atenção particular. Sua trajetória literária compreende mais de uma fase, caracterizando-se por desvios significativos. Em uma ponta, temos então uma obra como *Guerra e paz*, cujo fôlego grandioso, verdadeiramente épico, leva a comparações com as antigas epopeias; obras como *Ressurreição* ou *A morte de Ivan Ilitch* não deixam, por seu turno, de respirar uma atmosfera épica, e no entanto, mostram mais proximidade com o romance europeu moderno. Lukács entende que essas notáveis diferenças entre as produções respondem ao desenvolvimento de Tolstói, de sua personalidade artística, em paralelo com o desenvolvimento social da Rússia.

Se, na década de 1860, certas ilusões de Tolstói quanto a maneira como poderia ser resolvida a questão dos camponeses lançaram as bases para a "grandeza épica" de *Guerra e paz*, o abalo dessas ilusões, com o avanço das "tendências corrosivas capitalistas", faz com que a estrutura dos romances também se modifique. Torna-se claro para Tolstói a certa altura que a destruição da velha Rússia, a reviravolta em sua história[110] não melhora a condição de vida dos mujiques; pelo contrário, o desenvolvimento do capitalismo significa "novos horrores de ruínas, morte por inanição, vida de sem-teto junto às camadas mais baixas da população urbana, e assim por diante"[111]. Pois o "prédio podre do feudalismo" não foi posto de fato abaixo: "à antiga baixeza juntou-se a nova, a capitalista, e a aumentou"[112]. Ao final de sua vida, afirma Lukács, Tolstói vê a classe dominante como um "bando de vilões e parasitas"[113].

Vemos assim que a questão fundamental de Tolstói, a cisão entre os do "alto" e os de "baixo", que em *Guerra e paz* se ramifica no ponto de vista interior ou exterior, na dualidade da representação, na verdade não se modificou. Em sua trajetória, Tolstói vai por "caminhos confusos", muitas das suas ilusões são destruídas e substituídas por ilusões novas – mas,

---

[109] Ibid., p. 111.
[110] Lênin lembra um trecho notável, quanto a isso; cf. LÊNIN, V., 1986, p. 309.
[111] LÊNIN, V., 1986, p. 315.
[112] LUKÁCS, G., "Gendekenrede zu seinem hundersten Todestag", *PRII*, p. 85.
[113] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 197.

Lukács afirma, quando Tolstói "figura verdadeiramente como um grande escritor", ele sempre mostra a divisão entre camponeses e proprietários, entre explorados e exploradores:

> Em obras de juventude como *Os cossacos* essa irreconciliabilidade aparece ainda numa figura idílico-elegística. Em *Ressurreição*, Máslova responde às explicações de remorso de Nekhliúdov: "Devo ajudar-lhe apenas a salvar sua alma. Você teve nessa vida desejo por mim e agora quer que também no além você consiga a salvação através de mim!". Todos os meios artísticos exteriores e interiores mudaram, as diversas visões de mundo se seguem umas às outras, mas essa figuração das "duas nações" constitui o núcleo de toda a obra da vida de Tolstói[114].

A divisão entre camponeses e proprietários, a "dualidade das 'duas nações'" continua sendo o eixo; mas a distância de Tolstói quanto à classe dominante russa torna-se ainda maior, cresce ainda mais o estranhamento de Tolstói diante dos "senhores". A certa altura, torna-se muito claro para o romancista que a via russa (nos termos de Lênin, o capitalismo asiático) é ainda mais cruel, ainda mais opressiva do que a produção capitalista na França ou na Inglaterra. Algo bastante próximo ao que havia notado Marx quanto ao desenvolvimento do capitalismo na Alemanha:

> onde a produção capitalista se implantou plenamente entre nós, por exemplo, nas fábricas propriamente ditas, as condições são muito piores do que na Inglaterra, pois falta o contrapeso das leis fabris. Em todas as outras esferas, tortura-nos – assim como em todo o resto do continente da Europa ocidental – não só o desenvolvimento da produção capitalista, mas também a carência do seu desenvolvimento. Além das misérias modernas, oprime-nos toda uma série de misérias herdadas, decorrentes do fato de continuarem vegetando modos de produção arcaicos e ultrapassados, o seu séquito de relações sociais e políticas anacrônicas. Somos atormentados não só pelos vivos, como também pelos mortos. *Le mort saisit le vif!*[115].

O mundo estatal-social, tal como Tolstói o vê em sua juventude e no início da idade adulta, é, segundo Lukács, uma "estrutura [Gefüge] verdadeiramente frouxa com poros muito amplos". Assim, em um primeiro momento, a "forma ainda semi-patriarcal da servidão", como se pode observar em *Guerra e paz*, abre margens para um movimento livre, para a autonomia e a autoatividade em *espaços locais e privados*. Com a modificação do desenvolvimento histórico, consequentemente se modificam os juízos de Tolstói sobre o Estado e a sociedade, e isso muda o seu modo de representação[116]. Tolstói observa muito precisamente que o autoritarismo do estado autocrático russo se insere em um processo em que "o poder estatal *cada vez mais* se afasta [entfremdet] da sociedade russa"[117]. Assim, o que nas obras de juventude, como *Guerra e paz*, ainda podia ser organizado a partir de um ponto

---

[114] Ibid., p. 199-200.
[115] MARX, K., 1996, 130-131.

[116] Cf. LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 215.
[117] Ibid., p. 214.

de fuga idílico, vive sob constante ameaça nos romances posteriores, em que o acento dominante é o da crise:

> A obra de juventude *Os cossacos* assim como outras novelas caucasianas inaugurais trazem em sua concepção de sociedade central traços muito semelhantes a *Guerra e paz*, enquanto o fragmento tardio *Khadji-Murát*, que se passa temática-historicamente no mesmo período, já mostra uma estrutura mais maciça com muito menos poros para a atividade humana privada[118].

Esse novo posicionamento de Tolstói diante da realidade de seu tempo precipita assim o desdobramento de certas contradições internas à sua obra. Dissemos que, em *Guerra e paz*, Tolstói menospreza o significado da ação consciente, e até mesmo no caso dos exploradores. Estaria aí, segundo Lukács, o motivo pelo qual o romance sobre o decembrismo, planejado por Tolstói durante muito tempo e que, ao final das contas, resultou em *Guerra e paz*, nunca pôde ser realizado. Embora os melhores entre os personagens caminhem na direção do decembrismo (Andrei, Pierre), o plano inicial de Tolstói não pode extrapolar esse limite e permanece "um movimento na direção do decembrismo e não conduz a ele de fato"[119]. Nisso consiste a "ambiguidade da figuração de Tolstói da vida popular histórica"[120]. O que Lukács nota é que essa ambiguidade impele Tolstói do passado para o presente, do romance histórico para o romance social [Gesellschaftsroman]:

> *Guerra e paz* lançou – na forma de uma ampla figuração da vida econômica e moral do povo – o grande problema de Tolstói da questão dos camponeses, da relação entre diversas classes, camadas e indivíduos com essa questão. *Anna Kariênina* mostra o mesmo problema depois da libertação dos camponeses, em um nível de desenvolvimento mais alto do recrudescimento das oposições (...)[121].

Diferentemente de *Guerra e paz*, em que o idílio rural por vezes se mostra ameaçado (a falência da família Rostóv apresenta de maneira típica, segundo Lukács, a falência do aristocrata que ainda vive à moda antiga), em *Anna Kariênina*, o "inimigo mostra abertamente sua careta capitalista"[122]. Para Lukács, "a aproximação temática do romance europeu mostra, na superfície, a aproximação dessa crise". Nesse romance, a ameaça não se mostra apenas na decadência material de alguns exemplares da nobreza feudal; Tolstói expõe abertamente a via de passagem ao capitalismo, a qual ele rechaça e recrimina com furor. Ao comparar personagens desses dois romances, a partir da semelhança dos problemas que eles procuram resolver, Lukács torna bastante claro qual é o seu ponto:

> Konstantin Liévin, que no fundo retoma os problemas de Nikolai Rostóv do final do romance anterior, não pode mais resolvê-los dessa maneira simples e irrefletida. Ele não luta apenas para uma solução de sua situação material enquanto proprietário fundiário, a fim de não depender da capitalização da agricultura; ele conduz uma

---

[118] Ibid., p. 215.
[119] LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 105.
[120] Id., Der historische Roman, *PRIII*, p. 105.
[121] Id., Der historische Roman, *PRIII*, p. 105.
[122] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 203.

> combate interior incessante, crítico, para tornar crível para si mesmo a justificativa de sua vida enquanto proprietário fundiário, isto é, enquanto explorador dos camponeses[123].

São as "dissonâncias" que se intensificam com o desenvolvimento do capitalismo e que se infiltram na composição do romance. Sua rigidez "mais europeia, mais dramática" se combina com um curso da ação "menos confortável, menos jubiloso e menos despojado"[124]. Nesse sentido, *Anna Kariênina* pode ser considerada uma obra de transição: "ela tem muitas características estilísticas do período inicial, mas já aponta claramente para o período posterior de crise, é superficialmente [äußerlich] muito mais romanesca que *Guerra e paz*"[125].

3.4. O lugar de Tolstói: entre o antigo e o novo realismo

Com essa característica do "romanesco", começa a ganhar mais relevo a periodização que Lukács faz da trajetória literária de Tolstói. Notamos determinadas diferenças entre uma obra e outra, daí afirmar que *Anna Karênina* seria mais romanesca do que *Guerra e paz*. O quadro que Lukács apresenta, no entanto, busca considerar a *posição* do escritor no processo de desenvolvimento literário, como sua trajetória se inscreve, portanto, nesse movimento mais amplo. Por isso não bastam apenas critérios cronológicos, ou os mapas das relações de influências entre os autores[126]. Afinal, o desenvolvimento literário acompanha o desenvolvimento social. Ao investigar assim as proximidades e as diferenças entre um autor e outro, é preciso atentar para os desenvolvimentos sociais específicos nos quais elas se baseiam. Uma imagem que talvez descreva bem o ponto de inserção da análise de Lukács é um barco em alto mar, em um certo rumo (ou até mesmo, um barco à deriva). A composição da vela, seu posicionamento, o modo como guia o marinheiro são fatores importantes; mas não podemos compreender seu movimento sem levar em conta a direção e a intensidade do vento. Ele é determinante.

Desse ponto de vista, Lukács entende que a obra de Tolstói compreenderia "várias fases do processo de desenvolvimento literário"[127]. Isso está conforme às condições nas quais

---

[123] Ibid., p. 203.
[124] Ibid., p. 203.
[125] Ibid., p. 203.
[126] Como lembra Lukács, os julgamentos de Tolstói sobre outros escritores são frequentemente contraditórios e mudam de acordo com as necessidades concretas surgidas a partir de sua própria prática artística, cf. ibid., p. 180.
[127] Ibid., p. 201.

ela se desenvolve[128], à peculiaridade da sociedade russa. Ao fazer um sumário da história da composição realista, Lukács afirma:

> A história da composição dos grandes romances realistas, da sequência de aventuras mais frouxas em, por exemplo, Lesage, passando pelo início da concentração dramática em Walter Scott, até o modo de composição de Balzac, por um lado novelístico-dramático, por outro entrelaçado ciclicamente, é o reflexo literário da crescente dominação da vida através das categorias do capitalismo enquanto formas de vida do homem na sociedade burguesa[129].

Reparem então que Lukács destaca uma característica da história da composição dos romances realistas: a concentração dramática. Como vimos, a grande vitória do realismo contra a "prosa do capitalismo" passa pela crescente incorporação de elementos dramáticos. Tolstói, entretanto, não escreveu romances cujo encadeamento fosse propriamente dramático, no sentido que esse termo ganha a partir dos romances de Balzac. Antes pelo contrário: no início de sua carreira, Tolstói escreve obras que se caracterizam pela atmosfera épica, pela "pujança completa e florescente"[130] do mundo retratado. Nelas, a ação é apresentada em sua conexão com seu "chão substancial", com a vida em sua extensão. Acompanhamos o desdobramento dos acontecimentos, como eles se modificam à medida em que o tempo passa, "a atuação conjunta e capilar do pequeno com o grande, do insignificante com o significativo"[131]. Essa maneira de retratar a vida dos personagens e sua relação com o meio que os circunda é própria e característica da épica:

> O domínio épico da totalidade da vida é, contrariamente ao dramático, frequente e necessariamente também um domínio da vida externa do homem, uma poetização épica dos objetos mais importantes da esfera de dada vida humana, a poetização dos acontecimentos importantes, típicos, que ocorrem necessariamente em tal esfera. Hegel nomeia essa primeira exigência à figuração épica da realidade a "totalidade dos objetos[132].

O modo como esse mundo dos objetos se integra aos momentos da ação, a realização da "totalidade dos objetos" atinge em *Guerra e paz* um acabamento tal que fez com que, como vimos, muitos comparassem essa obra às epopeias homéricas. Tendo isso em vista, Lukács afirma que "Tolstói começa a criar enquanto artista (...) em um nível pré-balzaquiano"[133]. É isso o que marca a primeira fase de sua trajetória. Sua obra apresenta características que anunciam uma resolução mais descomplicada do que a de Balzac para esse

---

[128] É com essa observação que Lukács abre a primeira seção de seu texto: "O passo adiante que a obra de Tolstoi significa na literatura mundial consiste no desenvolvimento do grande realismo. Esse desenvolvimento se dá entretanto em circunstâncias muito peculiares" (ibid., p. 180).
[129]Ibid., p. 201.
[130] Ibid., p. 206.
[131] LUKÁCS, G., Der historische Roman, *PRIII*, p. 152.
[132] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 204.
[133] Ibid., p. 202.

que é, segundo Lukács, o problema artístico decisivo do realismo burguês: "se os escritores nadam contra a corrente do desenvolvimento capitalista ou se deixam levar por ela"[134].

Já a produção tardia de Tolstói adentra no período de decadência do grande realismo. Isso não quer dizer que haja uma influência estilística direta de autores como Flaubert sobre Tolstói; como dissemos, não se trata de documentar filologicamente essas relações. Com essa afirmação Lukács quer indicar que a obra tardia de Tolstói possui traços artísticos em comum com a dos escritores do novo realismo, que existe uma grande proximidade temática entre eles, pois "o Tolstói tardio figura em medida crescente um terrível mundo 'pronto'"[135]. As relações dos personagens uns com outros, a relação que eles mantêm com a sociedade se aproxima daquelas que foram figuradas pelo "realismo depois de 1848"[136]. E nesse aspecto, Tolstói se distancia de Balzac (e dos "velhos realistas"). Acabamos de mencionar o termo cunhado por Lukács, "pré-balzaquiano", com o qual ele se refere à época de *Guerra e paz*; para caracterizar essa outra fase da produção de Tolstói, seria preciso um termo diferente, algo como pós-balzaquiano, já que os problemas com que Balzac lidava, e mais especificamente, como iremos ver, a questão da "prosa do capitalismo" tornam-se ainda mais intensos, ainda mais acirrados.

3.4.1. Tolstói, Balzac e a concentração dramática no romance

Lukács considera que, quanto a essa diferença entre os "princípios de composição últimos"[137] de Balzac e Tolstói, é decisiva a maneira como este retrata em sua obra as estruturas sociais, e principalmente as instituições. Pois, quando a comparamos com romances realistas do início do século XIX, torna-se perceptível que em Tolstói as formações sociais e institucionais são figuradas de maneira muito mais rígida, são mais inumanas e possuem um "caráter de aparelho [apparathaftere Charakter]" ainda mais acentuado. Em sua obra, *de um modo geral*, as estruturas institucionais se parecem com um "mundo objetificado", refratário à "ação de alguma maneira mais elevada ética e espiritualmente"[138]. Tal modo de concebê-las não é portanto algo que surge apenas na fase tardia de Tolstói (*Ressurreição*, *Ivan Ilitch*, etc.), embora nesse período, de fato, o mundo social-estatal seja retratado como uma malha muito densa, que possui pouquíssimas brechas.

---

[134] Ibid., p. 209
[135] Ibid., p. 219
[136] Ibid., p. 221
[137] Ibid., p. 213.
[138] Ibid., p. 214.

Tendo notado essa diferença na concepção de sociedade que Tolstói sustenta ao longo de sua carreira, chama a atenção que, a certa altura de "Tolstói e os problemas do realismo", Lukács constate que em sua fase madura de produção, "Tolstói se aproxima da forma de composição de Balzac". Isso parece se opor a toda a análise que fizemos até agora da relação de Tolstói com a tradição do romance realista, mostrando como seus romances já não possuem aquela uma tendência dramática, como os de Balzac. Vejamos, então, mais de perto como se dá essa aproximação. Segundo Lukács, nessa fase Tolstói teria criado uma forma da grande novela, a um só tempo ampla e concentrada dramaticamente, que tem muitos pontos de contato com o último período de ascensão do realismo, com Balzac, entre outros. Cada vez mais, afirma Lukács, "ele [Tolstói] tende a representar grandes catástrofes, viravoltas de destinos humanos tragicamente aguçadas, ainda que elas sejam representadas na ampla profusão e no detalhamento de todos os motivos do movimento, quer dizer, em sentido profundamente épico"[139].

Não acreditamos, entretanto, que haja aqui qualquer contradição. Para compreendermos tal afirmação, é preciso levar em conta, em primeiro lugar, como eram as obras de Tolstói no início de sua carreira. Em *Guerra e paz*, por exemplo, a composição ampla e o curso mais ameno da ação lembram antes o idílio rural dos romances ingleses do século XVIII ou, como vimos, as epopeias homéricas. Frente a isso, a composição de obras posteriores, mesmo a de *Anna Karênina*, considerada como um romance de transição, é *mais* dramática. Desaparece aquela atmosfera verdadeiramente épica que é característica de *Guerra e paz*, que dá lugar a uma narrativa mais sincopada, em que a representação não se estende até o incomensurável, como parece ser o caso do primeiro grande romance de Tolstói.

Além disso, é preciso considerar também o que Lukács afirma sobre a concentração dramática, sobre o que motiva o seu surgimento. Pois, segundo o filósofo, nela já poderíamos reconhecer sinais da crise da arte na sociedade burguesa, e isso no período de ascensão do capitalismo, quando Balzac escreve, portanto, os seus romances. E por qual razão? Esse tipo de arranjo da fábula e das situações é, segundo Lukács, o lado formal da superação da prosa do capitalismo. Assim, tal como um negativo fotográfico, as inflexões dramáticas dos romances de Balzac trazem à tona como contrapartida, como aquilo que foi superado, essa situação "desfavorável" para o surgimento da poesia (por isso Lukács afirma que já nessa época começa a crise da arte). Enquanto "reflexo literário da crescente dominação da vida pelas categorias do capitalismo", na concentração dramática:

[139] Ibid., p. 204.

> Começa a se expressar a crise da arte na sociedade burguesa (...) Os grandes escritores desse período lutam enquanto artistas uma luta heroica contra a banalidade, secura e vazio da prosa da vida burguesa. A acentuação novelístico-dramática das fábulas e das situações é o lado formal da superação da prosa[140].

Tendo isso em vista, um romance como *Guerra e paz*, em que as ameaças de crise *apenas assomam* no horizonte, é considerado por Lukács como "pré-balzaquiano"[141] (quase poderíamos dizer: pré-crítico). E isso não se refere de nenhuma maneira ao acabamento artístico da obra. Como lembra Lukács, os problemas socio-históricos que embasam esse romance é que são os precursores dos nossos, o que faz com que certas questões estilísticas fundamentais para a concretização do realismo na obra de Balzac, como a da concentração dramática, não sejam nem postas. Mas nos romances posteriores (*Anna Karênina*, *Ressurreição*), o horizonte artístico de Tolstói coincide em muitos pontos com o de Balzac, de modo que, dirá Lukács, a composição deles se torna muito mais "europeia". E mais do que isso, Tolstói incorpora desdobramentos temáticos que são característicos dos autores do novo realismo (Flaubert, Zola). Sendo assim, associar Tolstói a Balzac significa, ao mesmo tempo, assinalar a distância que separa Tolstói justamente do novo realismo, distância que Lukács procura reforçar ao especificar em que sentido se dá "a necessária aproximação" entre eles: "a aproximação temática da literatura européia contemporânea não significa, no entanto, uma aproximação artística das direções que lá dominam, e que dissolvem a forma artística da épica e da dramática"[142].

Essa tensão entre uma aproximação do novo realismo e a continuação do grande realismo (o que ficou indicado aqui pela figura de Balzac) é central na interpretação de Lukács. Portanto, para entendermos o sentido dessa aproximação aparentemente inusitada entre Tolstói e Balzac, devemos nos voltar novamente para a fase tardia de produção de Tolstói, e mais especificamente, para o fato de que, segundo Lukács, nela o escritor russo adentra, ainda que "de maneira diversa", no período de decadência do realismo. É inevitável, por circunstâncias que iremos precisar, que, a partir da segunda metade do século XIX, Tolstói tenha que se haver com o problema da figuração de homens medianos, tal como o fez Flaubert. No entanto, Tolstói formula em suas obras saídas para esses problemas que, ao invés de se filiarem ao novo realismo, o tornam um "grande realista ao antigo estilo"[143], ao estilo de Balzac. E, para Lukács, o ápice desse estilo tardio é a novela *A morte de Ivan Ilitch*[144]. É

---

[140] Ibid., p. 201.
[141] Cabe lembrar que essa relação é pensada não em termos de influência, mas do desenvolvimento da literatura mundial.
[142] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 204.
[143] Ibid., p. 222.
[144] Ibid., p. 204.

possível desentranhar e desenvolver a partir de suas concepções literárias uma análise dessa obra, pinçando os poucos comentários de Lukács que tratam diretamente dela e juntando-os em uma interpretação mais geral. É o que faremos na próxima seção.

3.5. Novela em tom menor: A morte de Ivan Ilitch

A última cena de *Ivan Ilitch* é paradoxal. Algo notável finalmente acontece, o que contrasta com a história pregressa do protagonista. Nesse momento, culmina um processo que começa a se desenrolar com o início da doença. Podemos considerar que a doença instaura uma ruptura e essa descontinuidade é um dos aspectos fundamentais da novela. Antes, Ivan Ilitch vivia sua vida de acordo com os ideais do encanto e da decência. Isso é algo que emerge na narrativa com a insistência de um *leitmotif*, pontuando a apreciação que o narrador faz a essa altura sobre a vida de Ivan Ilitch, ao situá-lo entre os outros, como um ser comum. No entanto, se, durante o período tranquilo de sua vida, Ivan Ilitch agia como "todas as pessoas de um determinado tipo", somente quando sua doença se manifesta é que ele vivencia "algo terrível, novo e muito significativo", e que, a despeito dessa singularidade (ou melhor, justamente por causa disso) permanece incompreendido por todos. Para os outros, a doença aparece como um sintoma, como um quadro clínico, contrariando a percepção de Ivan Ilitch, que vislumbra algo de terrível em sua experiência. Instaura-se assim uma dualidade entre exterior e interior.

Mesmo para Ivan Ilitch, a compreensão dessa novidade, que se instala nele à revelia, não se dá sem dificuldades. Ela se dá por meio de recuos e avanços, tortuosa, até ganhar uma feição mais acabada, nos últimos momentos. "No fundo" – e devemos destacar a escolha dessa palavra – "algo alumiou", é o que afirma o narrador, quando em seu leito de morte Ivan Ilitch se dá conta de que "era tudo outra coisa", isto é, de que tinha vivido errado todo esse tempo. Desse modo, deslinda-se a questão inicial, que começa a apontar já na primeira visita ao médico – nessa ocasião, ele estranha a indiferença e o formalismo do doutor, o mesmo comportamento *comme il faut* que ele, Ivan Ilitch, havia prezado e mantido durante toda a vida. Ainda que relute, buscando justificar suas escolhas, tentando ocultar o embuste de que fizera parte até então, pouco antes de morrer ele se liberta (a si e aos outros, afirma o narrador) dos tormentos. Esse termo de ares religiosos, dos quais não está de fato isento, indica a um só tempo a dor lancinante que faz com que Ivan Ilitch grite incessantemente sua dor de consciência.

No início da doença de Ivan Ilitch não se podia prever, contudo, o final trágico. Pouco tempo após cair da escada e bater de encontro ao chão, Ivan Ilitch passa a sentir uma "certa

sensação desagradável do lado esquerdo do estômago". No entanto, isso que parecia uma ninharia, que àquela altura nem sequer podia chamar de doença, começa a se intensificar. Ivan Ilitch torna-se alguém mau humorado, e as brigas entre ele e sua esposa se tornam frequentes: "Este mau humor, que crescia continuamente, começou a estragar o caráter da vida leve e decente que se instaurara um dia na família Golovin". Ninguém desconfiava do que estava acontecendo; por isso parecia a Práscovia que seu marido tinha um gênio horrível, quando na hora do jantar ele começava a implicar com pequenas coisas. Com a escalada dessa irritação despropositada, no entanto, torna-se claro *para Ivan Ilitch* que ele estava doente.

Ninguém era capaz de compreendê-lo, e por isso todos levavam a vida como de costume. Essa indiferença atormentava Ivan Ilitch, que reagia com fúria contra qualquer dissabor que pudesse dificultar o seu tratamento: "(...) dizia precisar de tranquilidade, vigiava tudo o que infringia essa tranquilidade, e exasperava-se à menor infração". Afinal, esses passos em falso que causavam tanto dissabor a Ivan Ilitch expunham a falta de consideração pela condição *peculiar* do enfermo.

A bem dizer, o isolamento de Ivan Ilitch remonta ao início de sua doença. Instaura-se, como dissemos, uma dualidade entre o exterior e o interior. Diante dos outros, o personagem vê a si como uma espécie de joio, que se alastra e destrói a atmosfera habitualmente leve e agradável das noites de uíste:

> Eles jantam e dispersam-se, e Ivan Ilitch fica sozinho, com a consciência de que a sua vida está envenenada, que ela envenena a vida dos demais e que este veneno não se enfraquece, mas penetra cada vez mais o seu ser.
>
> E era preciso ir para a cama com a consciência disso, acrescida de dor física e de horror, e frequentemente passar sem dormir a maior parte da noite, devido à dor. (...) E sozinho tinha que viver assim à beira da perdição, sem nenhuma pessoa que o compreendesse e se apiedasse dele[145].

A solidão de Ivan Ilitch é o consequência do estranhamento que ele experimenta diante do mundo ao qual ele, um dia, também já pertenceu. Sem que esse estranhamento desapareça, a sensação desagradável (o primeiro nome da dor) de Ivan Ilitch assume progressivamente uma outra forma, diferente de um conflito entre o herói e o ambiente. Ao ultrapassar o seu aspecto fisiológico, o conflito de Ivan Ilitch se torna cada vez mais algo espiritual, agravando a distância entre ele e os outros. Estes ocultam a dimensão trágica de seu caso, porque se trata de uma inconveniência (como um homem que exalasse mau cheiro em uma sala de visitas). Uma inconveniência que tem raízes bem determinadas: pois é um pressuposto socialmente compartilhado que homens como o Ivan Ilitch, "com todos os [seus]

[145] TOLSTÓI, L., 2007, p. 44.

sentimentos e ideias", não poderiam morrer. Ivan Ilitch sabe disso, e sente isso, pois foi o que sustentou durante toda a sua vida. Apesar disso, ele se vê forçado a refletir em torno da morte.

> Desde o início da doença, dormia sozinho, num quartinho junto ao seu escritório. Foi para ali, despiu-se, apanhou um romance de Zola, mas não o leu, e ficou pensativo. (...) Algo sugou-lhe o coração, sua cabeça turvou-se. "Meu Deus, meu Deus! – disse ele. – De novo, de novo, e nunca há de parar." E de repente, o caso se lhe apresentou por uma face completamente oposta. "O ceco! O rim – disse a si mesmo. – O caso não está no ceco, nem no rim, mas na vida e...na morte[146].

A ideia da morte torna-se incontornável. Ela lança Ivan Ilitch em pensamentos sombrios, que ele procura repelir através de alguma atividade que, em outros tempos, "ocultava, escondia, anulava a consciência da morte". Por isso, ele continua a sua atuação profissional no tribunal. Mas nada podia esconder dele o seu caso: "de repente, em meio à sessão, a dor do lado iniciava, sem dar nenhuma atenção ao desenvolvimento do caso judiciário, iniciava o trabalho com o *seu* caso, aquele trabalho sugador".

Ivan Ilitch repõe e desdobra incessantemente essas duas alternativas, a impossibilidade da morte e a sua proximidade. Ele não consegue, contudo, expressar para os outros essa mudança em sua vida interior. Ele esbarra em uma incompreensão geral. Apenas Guerássim, que encara sem rodeios a morte, parece apaziguar e confortar o seu patrão. Com ele, Ivan Ilitch consegue estabelecer uma relação próxima ao seu novo ideal: sem dissimulação quanto à proximidade da morte, e, por isso, sem indiferença. Ivan Ilitch espera que os outros se compadeçam dele, como se ele fosse uma criança. Mas ele mesmo conhece as razões da impossibilidade disso: "ele sabia que era um juiz importante, que em parte já tinha uma barba grisalha (...)". Nessa compreensão se insinua algo que mal chega a ser formulado na narrativa. Embora fique afirmado que Ivan Ilitch e Guerássim conversassem, e que Guerássim compreendia a situação, os diálogos que são representados giram em torno do trabalho de Guerássim, que, ao ajudar Ivan Ilitch, está exercendo uma função que não é a sua (ele é copeiro). E, apesar disso, Guerássim trabalha com leveza, e isso se funda em qualidades que são afirmadas algumas vezes: bondade, simplicidade, força, vitalidade. De fato, uma exceção no meio de Ivan Ilitch. Chama a atenção, ao mesmo tempo, que essa possibilidade única de um vínculo afetivo não se realize completamente. Ao menos, ela não é encenada. Olhando abstratamente, seria a ocasião para que a mudança em curso de Ivan Ilitch se expressasse e ganhasse fôlego a partir da interação, da troca humana. O conflito interior poderia se exteriorizar.

Essa seria, no entanto, uma falsa saída. É verdade que, assim, o desenvolvimento de Ivan Ilitch talvez pudesse alcançar uma intensidade verdadeiramente dramática. Mas isso

[146] Ibid., p. 46-47.

seria apenas um falso embelezamento das possibilidades dadas. À natureza do conflito de Ivan Ilitch, junta-se uma assimetria social, que emerge mais explicitamente aqui e ali[147]. Por exemplo, quando o narrador comenta que Guerássim "aprendera com as pessoas da cidade a falar com os patrões". Ou ainda, quando Guerássim "obedece" à ordem de levantar os pés de Ivan Ilitch. São manifestações de uma diferença cuja face mais extrema é sintetizada também sem qualquer alarde: "De uma feita, [Guerássim] até disse francamente, quando Ivan Ilitch o mandava embora: - Todos nós vamos morrer. Por que então não me esforçar um pouco? – expressando assim que o trabalho não lhe pesava justamente por ser feito para um moribundo, e que tinha a esperança de que também para ele alguém faria aquele trabalho, quando chegasse o seu dia"[148].

Ou seja, o problema que atormenta Ivan Ilitch e que constitui o conflito central da novela (os outros surgem em função dele), esse problema fundamental não existe para Guerássim. O enigma da vida e da morte, os sofrimentos morais a ele atrelados são algo como uma quimera no interior da visão de mundo de Guerássim. Ele sabe que todos, inclusive ele mesmo, irão morrer e isso não é nenhum motivo de desespero porque ele viveu (assim podemos supor por contraste) a sua vida da maneira que deveria. Poderíamos dizer que para Tolstói apenas aqueles cuja vida se afastou do essencial é que temem a morte[149].

De início, como dissemos, Ivan Ilitch nem tangencia essa convicção. O sentido da descoberta é construído por *acumulação*, na medida em que essa dúvida fundamental assume diferentes formas. Ivan Ilitch vai tateando o seu sofrimento, o que pressupõe, no caso, isolamento, a despeito de sua necessidade de compaixão e carinho. Pois sem esse distanciamento ele é enredado novamente pelas mentiras que impedem que ele distinga "a questão real sobre vida e morte". Nessas idas e vindas, o problema de Ivan Ilitch vai tomando corpo, o seu drama vai se avolumando, até que ele finalmente alcança a consciência correta: "Sim, era tudo outra coisa (...) Pode-se, pode-se fazer 'aquilo'."

É preciso repetir: a iluminação de Ivan Ilitch foi conseguida a duras custas. Ainda assim, esse processo de formação, de desenvolvimento pessoal não cria as condições para que Ivan Ilitch reorganize suas relações, tornando-as mais humanas. A descoberta dele por assim dizer morre com ele, ela como que se realiza para dentro. Sua consequência é que ele consegue morrer (isso só é possível porque ao final Ivan Ilitch deixa de temer a morte). Por

---

[147] É esclarecedor comparar a postura de Guerássim com os camponeses de *Ressurreição*. Há diferenças gritantes, mas nos dois casos existe uma incompreensão em relação a certos dilemas, ou a certas intenções, o que explicita por sua vez a cisão entre dois mundos, de que falamos anteriormente.

[148] TOLSTÓI, L., 2007, p. 56-57.

[149] Essa mesma convicção aparece formulada de maneira cristalina em um conto de Tchekhov ("O assassinato"): "A morte dos pecadores é atroz."

causa desse encapsulamento, a potência do momento substancial e final logo parece esmorecer, diminuindo o tom dessa distensão, da relativa abertura que o reconhecimento da "verdadeira direção" trouxe consigo. Seria o momento para algo muito característico da novela: a viravolta. A novela, se pensarmos em suas características formais, tem uma estrutura ascensional: o conflito em questão vai se acumulando até o momento em que atinge o clímax – ou ponto de virada. No caso de *Ivan Ilitch*, entretanto, o termo "viravolta" parece pouco adequado, ainda que estruturalmente corresponda à situação: nos últimos instantes de vida de Ivan Ilitch a novela atinge o clímax. Trata-se, aliás, de uma construção bastante rigorosa, pois tudo o que veio antes, a exposição sumária da vida do protagonista até o acidente fatal, e depois, o desenvolvimento fulminante de sua doença (quando o tempo da narrativa se alarga), todos esses momentos prévios dirigem-se para esse clímax[150]. Ainda assim, este produz um efeito de frieza, de contenção – e não de explosão. No interior da narrativa, a morte de Ivan Ilitch sobrevém sem alarde, como algo aparentemente banal.

Podemos observar a mesma contenção na reação dos que acompanham o passamento de Ivan Ilitch. Na última cena (capítulo XI), são poucas as menções aos circunstantes, e nem mesmo chegamos a ficar sabendo quem enuncia "Acabou" por cima do moribundo. Não há descrições, não sabemos o que fazem os circunstantes durante esse momento chave; certas ações permanecem anônimas. Tal laconismo poderia nos levar a não dar importância àqueles que acompanharam todo o sofrimento de Ivan Ilitch; afinal, são figuras desfocadas. Porém, essas figuras não são irrelevantes. Pelo contrário, elas têm uma função na cena, e até mesmo, uma função decisiva. Pois é o gesto carinhoso do filho, "o pequeno ginasiano", que fornece o impulso necessário para que Ivan Ilitch chegue ao fundo do "saco negro" (ou da "fossa negra"): "E justamente então Ivan Ilitch caiu no fundo, viu a luz e percebeu que a sua vida não fora o que devia ser, mas que ainda era possível corrigi-lo"[151]. Indicações como essas dão destaque aos que acompanham o conflito íntimo do protagonista, embora eles não cheguem a perceber a importância desse momento singular para além do horror dos sofrimentos físicos – nem mesmo no derradeiro momento.

Se examinarmos a cena que abre a novela, quando se realizam as exéquias de Ivan Ilitch, veremos que de fato sua morte deixou tudo praticamente inalterado. Em conversa com

---

[150] Em *Ivan Ilitch*, os acontecimentos não são lineares; afinal, na primeira cena já encontramos o protagonista morto. Isso interfere na ideia de clímax, porque o suspense em torno do acontecimento central é como que desativado. Mas é preciso reparar também que o próprio título realiza isso, ao anunciar o tema central. A morte dele, em si mesma, não deve surpreender; seu sentido só advém por acumulação, depois de tudo o que acontece na novela e é desse modo que o clímax é forjado: não por revelar algo que não sabíamos que ia acontecer, mas por trazer à tona sentidos escondidos sob a aparência da vida banal.

[151] TOLSTÓI, L., 2007, p. 75.

um amigo de seu falecido esposo, Prascóvia pinta com detalhes os "tormentos físicos realmente terríveis sofridos por Ivan Ilitch" – e isso é relatado, ironiza o narrador, de um ponto de vista extremamente mesquinho, pois ocorre a Prascóvia contar segundo o metro dos seus sofrimentos pessoais. "Ah! o que tive que sofrer", conclui ela, afirmando que Ivan Ilitch gritou sem cessar três dias seguidos. A filha, por sua vez, ostenta um ar de pessoa ofendida, como se toda aquela situação fosse um disparate (embora seja difícil precisar o motivo de sua ira – a narrativa é lacônica também nesse aspecto). O filho, "tremendamente parecido com o pai", é mostrado de maneira ambígua: "tinha os olhos de choro e, ao mesmo tempo, tais como costumam ter os meninos não muito puros de treze a catorze anos". Por fim, surge Guerássim, firme e tranquilo, no meio do azáfama. Piotr Ivânovitch, personagem que guia o leitor nessa cena inicial (o narrador está grudado nele), não nota então nada de diferente sobre Guerássim – apenas se recorda de que Ivan Ilitch gostava particularmente do copeiro.

Através dessa apresentação, quando vemos a reação dos personagens secundários à morte de Ivan Ilitch, é ressignificado o gesto de renúncia de Ivan Ilitch em seu leito de morte. Da mesma maneira que a narrativa, contida e sóbria, os circunstantes estão alheios ao que se passa com Ivan Ilitch. A compreensão pressupõe uma certa comunhão afetiva – nesse sentido, ele afirma que sabia que seria compreendido por quem importava. No entanto, essa fé não encontra lastro objetivo – nem mesmo o bondoso Guerássim pode partilhar de seu desespero e da reconciliação final. A despeito de sua intensidade, o acontecimento da sua mudança não se exterioriza.

Ivan Ilitch não pode tornar efetiva a sua interioridade. A mudança pela qual ele passou não pode se descarregar em uma ação visível. Por isso, o acento da narrativa recai sobre a sua vida interior[152]. Quando Ivan Ilitch busca concretizar sua nova percepção em uma ação, as palavras saem trocadas e o sentido verdadeiro não é expresso. É através do relato de sua vida interior que essa mudança se torna evidente para nós, leitores.

Desaparece assim a condição de se figurar dramaticamente as relações entre os homens e seu meio. É nesse sentido que Lukács afirma que em suas obras de maturidade (*Ivan Ilitch*, *Ressurreição*), Tolstói "figura um mundo em que as relações dos homens entre

[152] Cf. LUKÁCS, G., "Solschenitzyn: *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch*" [1964], *PRII*, p. 564. Lukács nota que algo semelhante acontece na produção literária na União soviética de seu tempo, havendo um destaque para a vida interior, para a vida ética dos personagens; no entanto, e esse é o nosso ponto, as escolhas éticas mal chegam a se transformar em "ações visíveis", isto é, elas não se "expressam para fora". Para explicá-lo, Lukács mostra como a mudança na vida social, na "estrutura das colisões", na "estrutura e dinâmica das alternativas", alterou a configuração dramática das obras. Daí que ele recuse, quanto às possíveis soluções para as questões formais da literatura soviética contemporânea, a mesma via pela qual seguiu a literatura dos anos 20. É impossível "uma continuação linear do primeiro crrescimento dos anos 20, um retorno a ele".

si, as relações dos homens com a sociedade se aproximam muito daquelas que o realismo depois de 1848 figurou"[153].

3.6. "Onde há, nesse mundo, espaço para agir?"

Como dissemos, nas obras de maturidade Tolstói nos apresenta um mundo mais convencional, no qual as relações dos homens entre si e com a sociedade se assemelham em aparência, justamente por causa desse aspecto exteriormente enrijecido da realidade social, ao que era figurado no novo realismo, nas obras de Flaubert e de Zola :

> Uma vez que a Rússia em transição para o capitalismo se aproxima cada vez mais das formas gerais do capitalismo desenvolvido, apesar de seu caráter 'asiático', o material vital que Tolstói trabalha também se aproxima daquele cujo reflexo literário na Europa ocidental fez surgir a dissolução das formas literárias do grande realismo[154].

De um ponto de vista temático, isso significa que nesses romances de Tolstói o raio da ação dos personagens é reduzido. Haveria objetivamente, segundo Lukács, a possibilidade de ação para os revolucionários democratas e socialistas na Rússia figurada por Tolstói. Mas isso não entra em questão em suas obras, devido à sua visão de mundo – como vimos, ela incorpora e expressa não só a pujança, como também as limitações e a covardia da revolta camponesa russa[155]. Dentro do campo de ação assim delimitado, coloca-se como alternativa algo bastante problemático (socialmente, artisticamente): o dilema entre capitular ou fugir. São as diferentes tendências pessoais e o desenvolvimento individual de cada um dos personagens o que os aproxima mais de um ou outro extremo[156], se eles pertencem a uma mesma situação social.

A essa altura, impõe-se ainda uma vez a pergunta feita por Lukács, ao descrever o mundo horrivelmente desumano que Tolstói faz (re)aparecer em suas obras: onde haveria nesse mundo espaço para a ação? E como lembra Lukács, o dilema entre capitular e fugir torna-se ele mesmo sempre mais constrangedor com a expansão capitalista. A capitulação assume formas cada vez mais mesquinhas e desumanas, e a possibilidade da fuga por sua vez se torna mais estreita. É verdade que podemos recuperar na fuga, nesse gesto de recuo diante da sociedade a cunhagem de uma realidade social hostil ao desenvolvimento humano. No entanto, devido às circunstâncias objetivas e à crescente compreensão de Tolstói sobre a

---

[153] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 221.
[154] Ibid., p. 220.
[155] Cf. ibid., p. 220.
[156] Cf. LUKÁCS, G., "Scholochow: *Der stille Don*", *PRII*, p. 384.

estrutura de uma tal sociedade, do ponto de vista de sua visão de mundo, mas também do ponto de vista artístico, a fuga assume um outro caráter[157].

O mundo social, que Tolstói reflete em suas obras da fase tardia, parece impenetrável. Enrijecido, "acabado", nesse mundo não há espaço para que os personagens deem livre curso a "ações adequadas a sua essência"[158]. Como consequência dessa atmosfera rarefeita, eles se aproximam, em certo sentido, daquela figura do mediano que vimos anteriormente. Talhado sob uma medida estreita, o personagem mediano tal como apresentado pelos "novos realistas" se resume ao que há de mais comum – não há distância entre ele e a realidade imediata. Os personagens da fase tardia de Tolstói, como Ivan Ilitch ou Nechliudóv, são desses homens comuns, cuja história de vida se passa dentro de uma moldura cotidiana, habitual.

Esse material que Tolstói elabora, originado em uma "realidade a mais desfavorável para a representação de caracteres extremos"[159], coloca-o então diante de um "problema estilístico". É possível inferi-lo, a partir da discussão sobre o novo realismo: parece não haver condições para a figuração de situações e personagens típicos. Os antigos escritores realistas, como Balzac ou Stendhal, concebem seus personagens típicos de tal forma que eles sintetizem em suas aspirações individuais, "extremamente apaixonadas", "as determinações essenciais de uma grande tendência social". Mas, como vimos, para que a representação de caracteres e situações extremas seja possível, é necessário extrapolar os limites da realidade imediata, trazendo à tona de maneira contundente forças e tendências que são efetivas na vida cotidiana, embora nela elas apareçam apenas confusamente. É preciso que a "relação recíproca, variada e conflituosa das paixões humanas"[160] seja figurada literariamente através da ação, através do contraste entre as diferentes direções que essas paixões podem assumir. É preciso, portanto, compor uma ação "dinâmica e diversificada". E na obra tardia de Tolstói, a ação se circunscreve aos limites da experiência cotidiana, ao "trilho da vida habitual dos homens"[161]. Ela se afasta do tipo de romance que Balzac escreve, em que a possibilidade da iniciativa na esfera privada garante certa tensão dramática do enredo .

A ausência dessa tensão que reflete de maneira concentrada o conflito, a luta entre os homens – o que, segundo Lukács, "forma a base da existência e do desenvolvimento da individualidade humana"[162] – faz com que os personagens de Tolstói, em sua fase tardia, não

---

[157] Compare-se assim a postura do personagem de *Sonata a Kreutzer* com a análise feita por Lukács sobre Pímen, do drama histórico *Boris Godunov* de Púchkin.
[158] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 224.
[159] Ibid., p. 224.
[160] LUKÁCS, G., "Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestaltens", *PRI*, p. 155.
[161] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 210.
[162] Id., "Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestaltens", *PRI*, p. 155.

tenham um aspecto extremo. Na sua maneira de agir, nas relações que estabelecem, dentro do quadro social de que fazem parte, esses personagens não tem nada digno de nota. Eles não são "extremos por fora [äußerlich]"[163], na matéria de que são feitos e não desenvolvem qualquer rasgo característico nesse sentido. A impossibilidade de viver sua "essência" através de ações adequadas faz portanto com que o personagens de Tolstói percam algo do "modo da tipicidade" que possuem os personagens de Balzac ou Stendhal – estes podem, contrariamente, desenvolver a pleno fôlego aquilo que neles está contido como possibilidade, devido à rica dinâmica de ações por meio das quais se desdobra seu destino.

Ocorre que Tolstói encontra caminhos diferentes para figurar a partir dessa matéria vital personagens e situações típicos, para romper portanto com a prosa do capitalismo. Seus romances já não são dramático-novelísticos como os de Balzac; no entanto, renovando o caráter originariamente épico do romance, afirma Lukács, Tolstói consegue se manter na senda do grande realismo.

3.6.1. Soluções de Tolstói

Fundamentalmente, Lukács parte de uma distinção entre as maneiras de se articular o extremo, ou talvez pudéssemos dizer, de uma identificação de diferentes graus de determinação que o extremo pode assumir. Em linhas gerais, o problema que vimos é: as situações que Tolstói figura não são *exteriormente* extremas, o que quer dizer que se trata em suas narrativas de acontecimentos triviais, *aparentemente* sem nenhum maior interesse. O referencial contrastante nesse caso seria Balzac, pois em suas obras as situações são aparentemente extremas, acontecem coisas evidentemente extraordinárias, o que permite que a ação seja encadeada de maneira dramática, com viravoltas decisivas. Na obra de Balzac, o que é extremo se objetiva enquanto tal. É possível, parece-nos, identificar esse aspecto exterior, imediato do extremo com a dimensão do conteúdo vital, do material que o artista elabora. Se nele há situações extremas, isso se coloca da mesma maneira na obra de arte. Na realidade que Balzac retrata, cruzam arrivistas com revolucionários, grandes banqueiros atravessam direta ou diretamente o destino de jovens vindos de províncias; amores se desatam com estardalhaço, de modo que podemos falar de tragédias amorosas.

Há no entanto outras maneiras de se apreender e figurar as contradições e tendências fundamentais da realidade. Tal como faz Tolstói: ele configura situações extremas que são

[163] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 226.

"apenas *intensivamente* extremas"[164]. Quer dizer, de um ponto de vista exterior, superficial, sua "maneira de representação" tardia pode então lembrar a dos realistas modernos, mas o modo como ele compõe a ação e caracteriza os seus personagens tem uma função formal que é oposta à que esses traços semelhantes assumem na obra dos novos realistas[165]. Tendo essa constatação como ponto de partida, os caminhos que Lukács identifica são variações nas maneiras como Tolstói configura essa intensidade.

A primeira dessas saídas seria um ponto fora da curva. O quadro geral é esse que vimos, pautado pelo problema que surge quando se lida com um material deformado pela rotina, pela mediocridade. No entanto, Lukács nota que, se a matéria a ser elaborada permite, minimamente, a criação de situações e personagens extremos no sentido dos antigos realistas, isto é, extremos já em sua aparência, Tolstói o realiza. Ele até mesmo procuraria por esses temas, pois seu "temperamento artístico" seria avesso ao que é meramente medíocre[166]. Anna Kariênina é, para Lukács, um exemplo dessa maneira de figuração:

> Anna Kariênina vive com um homem que não ama, com o qual se casou por causa de convenções, e vive com um amante, objeto de sua paixão, uma vida semelhante à que levam outras mulheres de seu círculo. Mas ela vai até o fim em seu caminho, de modo consequente, percebe sem se constranger todas as consequências, não permite que as contradições irresolúveis se amorteçam reciprocamente na banalidade do cotidiano. Tolstói permite repetidamente que se fale e ressalte que Anna não é um caso excepcional, que ela faz o que também fazem outras mulheres. Mas a dama mundana medíocre, como a mãe de Vrónski, se revolta: "Não, diga você o que quiser, ela era uma mulher má. Que tipo de paixão é essa! Com isso deve se atestar sempre algo de especial". O burguês mediano fica sem entender as tragédias que surgem das contradições de sua própria vida e que não se tornam trágicas para ele pessoalmente simplesmente porque ele é muito covarde e muito vulgar para não achar por toda parte um compromisso aviltante[167].

Anna Karênina traz à tona de maneira contundente certas contradições que existem "latentes e atenuadas" em todo amor e casamento burguês. Essa veemência é possível porque "com seu agir ela explode a moldura da cotidianidade"[168]. Mas essa maneira de figuração é antes algo excepcional na obra tardia de Tolstói. No mais das vezes, a matéria que ele elabora não permite que os personagens ajam tão resolutamente, movidos por uma paixão ofuscante, e destaquem-se dessa maneira do pano de fundo social.

Lukács observa, no entanto, que para atingir o nível da tipicidade, a figuração não precisa necessariamente de escapar, do ponto de vista de seu conteúdo social, dos liames do

---

[164] Grifo meu
[165] Cf. LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 238.
[166] Cf. ibid., p. 226.
[167] Ibid., p. 226-7.
[168] Ibid., p. 230.

cotidiano. É possível superar a mediocridade criando "situações extremas em meio à cotidianidade"[169]. Lukács lembra, a esse respeito, do romance de Gontchárov, *Oblomóv*.

3.6.2. O método de composição: Tolstói e Gontchárov

O protagonista desse romance, Oblómov, caracteriza-se essencialmente pela inatividade. É esse traço de seu caráter que estabelece as linhas gerais do enredo, em que não há quase nenhuma ação[170]: entre bocejos e idas da escrivaninha para o sofá, Oblómov às vezes se atraca em discussões banais com seu lacaio; outras vezes, pensa em começar a escrever a carta para o administrador de suas propriedades, que vão de mal a pior. No entanto, nesse *bárin* russo todo impulso em direção à ação esmorece rapidamente, de modo que durante boa parte da narrativa vemos Oblómov deitado em seu divã[171]. Ainda assim, há momentos em que chega a se esboçar uma guinada em seu destino: por exemplo, quando Oblómov cede à insistência de seu amigo de infância Stolz, que constitui na narrativa seu exato oposto, imbuído que é – e não por acaso – pelo zelo ao trabalho[172]. Stolz procura de todas as formas afastar Oblómov de sua preguiçosa pasmaceira. Este passa então a acompanhar o amigo em suas visitas de negócios, em sua agitada "vida petersburguesa" de jantares sociais e acaba por conhecer Olga. Oblómov se envolve com ela, o que desperta em sua vida um encantamento incomum, mas essa relação também se desfaz. Pois nada, nem mesmo o encanto amoroso, resiste à força do oblomovismo, uma tendência que vislumbra o sentido final de todo e qualquer movimento no repouso, em uma inerte tranquilidade. Isso fica muito claro no seguinte diálogo entre Stolz e Oblómov, quando este fala com animação sobre seu ideal de vida, sobre os planos de mansidão idílica que traçou para seu futuro (e que nunca põe em prática pois sempre há providências a se tomar, algum obstáculo a vencer):

---

[169] Ibid., p. 224.

[170] Como afirma Dobroliúbov, "a indolência e a apatia de Oblómov são as únicas molas da ação em toda a história" (DOBROLIÚBOV, N., 2013, p. 295)

[171] A sinopse que Dobroliúbov faz do romance em seu famoso ensaio "O que é oblomovismo?" é extremamente ilustrativa: "Na primeira parte, Oblómov permance deitado no divã; na segunda, vai à casa dos Ilínski e se apaixona por Olga, e ela por ele; na terceira, Olga percebe que se enganara sobre Oblómov, e separam-se; na quarta, ela se casa com o amigo dele, Stolz, e Oblómov desposa a senhora da casa em que aluga um quarto. E isso é tudo. Nenhum acontecimento externo, nenhum obstáculo (...), nenhuma circunstância estranha é introduzida no romance" (ibid., p. 295)

[172] As ações de Stolz miram sempre a realização do trabalho, tudo o que ele faz denota a importância que isso tem na vida dele. No diálogo com Oblómov, Stolz expressa isso categoricamente: "- Mas então, quando se vai viver?- retrucou Oblómov, irritado com os comentários de Stolz. –Para que se atormentar o tempo todo? – Pelo trabalho em si mesmo e mais nada. O trabalho é a forma e conteúdo, o princípio e o fim da vida, pelo menos para mim" (GONTCHARÓV, I., 2012, p. 265-266). Embora Stolz ganhe, em virtude dessa contraposição à inércia de Oblómov, certo aspecto positivo, ele é, como afirma Otto Maria Carpeaux, o "personagem mais pálido" do romance. Dobroliúbov também manifesta desconfiança em relação a Stolz; ele não acredita que é dessa senda que virá o avanço, a saída para a estagnação na Rússia. Esse personagem não fala tanto aos corações russos como Olga – que é, para Dobroliúbov, a encarnação da perspectiva do futuro.

> - (...) E então, você não gostaria de viver assim? – perguntou Oblómov. – Hein? Isso é que é vida, não é?
> - E o tempo todo é assim? – perguntou Stolz.
> - Até os cabelos ficarem grisalhos, até o caixão de madeira. Isso é que é vida!
> - Não, isso não é vida. (...)
> - Então o que é isso, para você?
> - Isso... (Stolz refletiu um pouco e procurou um modo de classificar aquela vida.) É uma espécie de... oblomovismo – disse, afinal. (...)
> - Então, o que é a vida ideal, na sua opinião? Por que não é um oblomovismo? – perguntou ele timidamente, sem entusiasmo. – Por acaso todos não procuram alcançar aquilo que eu sonho? Queira me perdoar! - acrescentou com mais coragem. – Mas o objetivo de todas as correrias, paixões, guerras, negócios e políticas por acaso não é a obtenção da tranquilidade? O motivo não é a aspiração desse ideal de paraíso perdido?
> - Mas até a sua utopia tem marca de Oblómov – objetou Stolz.
> - Todos procuram o repouso e a tranquilidade – defendeu-se Oblómov. (...)
> - Pois então – exclamou Oblómov, após uma pausa – para que você se empenha tanto, se seu objetivo não é garantir seu sustento para sempre e depois retirar-se para o sossego e o repouso?[173]

A partir desse trecho, é possível fantasiar um quadro do mais "honroso ócio"[174] como o espaço vital de Oblómov, e consequentemente, de toda a obra. Visto por esse ângulo temático, *Oblómov* é um romance em que o "princípio da inatividade"[175] atua de maneira ainda mais vigorosa do que nos romances naturalistas – Lukács menciona como exemplo, ao fazer essa comparação, os irmãos Gouncourt, cuja obra também não se afasta do limite estabelecido pela mediocridade cotidiana. Nessas obras há mais acontecimentos, mais viradas na trama do que em *Oblómov*.

No entanto, essa impressão de imobilidade que brota na leitura de *Oblómov* é o resultado da estrutura formal, de uma "caracterização com base nas ricas e variadas relações dos personagens uns com os outros, com a base social de sua existência"[176]. O que Lukács observa, portanto, é que o método de composição empregado nessa obra e aquele dos romances dos irmãos Goncourt, que retratam igualmente histórias cotidianas, são opostos. Ao invés de apaziguar as contradições sociais em uma figuração que aprofunda a experiência do mundo "acabado", que é o que normalmente acontece quando o romance permanece dentro dos limites da mediania, do cotidiano banal, Gontcharóv ultrapassa "a vida apoética da sociedade em que o capitalismo se instala cada vez mais fortemente"[177]. Pois, sem extrapolar essas molduras da temática cotidiana, Gontcharóv consegue mostrar a tipicidade desse personagem nada extraordinário. Acentuando de modo extremo o traço característico de Oblómov, sua indolência, ele traz à tona "por um lado, com grande expressividade, todos os

[173] GONTCHARÓV, I., 2012, p. 262.
[174] Ibid., p. 265.
[175] LUKÁCS, G., "Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestaltens", *PRI*, p. 167.
[176] Ibid., p. 167.
[177] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 225.

conflitos espirituais que surgem com a imobilidade de Oblómov; por outro lado, é possível deixar que esse traço de caráter apareça em conexão com um grande pano de fundo social"[178].

Gontcharóv não aponta diretamente para essas conexões, nem teoriza sobre o que levou Oblómov a se tornar quem ele é. Essas manobras são realizadas, poderíamos dizer, por *acumulação*, mediante as sucessivas descrições, os ínfimos "detalhes com que o autor cerca o andamento da ação"[179] e que mostram ora o aspecto da vestimenta dos personagens, ora o local onde eles conversam; outras vezes, sedimentam um estado de ânimo, anunciando uma ruga incomum no semblante de um dos personagens. É dessa maneira que cada um deles se revela ao leitor; e mais do que isso, os personagens se revelam reciprocamente, nos contrastes e paralelos que dão tenacidade à narrativa. Não seria possível medir a estatura de Oblómov, sem que ele aparecesse ao lado de Stolz[180] e de Zakhar, seu criado; ao lado de Olga e da viúva Agáfia Pchenítsina (com quem Oblómov se casa).

Por isso dizemos que a possibilidade e o efeito das interações humanas é algo decisivo para o sentido do romance; observe-se, assim, a quantidade e a pregnância dos diálogos. No início da segunda parte, temos o longo diálogo, já mencionado, entre Stolz e Oblómov, com pequenas participações de Zakhar. Aqui e ali aparecem então certos comentários que nos permitem ver, muito nitidamente, por que a figura de Oblómov não é casual; porque, pelo contrário, ele é "um produto da vida russa, um sinal dos tempos"[181]; porque sua imobilidade não é algo natural, mas uma característica adquirida. Isso pode, evidentemente, ser apreendido através de diversas passagens, com igual aproveitamento. O interesse particular desse diálogo é que nele os traços principais do personagem são enunciados como se Oblómov estivesse diante de um tribunal, direta e incisivamente – o juiz no caso é Stolz.

A certa altura, Oblómov expressa com desprezo o que ele acha da sociedade e do mundo, mal escondendo que, no final das contas, ele, Oblómov, se achava superior a tudo aquilo – paixões, conversas, preocupações inúteis. Stolz retruca que toda a argumentação livresca de Oblómov era muito velha e conclui ironicamente: "- Você é um filósofo, Iliá! – disse Stolz – Todo mundo vive ansioso, só você não precisa de nada"[182]. Com essa palavra,

---

[178] Ibid., p. 225.
[179] DOBROLIÚBOV, N., 2013, p. 297.
[180] Dobroliúbov observa algo interessante: Stolz aparece como um homem de ação, que consegue solucionar com desenvoltura os problemas que, nas mãos de Oblómov, parecem não ter fim, como a situação da propriedade rural, Oblómovka, que ia de mal a pior. A despeito disso, não sabemos "o que ele faz e como consegue realizar bem o que faz". Essa figura está rodeada por um silêncio misterioso; como não vemos o que faz, e como faz tudo aquilo que, segundo a narrativa, torna-o o oposto de Oblómov, sua "personalidade não pode nos satisfazer". Dobroliúbov então conclui que não será uma figura como Stolz a dizer para a "alma russa aquela palavra todo-poderosa "Avante!"" e a tirá-la da letargia do oblomovismo.
[181] DOBROLIÚBOV, N., 2013, p. 299.
[182] GONTCHARÓV, I., 2012, p. 254.

Stolz condensa o desenraizamento de Oblómov, sua indiferença, que se prolifera em discursos, em aspirações, em fantasias[183]; a tudo isso Oblómov renuncia, entretanto, com facilidade, no momento em que das palavras ele deve passar à ação, em que ele deve concretizá-las. Essa resignação se sustenta a partir do fato de que Oblómov, realmente, não precisa de nada, de que tudo, para ele, são "exterioridades". Seu único ideal é na verdade o oblomovismo. É o que nota Dobroliúbov, em seu ensaio: "no fundo dos seus corações enraíza-se um único sonho, um único ideal: o de repouso imperturbável, de quietismo, de oblomovismo"[184].

Stolz lembra a Oblómov que ele nem sempre fora assim, um mandrião; e de fato, na juventude ambos elaboraram projetos de viagem, de leituras, etc. Oblómov, no entanto, ficou parado, o que na verdade incomoda a ele próprio, como ele reconhece diante de Stolz. Mas qual é o motivo dessa apatia? Por que ele não fez nada? Na verdade, acontece que Oblómov não *precisa* de fazer nada; seu criado se encarrega de vestir-lhe a meia, seu criado procura os objetos perdidos na confusão da casa; seu criado deve até mesmo adivinhar seus desejos. Por isso, afirma Dobroliúbov, "ele não se cansa com trabalhos (...); desde tenros anos, viu em sua casa os trabalhos domésticos serem executados por lacaios e criados, e o paizinho e a mãezinha apenas darem ordens e ralharem ante alguma execução imperfeita"[185]. Oblómov não está acostumado a fazer nada, e devido à sua formação, à sua visão de mundo, ele não acredita que deva fazer alguma coisa – ele é, afinal, um *bárin*. Por isso, conclui Dobroliúbov, "enquanto *bárin*, não quer e não é capaz de trabalhar; não compreende suas próprias relações com o ambiente que o cerca"[186].

---

[183] "Talvez o sono, a eterna pasmaceira de uma vida apática, a ausência de movimento, de quaisquer temores reais, de aventura e de perigo obrigassem o homem a criar, no meio do mundo natural, um outro mundo quimérico, e a procurar nesse mundo orgias e diversões para a imaginação ociosa, ou explicações para as cadeias de circunstâncias rotineiras, ou então causas dos fenômenos fora dos próprios fenômenos" (ibid., p. 172).
[184] DOBROLIÚBOV, N., 2013, p. 236.
[185] GONTCHARÓV, I., 2012, p. 301-302.
[186] DOBROLIÚBOV, N., 2013, p. 305. Essa ideia de que Oblómov não compreende o ambiente que o cerca já aponta o caráter problemático de sua liberdade senhorial. Dobroliúbov fala de uma escravidão moral para se referir à dependência de Oblómov em relação ao servo, que lhe é submisso; mas ao mesmo tempo, porque não sabe fazer nada e não tem a menor ideia de como as coisas são feitas, Oblómov se torna servo do servo, que age à revelia do senhor quando convém. Acreditamos que, além disso, a posição aristocrática de Oblómov se torna problemática por causa de sua anacronia. Ele se vê diante do desafio de tornar suas terras tão produtivas quanto a dos capitalistas, desprezando como despreza o trabalho, visto por ele como um castigo. Vemos como ao longo da narrativa ele perde gradativamente suas propriedades, basicamente por inépcia. Enquanto um representante da aristocracia decadente, Oblómov gira em falso e não tem mais condições de sustentar sua posição senhorial da mesma forma que seus antepassados. O criado Zakhar tem essa percepção: "Mais nada recordava ao velho a vida luxuosa, farta e extinta na aldeia remota. Os velhos patrões haviam morrido, os retratos de família tinham sido deixados no velho casarão rural (...) as histórias que falavam do antigo modo de vida e da importância da família haviam emudecido de todo (...)" (GONTCHARÓV, I., 2012, p. 23)

Dobroliúbov afirma que esse tipo de formação, em que o ócio vira costume por haver sempre alguém que realiza as tarefas no lugar de outrem, "não é absolutamente excepcional ou estranho entre as pessoas educadas da nossa sociedade"[187]. É algo tão comum na vida russa que há outros personagens da literatura nacional[188] que guardam uma "impressionante semelhança com Oblómov". Eles formam uma "família oblomovista"[189], constituída por "fraseadores e projetistas" que recuam logo que surge uma demanda por ação efetiva. Mas a figura de Oblómov é, ainda assim, um sinal dos tempos, porque, em virtude de uma mudança na sociedade, ele já não surge como um herói:

> Antigamente, tais figuras se recobriam com vários mantos, ornavam-se com vários penteados, atraíam por seus diversos talentos. Mas hoje Oblómov surge diante de nós tal qual ele é, sem máscaras, taciturno, removido do belo pedestal e colocado em um divã macio, envolto em um simples roupão no lugar de mantos[190].

A experiência pessoal de Oblómov, bem como a sua característica essencial – a imobilidade – vinculam-se aos problemas mais gerais da época. Cabe lembrar novamente que a essa altura a questão da servidão estava no centro da vida política e ideológica da Rússia. Mas Oblómov vive isso como a sua questão, como o ponto de partida dos diversos conflitos (interiores, com Stolz, com Olga) que o acompanharão até o final da vida. Pouco antes do relato do primeiro ataque apoplético, lemos:

> E se nele a imaginação ainda fervia, se lembranças esquecidas e ideias não concretizadas se levantavam, se na consciência se agitavam censuras por ter levado a vida daquele modo e não de outro, ele dormia inquieto, acordava, erguia-se da cama bruscamente, às vezes chorava lágrimas frias de desesperança pelo luminoso e para sempre extinto ideal de vida, assim como choramos por um morto querido com o sentimento amargo de que, em vida, não fizemos o bastante por ele[191].

Esse entrelaçamento entre o ser social de Oblómov e sua personalidade é retratado também retrospectivamente, quando, emoldurada por um sonho do protagonista (capítulo IX, "O sonho de Oblómov"), a narrativa desenrola diante de nós a sua infância, o lugar onde cresceu, o que faziam as pessoas que moravam lá, como era a relação de Oblómov com seus pais. E como uma melodia de fundo, insere-se aí também o "sistema de Stolz", como um contraponto, destacando pelo avesso a letargia característica dos Oblómov, com a valorização da disciplina rígida e da vida laboriosa. A figura de Oblómov é posta dessa maneira em

---

[187] DOBROLIÚBOV, N., 2013, p. 301.
[188] Um parênteses: também seria possível recuperar na literatura russa os irmãos perdidos de Ivan Ilitch.
[189] Lukács comenta o seguinte a respeito de Dobroliúbov: "Ele [Dobroliúbov] mostra como a unidade do desenvolvimento social coloca necessária e espontaneamente problemas semelhantes para os seres que nela são atuantes [wirkend] e como diferentes escritores significativos – de acordo com a situação social, sua época e sua personalidade – figuram etapas determinadas do desdobramento desse tipo e de seus conflitos típicos, até que então essa figura recebe sua conclusão histórica e estética temporária no romance de Gontchárov" (LUKÁCS, G., "Die internationale Bedeutung der demokratisch-revolutionären Literaturkritik", *PRII*, p. 115).
[190] DOBROLIÚBOV, N., 2013, p. 322.
[191] GONTCHARÓV, I., 2012, p. 680.

perspectiva; suas atitudes – quando, por exemplo, na cena que abre o romance, ele como que brinca caprichosamente com Zakhar, fazendo com que ele vá e volte sem o menor propósito, somente porque ele enquanto patrão pode fazê-lo – ganham um outro peso. Imaginamos, então, que Oblómov não poderia agir de outra forma nas circunstâncias em que ele se encontra; que ele não é propriamente excêntrico. Vale ressaltar, no entanto, que esse reconhecimento não é algo prévio à leitura, como se algumas informações sobre a Rússia do século XIX, com um mapa das relações de poder, pudessem substituir nesse sentido a narração. Pelo contrário: essa compreensão sobre a fisionomia de Oblómov só surge na medida em que a narrativa figura suas condições de vida, as etapas da formação de sua personalidade, o seu entorno e as relações que constituem o seu círculo social. Temos dessa maneira "a profunda experiência de como os destinos de indivíduos crescem organicamente da riqueza notável das circunstâncias da vida que eles vivenciam [miterleben]"[192].

Assim, embora a fluência de *Oblómov* seja a do movimento dos acontecimentos cotidianos, essa obra extrapola a "possibilidade mediana"[193]. Não se trata de uma qualidade que advém do tema, mas do tratamento, do modo como esse tema é apresentado. O que permite que essa obra alcance o nível da tipicidade é a "exageração", a "acentuação" de traços de caráter do personagem (imobilidade, lassidão, loquacidade), traços estes que, por sua vez, definem também a "inteligência russa da época"[194], definem "a oposição aristocrática russa"[195], composta por nobres insatisfeitos. Essa ligação entre o indivíduo e os problemas mais gerais da época só se realiza porque Gontchárov estabelece com rigor a composição de sua obra. Ele expressa e dá forma à dinâmica das relações de forças sociais (contraposição entre Oblómov e Stolz; complementaridade entre Oblómov e Zakhar; posição peculiar de Olga). Segundo Lukács, como vimos, "considerado isoladamente não existe absolutamente tipo em literatura"[196]. É preciso esclarecer, do ponto de vista da composição, o contexto global:

> A figura do poeta só se torna típica em comparação, em oposição a outras figuras, que mostram outras etapas, outras maneiras de aparecer da mesma contradição que ocasiona o seu destino, também de modo mais ou menos extremo. Apenas enquanto resultado de um processo complicado, dinâmico e variado, repleto de contradições extremas é possível elevar uma figura a uma altura verdadeiramente típica[197].

3.6.3. Intensivamente extremo

---

[192] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 208.
[193] Id., "Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestaltens", *PRI*, p. 159.
[194] Id., "Dostojewskij", *PRII*, p. 167.
[195] Id., "Die internationale Bedeutung der demokratisch-revolutionären Literaturkritik", *PRII*, p. 115.
[196] Id., "Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestaltens", *PRI*, p. 161.
[197] Ibid., p. 161.

Mesmo reconhecendo que a produção artística de Tolstói e a de Gontcharóv são bastante diferentes se nos detivermos em aspectos isolados, Lukács não deixa de notar o que eles têm em comum. Segundo Lukács, esses escritores partilham de um mesmo "princípio histórico"[198]: eles conseguem superar a aparência de um mundo "acabado", da "vida apoética" a partir de histórias que, assim parece, não tem nada de especial com relação à média cotidiana. Como dissemos, em sua fase tardia, Tolstói resolve de uma maneira geral esse impasse ao representar situações que são extremas, mas de uma maneira intensiva, no interior dos quadros cotidianos . Esse modo de composição é, segundo Lukács, uma renovação do caráter épico originário do romance, e segue à etapa novelístico-dramática de seu desenvolvimento no início do século XIX, representada por Balzac.

A configuração de situações intensivamente extremas parece ser uma combinação insólita entre uma predisposição realista, que não falseia ou embeleza a matéria social, e algo como a astúcia da forma. Não que essa dimensão da obra de outros autores realistas não seja, também, fundamental. Para avaliá-la, entretanto, a discussão sobre Tolstói parece ser um campo mais fértil – em grande medida (embora não exclusivamente), o que permite que ele leve adiante o legado do realismo em um momento histórico menos favorável é a força e o rigor formal de sua obra. Pois o que é criar situações que são intensivamente extremas? Segundo Lukács, o intensivamente extremo se manifesta da seguinte maneira: "em seu conteúdo, a narração não ultrapassa em nenhuma parte os quadros da média do cotidiano, mas ela dá uma imagem de toda a vida e em nenhum momento ela é cotidiana ou mediana"[199]. Após esse esclarecimento, Lukács passa a explicar qual é a função dos detalhes na obra de Tolstói. Também nesse aspecto deparamos com um aparente paradoxo. Ao compor, Tolstói incorpora frequentemente à sua obra "traços isolados brilhantemente observados" e, todavia, a sua exposição [Darstellung] não recai nunca nos mesmos problemas que são característicos do novo realismo, na "vazia mesquinharia dos contemporâneos ocidentais"[200].

Isso porque, na obra de Tolstói, os detalhes são, com frequência, momentos da ação. Como afirma Lukács, "a diferença decisiva entre a verdadeira épica dos velhos realistas e da destruição da forma na nova literatura pode ser reconhecida no modo como essa totalidade dos objetos é associada organicamente ao destino individual dos homens que atuam"[201]. Tolstói decompõe a ação em sequências curtas, em momentos pequenos, aparentemente simples. Se, como em Balzac, a situação extrema fosse extrema igualmente na aparência,

[198] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 225.
[199] Ibid., p. 225.
[200] Ibid., p. 225.
[201] Ibid., p. 204.

seria possível articular a ação por meio de um encadeamento dramático, em função das viravoltas nos destinos dos personagens. Essas inflexões podem ser representadas de modo extremamente concentrado, tal como no drama. No entanto, como vimos, esse tipo de concentração dramático-novelística esbarra na situação histórica, na matéria que Tolstói elabora, e por isso, Tolstói trabalha com um outro tipo de concentração, com situações intensivamente extrema. Nisso os detalhes desempenham uma função crucial; mais precisamente, segundo Lukács, eles são os "vetores da ação"[202]. A intensidade

> só pode ser representada na medida em que vêm à tona passo a passo, minuto a minuto, em um incessante vai e vem, os estados de ânimo, a mudança dramática das contradições da vida sob a cobertura do cotidiano estático. A exaustividade com que se representa a morte de Ivan Ilitch em todos os seus detalhes não é a descrição naturalista de um processo de decadência corporal – como por exemplo no suicídio de Emma Bovary – mas um grande drama íntimo, em que a morte que se aproxima, justamente com e graças a todos esses detalhes horríveis, arranca uma atrás da outra as máscaras da vida sem sentido de Ivan Ilitch e faz aparecer essa vida em sua horrível esterilidade. Mas, tão estéril essa vida é, tão sem movimento interno, tão movimentado e diversificado é em sentido artístico o processo de desvelamento dessa esterilidade[203].

Os detalhes auxiliam a suspender desse fluxo de acontecimentos, aparentemente corriqueiros, um determinado gesto, certo estado de ânimo, uma impressão, que evidenciam na verdade um nó, um ponto de inflexão de um drama íntimo. Lukács menciona, nesse sentido, certa observação de Anna Kariênina durante um desentendimento com Vrónski. Trata-se de um detalhe aparentemente pequeno, uma nota à margem da página, por assim dizer; mas, através dele, Tolstói consegue expor o distanciamento irreversível entre o casal, o "completo esfriamento", como afirmará o narrador na sequência (aderindo claramente à perspectiva de Anna):

> Ergueu a xícara, com o dedo mindinho levantado, e a trouxe até a boca. Após tomar alguns golezinhos, olhou-o de relance e, pela fisionomia de Vrónski, compreendeu claramente que, para ele, eram repugnantes a sua mão, o seu gesto e o som que ela fazia com os lábios[204].

Os nós das narrativas de Tolstói não costumam ser dramáticos, e por isso torna-se necessário acentuá-los. Essa é uma das funções que os detalhes exercem. Segundo Lukács, trata-se de detalhes "dramáticos no sentido profundo da palavra: são objetivações visíveis, vividas veementemente, de viradas espirituais *na alma* dos homens"[205].

A maneira específica como Tolstói condensa os acontecimentos em seus romances da fase tardia, esse tipo de concentração que o afasta de Balzac, mas permite, ao mesmo tempo,

---

[202] Ibid., p. 226.
[203] Ibid., p. 226.
[204] TOLSTÓI, L., 2005, p. 731-732.
[205] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 228. Grifos meus.

que ele revele o que é essencial na experiência cotidiana e está escondido sob as camadas da banalidade, da convenção, etc., é o que o torna um grande escritor *épico*:

> É justamente a especificidade de Tolstói que lhe permite, através de uma tal concentração, integrar tais cenas com uma dinâmica dramática interna ao grande fluxo tranquilo da narração. Elas dão vida a esse fluxo, elas o estruturam, sem impedir seu fluir amplo e tranquilo[206].

Tolstói configura o fluxo da vida, sua amplitude que se espraia sobre as mais diversas experiências, as quais, por sua vez, se dobram sobre o círculo de relações do personagem, sobre paralelos e acontecimentos aparentemente incidentais, sobre momentos prosaicos. É nesse sentido que Lukács o considera mais épico do que Balzac: "suas ações correm devagar, sem viravoltas impetuosas, linearmente sobre o trilho da vida habitual dos homens"[207].

3.6.4. Extremo como possibilidade

Outro recurso que Tolstói emprega, e que lhe permite recriar o mundo cotidiano de tal modo que nele surjam as contradições fundamentais, em seu caráter extremo, é a representação de personagens típicos com base na "simples possibilidade". Vimos que, no universo que ele retrata, as características extremas não podem se converter *diretamente* em ação:

> As contradições que formam a base vital dos parasitas não podem se manifestar, nesses homens, através de ações extremas diretas. E isso é tanto menos possível, quanto mais diretamente eles dependam de relações de exploração. Mas precisamente essa relação em seus reflexos humanos na vida da classe de exploradores é um tema muito importante da representação de Tolstói[208].

Como formula Tolstói em seus escritos sobre arte, uma das consequências que as relações de exploração podem ter sobre a classe que explora é a "insatisfação com a vida": frequentemente, Tolstói deixa ver que "a vida do parasita, de um explorador não pode absolutamente conduzir a uma harmonia consigo mesmo e com seu entorno"[209]. Surge então uma contradição entre as "bases sociais de sua vida e a aspiração à harmonia e à atividade condizente", entre as condições objetivas e a apreensão subjetiva da realidade. Pois no seu horizonte pessoal, como o objetivo de uma vida, o personagem vislumbra certas possibilidades que desencadeariam uma inflexão dramática na direção de sua vida. Por isso, essas possibilidades podem ser consideradas como extremas. Mas a concretização dessas aspirações não se realiza – e não pode, na verdade, se realizar. Ao figurar esse conflito entre o ser social e a consciência de seus heróis, que não pode ser resolvido sem que haja uma ruptura

---

[206] Ibid., p. 228.
[207] Ibid., p. 210.
[208] Ibid., p. 232.
[209] Ibid., p. 232.

do herói com a classe à qual ele pertence, Tolstói cria "centros de força", "pontos de atração" que suscitam, por sua vez, o movimento. O personagem oscila de um extremo ao outro, empenhado na tentativa vã de atingir a "harmonia consigo mesmo e com seu entorno". Precisamente esse movimento frustrado em direção à resolução do impasse vital é convertido em ação:

> Uma vez que Tolstói, por um lado, escolhe como heróis representantes subjetivamente honestos da classe dos exploradores, mas, por outro, não quer e nem pode levá-los a uma ruptura com a própria classe, as vibrações que causam essas contradições se efetuam dentro da esfera vital da classe dominante. As possibilidades extremas surgem, são examinadas seriamente, são dados passos importantes para a sua materialização; mas antes da ação se completar intervêm tendências contrárias, em parte as mesmas contradições em um nível mais alto, em parte tendências que rebaixam ao compromisso com a realidade. Então surge uma mobilidade constante, que permite expressar o conjunto das determinações importantes dessa vida em toda a sua riqueza, mas que muito raramente conduzem a uma virada verdadeiramente dramática, a uma ruptura decisiva com a fase anterior. A vivacidade, a riqueza interna dessas figuras provêm então do fato de que as possibilidades extremas sempre emergem, de que o aguilhão da contradição entre o ser social e a consciência nunca pára de doer. Mas o movimento ou se realiza em círculo ou no máximo em espiral, nunca na forma de uma ruptura dramática rápida, como podemos ver nas mudanças de destino em Balzac e Stendhal[210].

Esse aguilhão que explicita sob aspectos diferentes o descompasso com a base social fere a consciência de Pierre Bezúkhov e Andrei Bolkónski, de Liévin e Nekhliúdov – alguns dos protagonistas dos grandes romances de Tolstói. Tomamos contato com o dilema desses personagens de maneira cristalina em seus diálogos, bem como nos monólogos. É perceptível a função decisiva que a vida espiritual e moral tem uma na configuração do caráter dos personagens de Tolstói. Ao expressarem sua visão de mundo, ao refletirem sobre os rumos de sua vida, esses personagens elevam a um nível mais geral as suas experiências pessoais e, sobretudo, o conflito em torno do qual gira o seu desenvolvimento. Observe-se o que Lukács afirma sobre Liévin:

> Assim por exemplo os diálogos de Konstantin Liévin com seu irmão e posteriormente com Oblónski sobre a legitimidade da propriedade privada, sobre a legitimidade moral e espiritual da igualdade [Ausgleich] entre proprietário fundiário e camponês, com a qual Liévin sonha. Esses diálogos não podem dar origem a uma virada dramática, pois nem a ruptura com o sistema da propriedade privada, nem a transformação em um explorador impiedoso dotado de autoconsciência e com consciência tranquila [gutes Gewissen] estão dentro das possibilidades humanas e sociais de Liévin. Elas determinam, contudo, com uma acuidade irrestrita a problemática central, o ponto doente decisivo de todo o estilo de vida e da concepção de vida de Liévin. *Elas definem o centro em torno do qual giram incessantemente seus pensamentos e sentimentos, mesmo quando ele ama ou é amado, ou quando ele se dedica às ciências ou se refugia na vida pública*[211].

Assim como os grandes realistas, Tolstói concede enorme importância à fisionomia intelectual de seus personagens. Segundo Lukács, isso é algo fundamental para a figuração do

[210] Ibid., p. 233.
[211] Ibid., p. 235; grifos meus.

típico[212]. Embora as situações extremas já contenham em si as contradições em um grau elevado, a fisionomia intelectual, a reflexão dos personagens sobre a própria ação "faz desse em-si um para-nós"[213]. Quando um escritor conforma seus personagens de tal maneira que eles atingem um alto grau de consciência, isso torna possível, juntamente com a caracterização desse indivíduo singular sob esse ponto de vista específico, que as "extremidades da situação representada sejam superadas, de modo a dar expressão para o geral [das Allgemeine] que está em sua base, a saber, a aparição das contradições em seu grau mais alto e mais puro"[214]:

> Nos traços individuais de um personagem, aparentemente distantes da relação de exploração, na maneira como ele pensa sobre os problemas mais abstratos, na maneira como ele ama, e em outros pontos, Tolstói mostra precisamente essa ligação com o modo parasitário de sua existência com grande precisão poética, com uma arte realista grandiosa, que figura sensivelmente as ligações e não apenas as comenta analiticamente[215].

Note-se então que, para dar continuidade ao legado realista e expor as contradições sociais fundamentais, Tolstói emprega meios bastante diversos. Nos seus romances, os diálogos que permitem definir os contornos da personalidade de uma determinada figura não podem realizar as possibilidades latentes a que eles dão forma, em virtude das condições objetivas. Na obra de Balzac, por exemplo, os diálogos desempenham uma função verdadeiramente dramática: eles são "duelos de visão de mundo", nos quais "se extrai intelectualmente a quintessência dos problemas sociais importantes" e, ao mesmo tempo – o que marca a diferença com relação a Tolstói – eles engendram a decisão sobre os destinos humanos. O exemplo que Lukács cita é preciso: o diálogo entre Rastignac e Vautrin. Este não só lança a proposta com a qual Rastignac se debaterá por um bom tempo (matar ou não o mandarim, para empregar a metáfora de que se vale o personagem a determinada altura do romance); mas Vautrin como que abre diante do jovem provinciano, que aspira galgar posições no meio aristocrático parisiense, a gramática da sociedade, crua e horrorosa, é verdade, mas exata em seus tons sombrios. Os diálogos que Rastignac travará com Bianchon, com a senhora de Nucingen; o passeio na avenida, quando os olhares de damas despertam a vaidade do protagonista – tudo isso se acumula e culmina em uma virada no destino de Rastignac. Mas essa virada não seria possível sem que Vautrin descortinasse diante do jovem o completo panorama das relações, bem como os pressupostos dessas relações, no meio em que Rastignac gostaria de atuar.

---

[212] Cf. LUKÁCS, G., "Die intellektuelle Physiognomie des künstlerischen Gestaltens", *PRI*, p. 161.
[213] Ibid., p. 161.
[214] Ibid., p. 161.
[215] LUKÁCS, G.,"Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 231.

Os diálogos de Tolstói também definem a fisionomia intelectual dos personagens, explicitando sua conexão com contradições sociais específicas. Mas o fazem de um modo particular, em consonância com o movimento que buscamos descrever acima: a possibilidade extrema é posta no horizonte, através do diálogo, mas permanece apenas como uma possibilidade. Isso cria uma "margem de manobra concreta" para as vivências espirituais dos personagens. Como consequência, Tolstói pode se debruçar sobre os estados de ânimos, sobre suas impressões passageiras com a mesma obstinação que outros escritores relevantes do novo realismo; mas, uma vez que as possibilidades extremas determinam o círculo no interior do qual o humor de seus personagens se movimenta, isso não se reduz a uma pintura de estado de ânimo, cujo interesse poderia ser, na melhor das hipóteses, meramente memorialista. Na obra de Tolstói, essa maneira de caracterizar os personagens estabelece o campo em que se dão as mais diversas relações:

> E como Tolstói nunca isola umas das outras as expressões vitais singulares dos personagens, como a relação de Liévin com seus irmãos, com sua esposa, com seus amigos e outros, vincula-se estreitamente com a resolução de suas questões vitais mais importantes, as oscilações nessas relações tornam mais definida e rica a sua fisionomia, sem esfumaçar de maneira alguma os seus contornos.
>
> Essa representação através da "margem de manobra" dos pensamentos, dos estados de ânimos e sentimentos possibilita que Tolstói represente de modo extremamente rico e poético, porque contraditório e indireto, a relação dos homens entre si. Tolstói não coloca, por exemplo, na boca de Dária Oblónskaia qualquer julgamento definitivo da "mulher honesta" sobre a "criminosa" Anna Kariênina; ele descreve, contudo, com uma acribia incomum, todas as oscilações de estado de ânimo que se produzem em Dária em sua ida à *datcha* de Vrónski, durante a visita e no seu regresso. Esses estados de ânimo se transformam em um sonhar acordado, em hesitações momentâneas da concepção de mundo e oscilam entre uma inveja de Anna, cuja vida é reluzente e viva em comparação com a própria escravidão de esposa e mãe, até a rejeição veemente do modo de vida de Anna e Vrónski. E precisamente a justaposição e sucessão desses estados de ânimo resulta em uma imagem realmente verdadeira e abrangente dessa relação tanto de um ponto de vista individual quanto de um ponto de vista social. A arte de caracterização extraordinária de Tolstói consiste precisamente nisso: ele descobre com uma tal precisão e verdade a esfera desses estados de ânimo que são possíveis e necessários da parte de um personagem, e que o caracterizam de fato *globalmente*[216].

3.7. Novela em tom menor: literatura e desfetichização

Ao analisar *A morte de Ivan Ilitch*, procuramos destacar o surgimento, no plano das relações, de uma divisão muito marcada entre interior e exterior. Para os outros, como se dá conta o protagonista, sua doença aparece apenas como um quadro clínico, que interrompe o curso macio e decente da vida ordinária. Essa avaliação errada apenas reforça um movimento de ensimesmamento que a doença havia provocado, logo de início. Investigando-se para descobrir o que havia, afinal, de errado com seu corpo, Ivan Ilitch acaba por compreender que

[216] Ibid., p. 241.

ele vivencia na verdade algo terrível, muito maior do que um ceco móvel; dessa maneira, aprofunda-se a distância entre ele e os outros, que não compreendem a gravidade da situação.

De início, como dissemos, essa dualidade se manifesta na forma de uma sensação de estranhamento. Sentido-se deslocado, o personagem se vê como um espécie de joio, que se alastra e destrói a atmosfera habitualmente leve e agradável das noites de uíste, uma atividade a que ele antes se entregava com muito prazer. Mas esse sentimento de Ivan Ilitch se modifica. O estranhamento, que não desaparece, assume progressivamente uma outra forma, diferente de um conflito entre o herói e o ambiente. Ele se torna um caso íntimo, que força o protagonista à consciência e à reflexão em torno da morte. E quanto mais Ivan Ilitch avança em suas reflexões, tão mais impossível se torna estabelecer qualquer relação com os que estão próximos. No fim, ele está sozinho.

Eis um traço que parece uma constante entre personagens da fase tardia de Tolstói: a solidão. Podemos lembrar, por exemplo, de Liévin, em *Anna Kariênina*, ou de Nekhliudóv, em *Ressurreição*, que também experimentam um certo estranhamento com relação ao seu meio social. Eles não se reconhecem nas "formas de vida, dentro das quais eles nasceram, nas tarefas, a que essas condições de vida os constrangem"[217]. No entanto, também não conseguem romper com seu círculo, com sua classe e, por isso, a convivência com os outros é limitada.

Que haja na obra de Tolstói uma galeria desses personagens que se caracterizam pela solidão não é algo fortuito. Parece que há uma base comum à qual todas essas experiências remetem e que podemos observar inclusive em um plano mais geral, que liga Tolstói a outros escritores. Pois o destino individual dos personagens incorpora e estiliza a relação problemática, ou melhor dizendo, contraditória, entre o indivíduo e a sociedade no capitalismo: "o indivíduo que age nessa sociedade, que, compelido pela necessidade [Not], reconhece, em princípio, o sistema das regras em geral, deve no caso concreto entrar ininterruptamente em contradição com esses princípios"[218]. Nos romances, de um modo geral, "os encontrões entre indivíduo e sociedade" fornecem o conteúdo, de modo que "por toda parte o indivíduo deve ser introduzido para a compreensão da realidade social"[219]. Variando então de acordo com a situação social concreta, os romances dão forma a diferentes possibilidades de estruturação da sociedade e, portanto, da relação que o indivíduo tem com ela. Por isso, é fundamental atentarmos para a pergunta que Lukács coloca: "qual indivíduo é

[217] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 243.
[218] Id., "Die Leiden des jungen Werthers", DL, p. 60.
[219] Id., ""Gottfried Keller", *DL*, p. 397

introduzido em qual sociedade?"[220]. Nas situações em que a sociedade capitalista já alcançou "sua própria forma desenvolvida", resta, para o indivíduo, ou se curvar ou se quebrar, ou se adequar ou perecer. Mas há, como lembra Lukács, outras situações, nas quais vem à tona outras alternativas e que podem ser figuradas, se se encontra chão histórico-social para tanto. Quanto a isso, é interessante observar sua análise sobre o romance de formação em sentido estrito, comparando-o com romances posteriores. Ele se refere especificamente a *Wilhelm Meister*, de Goethe, e a *Henrique, o verde*, de Keller. Pela "alegria" do mundo ali figurado, tanto um quanto outro se diferenciam do romance social moderno, que abstratamente também pode ser considerado como uma história de formação. Essa alegria tem uma beleza quase feérica, pois "as cores de sua figuração nunca recebem uma dureza prosaica ou a escuridão desenganada, elas permanecem sempre claras e poéticas"[221]. Estaria enganado, no entanto, quem porventura reconhecesse aí alguma "nota pessoal" desses escritores, a manifestação de um otimismo que se contraporia, por sua vez, ao pessimismo. "Certamente", afirma Lukács, a "personalidade do escritor é determinante nisso tudo", mas não se trata de algo abstrato, meramente psicológico. No caso de Keller, ele nota, a personalidade "se baseia na burguesia da democracia suíça livre e elementar", enquanto que escritores como Balzac ou Dickens, em cujos romances a ameaça da degradação capitalista não espreita, apenas, mas rege o concerto, esses escritores partem de uma experiência social totalmente diferente, eles partem "do isolamento do artista honesto, na verdade, de todo homem honesto no capitalismo em ascensão"[222].

Assim, a relação entre indivíduo e sociedade, fundamental para a compreensão da experiência dos personagens, expressa, também, o antagonismo do escritor frente à realidade de seu tempo. Nesse ponto, a trajetória de Tolstói se destaca, porque ela abarca de um polo ao outro. Por isso é que Lukács insiste em diferenciar fases desse autor. Em uma ponta, temos um romance como *Guerra e paz*, cujo fôlego grandioso, verdadeiramente épico, leva a comparações com as antigas epopeias; obras como *Ressurreição* ou *A morte de Ivan Ilitch* não deixam, por seu turno, de respirar uma atmosfera épica, e no entanto, mostram mais proximidade com o romance europeu moderno.

Nas obras de juventude, aparecem alternativas concretas à vida mecânica e inautêntica. Se, em *Guerra e paz*, pode ser constrangedor observar o "jogo artificial de papéis" que nos apresenta como são os salões aristocráticos e quem deles participa, a isso se

[220] Ibid., p. 397.
[221] Ibid., 401
[222] Ibid., p. 401.

contrapõem outras formas "extremas" de existência, como a "vida autêntica e a atuação consciente"[223], em que ao menos se resvala na possibilidade de sentido. Na fase tardia, pelo contrário, a imagem é a de um "mundo horrivelmente 'acabado'", no qual "os poros para a autoatividade dos homens são cada vez mais entupidos"[224]. Notemos apenas, por ora, que é nesse estado de coisas que radica a solidão, na qual os personagens se enredam cada vez mais, à medida em que as saídas que antes estavam abertas são bloqueadas. Veja-se o caso de Ivan Ilitch. Para ele, nem mesmo a esfera da família, que, como aponta Klaus Städtke, funciona em *Guerra e paz* como uma "comunidade vital 'natural'" e, por isso, possibilita um "posicionamento autêntico sobre a vida"[225], nem mesmo esse exíguo espaço da vida privada escapa mais da "desumanização do homem, que a sociedade capitalista causa"[226].

Não é outra coisa que essa "desumanização do homem" o que retira de Ivan Ilitch o chão da vida ativa, de tal modo que a ação, em certo sentido, também aparece travada na obra. Resta, como vimos, para os personagens da fase tardia de Tolstói o dilema entre capitular ou fugir, já que ação revolucionária, embora fosse uma possibilidade objetiva, estava fora do horizonte do autor. Ora, isso é um problema para a figuração literária realista. Pois, como Lukács afirma, "somente na medida em que o homem age, é que se expressa sua essência efetiva, a forma efetiva e o conteúdo efetivo de sua consciência através de seu ser social"[227]. Por isso, a questão da ação é o problema formal central do romance, por isso é que cabe à fantasia do escritor forjar situações em que venha à tona "*ativamente* essa 'essência' do homem"[228].

Dissemos que Tolstói figurou uma galeria de personagens solitários; mas o parentesco ressalta também quão distante estão, nesse mesmo sentido, Ivan Ilitch e Nekhliudóv (*Ressurreição*). O ódio que este desenvolve quanto à classe a que pertence o coloca em um lugar problemático. Se ele despreza seus iguais, não é menos verdade que aqueles que estão sob seu jugo igualmente não o veem com condescendência e desconfiam de suas atitudes bem intencionadas, quando ele se propõe a modificar o regime de repartição das terras. Ele não encontra lugar nem entre os do alto, nem entre os de baixo. Ainda assim, a sua condição vacilante não o impede de agir, de buscar efetivar suas intenções, o que possibilita que sejam expostas com "implacável veracidade" as contradições de sua posição, subjetiva e objetivamente. Nesse caso, a falta de chão da vida ativa aparece na maneira como, ao serem

[223] STÄDTKE, K., 1981, p. 287.
[224] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 219.
[225] STÄDTKE, K., 1981, p. 287.
[226] LUKÁCS, G., "Die Tragödie Heinrich von Kleists", DL, p. 219.
[227] LUKÁCS, G., "Der Roman", *MS*, p. 26.
[228] Ibid., p. 26.

colocadas em prática, as intenções do personagem são distorcidas, nas espirais de contradições em que o personagem se vê enredado, sendo obrigado a assumir compromissos (e sujar suas mãos) para realizar as suas ações filantrópicas. A despeito, portanto, de não se concretizarem, as intenções de Nekhliúdov traçam, segundo Lukács, uma "margem de manobra concreta" ao seu redor, pois evidenciam suas "possibilidades extremas"[229].

Seria um exagero dizer que, em Ivan Ilitch, não há *nenhuma* ação. Sobretudo nos primeiros capítulos, embora não ocorra nada de notável, como sugere o narrador, vemos Ivan Ilitch sendo Ivan Ilitch, esse homem que age de acordo com certas regras, expressando em seus gestos a sua maneira de pensar, assimilada aos parâmetros do que é decente e por isso aceitável e do que não é. Mas, com o agravamento da doença, parece que também essa dimensão da ação se modifica, já que a mudança pela qual o personagem passa não encontra meios de se exteriorizar e tudo parece acontecer no espaço recolhido da interioridade.

Esse efeito ocorre não só porque a interioridade de Ivan Ilitch se torna o assunto, porque a consciência da morte vem para o primeiro plano, de modo que podemos falar de "ação interna", isto é, quando a narrativa se volta para o desenvolvimento dos pensamentos e sentimentos. Mas até mesmo o ponto de vista acompanha esse novo "acento sobre o interno"[230]. O foco narrativo se aproxima do personagem. Assim, se nos primeiros capítulos foi possível reconstruir toda a história de Ivan Ilitch a partir de grandes tomadas panorâmicas, já que tudo se arranjava "*comme il faut*", ou seja, de acordo com certa representação partilhada da "decência"; se todas suas relações sociais podiam ser esclarecidas com umas poucas pinceladas, pois "sua sala de visitas assemelhava-se a todas as salas de visitas"[231]; com a irrupção da doença, esse padrão que se alimenta da homogeneidade é quebrado. O ângulo narrativo panorâmico é estreitado e se torna permeável aos interesses de Ivan Ilitch, àquilo que caracteriza a fisionomia do moribundo: ele passa a ser caracterizado "por dentro".

Vimos já que essa variação entre dois tipos de caracterização – uma que se coloca à distância e que por vezes resvala na sátira; a outra que, pelo contrário, assume um ângulo compreensivo e, nas palavras de Lukács, se "alonga sobre os problemas subjetivos internos do mundo retratado"[232] – tal variação é algo que caracteriza a obra de Tolstói desde *Guerra e paz*. Para Lukács, essa variação entre as maneiras de se figurar os personagens é, por sua vez, a expressão artística de uma separação no interior da sociedade russa: entre a multidão plebeia e a classe dominante, que representa e se identifica com o mundo do tsarismo; entre os de

[229] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 240.
[230] Id., "Solschenitzyn: *Ein Tag im Leben des Iwan Denissowitsch*", *PRII*, p. 564.
[231] TOLSTÓI, L., 2007, p. 34.
[232] LUKÁCS, G., Die Gegenwartsbedeutung des kritischen Realismus, *PRI*, p. 552.

"baixo" e os do "alto". Fica implícito, nessa confluência entre a separação na sociedade e na literatura, o próprio ponto de vista de Tolstói, o centro "movimentado" a partir do qual ele observa o mundo. Pois é por aderir ao *olhar do camponês explorado* que Tolstói identifica nos pertencentes à classe dominante um enrijecimento profundo, que se expressa a todo momento e que pauta a narração de seu destino, contrastando com a vivacidade das figuras que estão à margem disso, com sua autenticidade peculiar. Assim, afirma Lukács,

> apenas em conexão com a desconfiança repleta de ódio, que enche o camponês a cada declaração de alguém que pertence à classe dos exploradores, junto com o primeiro pensamento instintivo do camponês de que um novo plano do proprietário só pode ser um engano, e quanto mais sublime ele soa, tanto mais refinado o engano – apenas nesse contexto pode-se falar da correta problemática de Tolstói[233].

É com base nas aspirações dos personagens, se estes se identificam com os do alto ou com os de baixo, que Tolstói separa também o modo como vai caracterizá-los, se vai fazê-lo a partir de dentro ou por fora. No entanto, é apenas ao apresentar "por dentro" um personagem que Tolstói pode desenvolver a "análise psicológica", acompanhando assim com forte interesse "como um sentimento ou um pensamento brota do outro"[234]. É dessa maneira, lentamente, que surge então a fisionomia do personagem, que não se desenvolve "no sentido dramático de Balzac"[235]. Pois não se trata, aqui, de acompanhar "as grandes viravoltas dramáticas de um sentimento no outro, de um pensamento em outro"[236]. Em primeiro plano, aparece o "processo psicológico", e não seu resultado. E, desse modo, afirma Lukács, Tolstói mostra "da maneira mais flagrante e concreta", até "nas menores e mais íntimas expressões de vida" quão profundamente "a Rússia de seu tempo fora 'invertida'"[237].

À diferença, entretanto, do que acontece em outras obras, em *A morte de Ivan Ilitch* o revezamento entre um e outro modo de caracterização não se dá em função de uma separação relativamente estável dos personagens em grupos distintos, de acordo com "os critérios da autenticidade ou inautenticidade"[238]. Vejamos, a fim de comparar, o que acontece com Karênin, em *Anna Karênina*. Esse personagem é caracterizado como uma figura predominantemente negativa, mas, sendo um personagem importante do romance, faz-se necessário demarcar um campo de forças, no interior do qual ele oscila e assim revela suas

---

[233] STÄDTKE, K., 1981, p. 287., 199l
[234] Id.,"Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 239. Esse comentário de Lukács desdobra uma questão que é levantada por Tchernichévski, em um texto voltado para as obras de juventude. Ali, Tchernichévski afirma que "o conde Tolstoi está interessado primariamente no próprio processo psíquico, suas formas, suas leis, ou, para expressá-lo nos termos de uma definição, na dialética da alma" (Chernyshevsky, N., 1962, p. 97).
[235] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 240.
[236] Ibid., p. 239.
[237] Ibid., p. 243.
[238] LUKÁCS, G., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 9.

características particulares; daí que seja indispensável à sua fisionomia caracterizá-lo "por dentro". Mas, como observa Lukács, Tolstói "o deixa aparecer a partir de dentro relativamente petrificado, linear, convencionalmente preso também nas oscilações"[239]. Já em *A morte de Ivan Ilitch* a direção da avaliação feita inicialmente sobre o protagonista é invertida, gerando um contraste que nos obriga a diferenciar dois momentos distintos, opostos, na sua vida. De início, ele pouco se distingue de Karênin – uma perfeita "máquina burocrática"[240] – e isso fazia com que ele fosse visto apenas exteriormente. Acompanhamos, no entanto, como o personagem se transforma ao longo da narrativa, cujo ponto de vista é então revisado: Ivan Ilitch é visto sob duas óticas diferentes, as quais ainda respondem, contudo, a esses critérios que mencionamos, ou seja, se ele pertence ou não, "nas suas aspirações mais íntimas", ao "mundo do alto vazio"[241], se nele há ou não autenticidade.

Logo, o ponto de vista da caracterização muda porque Ivan Ilitch também muda, passando de um polo ao outro do espectro. Mas será que podemos falar, nesse caso, de uma virada, tal como usualmente vemos nas novelas? Em *Ivan Ilitch,* tudo acontece sem alarde, sem que haja qualquer explosão ou catástrofe... Acompanhamos, sobretudo, os "reflexos anímicos"[242] que o confronto com a morte produzem em Ivan Ilitch, na medida em que ele passa a buscar o sentido da própria vida. E ao contrastar sua vida com "o fato cru de que deve morrer", Ivan Ilitch se vê forçado a aceitar que ele não vivera como deveria. "E quando lhe vinha o pensamento, e vinha-lhe com frequência, de que tudo aquilo ocorria porque ele não vivera como se devia (...)", ele então se esquivava, "lembrava no mesmo instante toda a correção da sua vida e repelia esse pensamento estranho"[243]. Por isso, Lukács fala de um "grande drama interior no qual a morte que se aproxima, precisamente com e graças a todos esses detalhes horríveis, arranca uma depois da outra as máscaras da vida sem sentido de Ivan Ilitch e deixa aparecer essa vida em seu tédio horrível"[244].

Vão se acumulando, portanto, através dessas ideias que Ivan Ilitch revolve em seu íntimo, sentimentos e lembranças que abalam em sua base não só a sua conduta privada ao longo da vida, pois no questionamento de Ivan Ilitch arrasta-se junto, também, aquela sociedade decente, "*comme il faut*", da qual ele, por sua vez, era um representante. Assim, nessas idas e vindas da consciência atormentada, lança-se luz indireta sobre aqueles que agiam e pensavam da mesma forma que Ivan Ilitch, retratados logo na primeira cena. Pois são

[239] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 243.
[240] Ibid., p. 243.
[241] LUKÁCS, G., "Krieg und Frieden: Vorwort", p. 9.
[242] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 230.
[243] TOLSTÓI, L., 2007, p. 68.
[244] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 226.

os amigos de Ivan Ilitch, juízes e burocratas tal como ele, que anunciam já nas primeiras linhas da novela que o protagonista havia morrido. Alternando o diálogo entre essas figuras com o pensamento silenciado que desperta em cada um a morte do colega próximo – o cálculo sobre as futuras transferências e promoções devido ao lugar vacante – o autor nos mostra, já de início, como se age normalmente naquele meio.

Em nenhum instante, contudo, o conteúdo da narrativa ultrapassa "a moldura da média cotidiana", em nenhum momento essa normalidade do que é banal deixa de vigorar. Ainda assim, segundo Lukács, essa novela "é uma imagem de toda a vida e não é em nenhum momento cotidiana ou medíocre"[245]. O narrador também o afirma, logo no início: "a história pregressa da vida de Ivan Ilitch foi das mais simples e comuns e, ao mesmo tempo, das mais terríveis"[246]. Ao contrapor, assim, essas características da história do protagonista, "comum" e "terrível", fica sugerida também uma maneira de entender o modo como Tolstói constrói uma narrativa que não é cotidiana, embora seu conteúdo seja. Pois esse movimento de inversão do comum no terrível é análogo ao que buscamos apreender, identificando uma ruptura na personalidade e, paralelamente, no ponto de vista da narrativa a partir do momento em que Ivan Ilitch fica doente. Todos esses deslocamentos remetem à mesma situação, ao "fato cru" da morte que se avizinha. "No conteúdo e socialmente", essa situação não rompe a moldura estreita do cotidiano, mas, como nota Lukács, o confronto com a morte na verdade expõe *mais agudamente* essa experiência ordinária e "por causa da acentuação extrema as contradições sociais não são apaziguadas, mas se tornam efetivas com toda força"[247]. Pode soar paradoxal, mas é justamente o isolamento para o qual a doença empurra Ivan Ilitch o que permite que essa narrativa sobre o cotidiano não se torne, ela mesma, cotidiana. Como afirma Lukács,

> o dom de invenção de Tolstói, que faz do isolamento necessário do moribundo uma ilha apartada quase robinsonesca – certamente uma ilha do horror, da morte horrível após uma vida sem sentido – envolve todas as pessoas e todos os objetos, através dos quais suas relações são mediadas, com aquela poesia terrível e sombria. Do mundo decadente das sessões jurídicas, das partidas de carta, das noites de teatro, da decorações insípidas da casa até a sujeira nojenta da degradação do corpo do fatalmente doente depreende-se aqui um mundo incrivelmente vivo e movimentado, em que cada objeto figura com eloquente poesia a desolação terrível da vida humana na sociedade capitalista[248].

Isolamento, aqui, é portanto o oposto da rigidez prosaica, da falta de vivacidade que Lukács sintetiza sob a expressão "prosa do capitalismo". Pois, da perspectiva solitária do

[245] Id., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 225.
[246] TOLSTÓI, L., 2007, p. 17.
[247] LUKÁCS, G., "Tolstoi und die Probleme des Realismus", *PRII*, p. 224.
[248] Ibid., p. 212.

moribundo, é possível intensificar a experiência individual que é retratada na narrativa e, com isso, torna-se também visível seu substrato social, tornam-se perceptíveis as relações e os acontecimentos que, ao fim e ao cabo, constituem cada personagem. Nesse sentido, podemos falar de "uma crítica da vida", que persegue, até nos mais íntimos sentimentos, nas simpatias silenciadas, um sentido que não está dado imediatamente, um processo que, de outra maneira, permaneceria à sombra da banalidade.

Essa crítica, por sua vez, surge em um contexto determinado. Ela é feita pelo viés do camponês explorado. Há uma passagem em que isso fica muito explícito. Nos últimos instantes, Ivan Ilitch reconhece e introjeta o olhar de Guerássim, o mujique que trabalhava em sua casa e para quem a morte era um acontecimento natural. Olhando para o "rosto sonolento, bonachão, de maçãs salientes, de Guerássim", acode-lhe, e agora sem volta, que "o seu trabalho, o arranjo da sua vida, a sua família, e esses interesses da sociedade e do serviço, tudo isto podia ser outra coisa. (...) Não havia o que defender". É só no confronto silencioso com a figura do mujique que o problema existencial de Ivan Ilitch assume, para ele mesmo, uma forma definitiva. Ao olhar Guerássim, ele se torna consciente de que "vivera um embuste descomunal, que ocultava tanto a vida como a morte"[249]. E quem não soube viver, tem, como sugere Tchekhov, uma morte atroz.

Não saber viver, entretanto, não é apenas uma condenação. O que Tolstói coloca como problema, amparado pelo olhar do camponês, é que não é possível viver corretamente sobre as bases da exploração. Essa é a relação que dá fibra ao drama de Ivan Ilitch. Nesse sentido, o camponês não precisa estar presente, para que seu olhar se torne efetivo. Pois ele é, nas palavras de Lukács, "essa figura visível-invisível onipresente". Ele se insinua nos detalhes, ele se insinua na consciência do protagonista, subordinando-os, nessa circunstância em que há exploradores e explorados, ao princípio da dualidade.

[249] TOLSTÓI, L., 2007, p. 72.

Situação (II)

> — (...) Mediante ela, quereis demonstrar-me que, para meus desígnios e minha obra, ninguém me poderá ser útil, a não ser o Diabo, e que somente a ele devo recorrer. Contudo não podeis excluir a possibilidade teórica de uma harmonia espontânea entre as necessidades pessoais e o momento, a saber, a "justeza", a possibilidade de uma concordância natural, que nos permita criarmos livre e despreocupadamente.
> ELE (rindo): — Uma possibilidade muito teórica, de fato! Meu caro, a situação é demasiado crítica, para que a ausência de crítica esteja a sua altura! (...)
>
> Thomas Mann, *Doutor Fausto*

Explorando o realismo a partir do eixo da hostilidade do capitalismo às artes, parece-nos que ganha ainda mais relevo certo posicionamento de Lukács que abrange toda sua obra depois dos anos 30. Em contextos diversos, lemos que este ou aquele aspecto que aparece cristalizado de determinada maneira nas obras remete, por sua vez, a um *fato da vida*; assim, em *O romance histórico*, por exemplo, Lukács diz que aquilo que estabelece a peculiaridade de cada gênero literário, a base que separa o épico do dramático é constituída por *fatos da vida*. Podemos então dizer que, no quadro das investigações sobre gênero literário, ganha expressão quase poética a "ligação com o concreto"[1], que talvez possamos apreender como uma imanência do sentido, irmanada com a "consciência de que é somente na própria realidade, em seu seio ou mesmo lutando concretamente contra ela que se pode achar o belo real"[2]. Tal ligação emerge, enfaticamente, nas considerações sobre a hostilidade do capitalismo às artes, que nos levam a enfrentar de modo ainda mais resoluto a relação do romance realista com o chão histórico a partir do qual ele surge, pensando então as soluções artísticas como respostas especificamente estéticas, pouco importa se conscientes ou não, a problemas concretos suscitados pelo material histórico e social elaborado nas obras.

Nesse sentido, podemos dizer que este trabalho procurou mostrar de que maneira, então, "todo verdadeiro realismo significa a ruptura com a fetichização e a mistificação"[3]. É isso, parece-nos, o que está por trás da insistência de Lukács na necessidade de se "nadar contra a corrente"; é isso, e não um gosto artístico de matizes neoclássicos, como dizem alguns, o que sustenta a defesa da tipicidade como a categoria fundamental do realismo. Pois, como nota Patrick Eiden-Offe, "a representação típica quebra a intuição quase corpórea do

[1] OLDRINI, G., 1986, p. 123.
[2] FISCHER, J., 1987, p. 25.
[3] LUKÁCS, G., "Marx und das Problem des ideologischen Verfalls", *PRI*, p. 271.

leitor de que o individual é o elemento básico da sociedade, e perturba o refrão ideológico, que sempre retorna, sempre varia, de que finalmente a sociedade superou a divisão de classes"[4]. Nas obras realistas, portanto, esse processo ganha evidência artística, cessando de "aparecer abstratamente" na forma de um estado de coisas naturalizado, imóvel. Como afirma Lukács, a propósito do ciclo de romances *Jean Christophe*, de Romain Rolland,

> a grande revolta que o [*Jean Christophe*] preenche não acusa *'a vida', mas a sociedade burguesa da época imperialista*. Rolland enfrenta a questão da arte – assim como Goethe – a partir de "fora" [von "außen" heran]; renova a acusação que Balzac fizera em *Ilusões perdidas* contra o tornar-se mercadoria da arte e (com ela) da experiência artística; ele pinta a solidão do artista, no contexto dessa universalidade do mercado, como retirada necessária e como expulsão igualmente necessária. *A vida, que se tornou hostil à arte, cessa de aparecer abstratamente, e, na mesma medida, a luta do artista pela sua sobrevivência exterior e interior se transforma na tentativa ousadamente desesperada e destemida de salvar a própria arte de subemergir nas ondas do mercado capitalista*[5].

Quando a vida não aparece abstratamente nas obras, estas então nos miram de volta: "força é mudares de vida"[6].

[4] EIDEN-OFFE, P., 2011, . 73.
[5] LUKÁCS, G., "Volkstribun oder Bürokrat?", PRI, p. 440. Grifos meus. Há uma tradução desse texto por Carlos Nelson Coutinho: "Tribuno do povo ou burocrata?" (LUKÁCS, G., 2010)
[6] Rainer Maria Rilke, "Torso arcaico de apolo".

Apêndice

Guerra e paz
Prefácio

Georg Lukács[1]

[1] Por muito tempo foi um hábito comum – também partilhado pelo próprio Tolstói – enxergar em *Guerra e paz* uma obra homérica, até mesmo a verdadeira obra homérica de nossos tempos. Mas, tão evidente soa essa afirmação em sua generalidade imediata, tão pouco simples é decifrar conceitualmente seu sentido social e estético. Pois, imediatamente, quanto ao conteúdo e à forma, quase nada se pode constatar mesmo que apenas analogicamente semelhante entre Homero e Tolstói. Quando à época aspiraram ao "homérico", este se aproximou mais, segundo sua essência, da *Eneida* do que das épicas homéricas; e, quando no século 18, desde Vico, desde os críticos ingleses, desde Herder e Goethe, despertava a verdadeira compreensão sobre Homero, há muito o romance em prosa tinha se tornado o gênero literário dominante. E devemos notar, adiantando o que explicaremos depois, que *Guerra e paz* é um típico romance em prosa em todas as suas qualidades significativas. Não só sua construção, sua técnica literária, seu modo de caracterização são tipicamente modernos, sem o mais leve traço de arcaização, como também, nesse contexto de modo evidente, todos os momentos de seu conteúdo [Gehalt]. Apesar disso tudo, a comparação com Homero, no caso desse romance – e, podemos dizer, somente dele em toda a literatura moderna –, atinge seu âmago, aquilo que é profundamente específico de sua existência enquanto obra singular [Werkindividualität]. Portanto, quando dizem que Tolstói seria em *Guerra e paz* o Homero de nossos dias, algo de essencial é dito e não uma mera comparação histórico-literária.

Naturalmente, não se deve estender demais nenhuma comparação. Os antigos viam Homero, de certa forma, como a base comum, como a fonte de toda a literatura posterior. Em nossa época, nenhum produto literário pode assumir tal lugar de proeminência. Ainda assim, a muitos parece como se *Guerra e paz* fosse um prelúdio gigantesco, um prólogo de todos os romances posteriores; como se fosse uma imagem inteiramente real [reales], inteiramente

[1] Esse texto de 1965 encontra-se no Lukács Archívum e não foi publicado. Agradeço (muitíssimo) a Miklós Mesterházi e Mária Székely por ter tido acesso a ele. Agradeço ainda a imensa ajuda de minha orientadora, Betina Bischof, que revisou a tradução e sugeriu mudanças importantes. Indico a paginação do texto datilografado original.

genuína de um período mais simples e originário no interior do nosso atual desenvolvimento da humanidade; o qual não é, contudo, de nenhum modo, simplesmente primitivo, antes pelo contrário: [2] ele contém em si, em germe, todos os problemas com que nós nos debatemos. Porém, não se deve entender o que está em germe como algo pouco desenvolvido em sentido formal, como se aquilo que aparece entre nós em um desdobramento multifacetado só viesse a ser expresso, ali, embrionariamente. Pelo contrário: cada figura é neste caso mais rica e em si mais perfeita do que a possibilidade que temos de tornar manifesta a interioridade [Sinnfäligwerden der Innerlichkeit]. Apenas os problemas são os precursores socio-históricos dos nossos; sua solução artística possui, todavia, um arredondamento [Abrundung] e uma plasticidade que nos é interdita. Em toda sua perfeição realista, *Guerra e paz* está diante de nós como um mito histórico de nossa própria pré-história, como algo que – precisamente em sua perfeição – subemergiu irrecuperavelmente, e que no entanto supera e muito todo o existente em fúria de realidade [Wirklichkeitswucht]. Precisamente isso parece se aproximar do efeito antigo da épica homérica. Sua matéria já era algo passado, até mesmo para o seu poeta, que dirá para os seus ouvintes ou leitores posteriores; mas não um passado num sentido geral, meramente interessante, senão que aquele passado particular, que cada um acredita possuir na própria juventude e do qual depois acredita sentir falta; do qual se pode apropriar realmente a cada momento em uma tal arte, enquanto elo da humanidade. O "homérico" contribui, portanto, também artisticamente com algo essencial para a caracterização de *Guerra e paz*.

É notável, conquanto nem histórica nem esteticamente fortuito, que *Guerra e paz* (escrito em 1865-9) apareça no mundo literário quase ao mesmo tempo que o mais típico dos novos romances históricos, o *Salambô* de Flaubert (1862). Essa sincronia exterior é apropriada para esclarecer um pouco o que há de internamente dessincronizado [Ungleichzeitige] – social e esteticamente – em ambas as célebres obras. Trata-se da forma estética da historicidade da existência humana, cuja figuração não depende primariamente de considerações puramente artísticas, mas do posicionamento socialmente determinado de cada período e, no seu interior, de cada escritor, quanto à historicidade de sua própria existência. Esta é objetiva, ontologicamente tão constitutiva de cada pessoa, de cada relação humana, como a sociabilidade, como – no campo que essas duas determinações delimitam – a sua subjetividade mais pessoal. Por isso, não pode existir uma figuração literária em que a [3] determinação sócio-histórica esteja completamente ausente; o "humano em geral" atemporal e fora do espaço é, em uma forma direta, uma quimera dos acadêmicos clássicos; em uma

forma indireta, é, para muitos vanguardistas, uma "condition humaine" extremamente abstrata.

Mas não é de modo algum irrelevante, para a figuração literária, se essas determinações são manejadas de maneira meramente espontânea ou com consciência alerta; não é irrelevante como é compreendida sua relação com o núcleo da personalidade do homem, com a substância de seu destino. Como em toda questão da arte, tal consciência inequívoca só costuma surgir *post festum*, tornando-se então certamente tanto mais intensivamente efetiva. O período de florescimento da literatura grega já havia se encerrado, quando Aristóteles começou a falar, não quanto ao aspecto estético, mas em nome de uma ontologia do ser social, do homem como "zoon politikon". É indiferente quão diretamente efetiva essa sua constatação se tornou para a práxis poética; certamente, esse momento emerge no modo de figuração da vida burguesa mais pitoresca e mais plasticamente do que nunca antes. Com isso, infiltra-se também, mais intensivamente do que nunca, uma historicidade espontânea na práxis poética. *Moll Flanders*, de Defoe, apresenta – de modo totalmente não programático – um *tableau* da acumulação primitiva na Inglaterra; e no *Tom Jones*, de Fielding, aparece como episódio até mesmo o levante jacobita de 1745, datando assim com precisão o momento histórico de todo o romance.

No entanto, somente com Walter Scottt o histórico irrompe no mundo da figuração literária como uma determinação concreta inseparável do ser dos homens, para nunca mais desaparecer da literatura saudável [gesunden] e grandiosa. Por isso, seria parcial e falso enxergar como o grande feito de Walter Scott a fundação de um novo gênero, o romance histórico. Não existe tal gênero; e, quando surgem obras escritas com essa pretensão literária, elas sinalizam que se tornou problemática a relação entre a personalidade humana e suas formas de existência, que são, objetivamente, irrevogáveis e sócio-históricas. Não: Walter Scott não descobriu o romance histórico enquanto gênero particular; senão que ele descobriu a historicidade no modo de figuração de qualquer literatura. O romance de Balzac, que se vincula à descoberta de Walter Scott interpretada dessa maneira, torna [4] assim consciente a historicidade do social, do "zoon politikon" para a literatura: desde então, todo romance verdadeiramente grandioso, todo drama autêntico é histórico em sua essência mais interior, adentrando até a mais recôndita psicologia dos personagens. A grande crise mundial da Revolução Francesa e suas consequências alçaram a uma percepção geral a historicidade ontológica de cada existência humana; Walter Scott e Balzac são os anunciadores desse aspecto recém-conquistado do mundo e do si mesmo do homem.

Apenas quando os acontecimentos históricos, ao menos para certas classes, para certas ideologias, levam a um estranhamento [Entfremdung] dos homens em relação a sua existência sócio-histórica presente, é que se forma na consciência um abismo entre história e presente. O presente aparece então como um modo de existência incriado, decaído estética e eticamente, enquanto que a história – é indiferente se concebida como atrativa ou repulsiva – é transformada em algo estranho, em algo exótico. *Salambô*, de Flaubert, encarna pela primeira vez essa atmosfera [Stimmung] pós-1848 da burguesia e raramente foi superado nesse aspecto. As qualidades artísticas e estilísticas extraordinárias dessa obra não devem encobrir, no entanto, a constatação de que é uma proeza do estranhamento. O estranhamento [Entfremdung] do homem burguês do ser social de seu presente, que conduz nas ciências à separação precisamente delimitada entre economia, sociologia e história; que conduz à ruptura da visão unitária da sociedade, a qual dominou desde Maquiavel passando por Vico até Adam Smith e Hegel; transforma, na figuração literária, o presente que se formou historicamente e que é movido por uma dinâmica histórica em um *milieu* sociológico e estático, com o qual é defrontada constrastivamente a história estranhada [verfremdete] enquanto algo exótico. O estranhamento rompe, em ambos os domínios, a unidade objetivamente existente e a compreensibilidade do ser social, a qual só pode ser alcançada nessa unidade e através dela; no seu lugar, são postas estruturas conceituais [Gedankengebilde] fetichizadas, aparentemente independentes. A interioridade que assim surge, exageradamente subjetivada, atribui-se como parceiro um mundo exterior objetivizadamente exagerado e, por esse motivo, sufocado; sujeito e objeto ganham igualmente uma fisionomia unilateral, empobrecida, fetichizada.

[5] *Guerra e paz*, contrariamente, dá continuidade ao velho estilo desfetichizador de representação [Darstellungsweise], que floresce com a Revolução Francesa. Essa ainda não é, todavia, uma façanha especificamente individual de Tolstói. No desenvolvimento russo, a catástrofe europeia de 1848 não desempenha um papel essencial. A linha fundamentalmente democrática da grande literatura russa, posta em movimento pela Revolução Francesa, e que se direciona para uma completa libertação do povo russo, para uma renovação de sua vida, desde Púchkin, continua linearmente até Tchekhóv e Górki, de modo independente da crise europeia, sendo por ela tolhida no máximo perifericamente. A despeito de toda sua grandeza ímpar de escritor, Tolstói também é um elo nesse desenvolvimento. Precisamente por isso, ele também está, da perspectiva da literatura mundial (não filológica), sobre o solo do historismo na literatura, descoberto por Walter Scott. Pois, apenas para filólogos e sociólogos vulgares é que Walter Scott é apenas um tory honesto com certas habilidades narrativas. Críticos com o

olhar mais profundo, de Georges Sand até Chesterton, o veem precisamente como aquele que figura a grandeza e o valor intrínsecos do povo; como escritor, para quem a superioridade do baixo [Unten] frente ao alto [Oben] sempre esteve presente. Apenas porque ele faz desses Cedrics e Henry Smiths, dessas Jenny Deans e Rebeccas os vencedores morais da história, essa se torna nele mais do que interessante: grandiosa, despertando grandeza nos homens, bem como um tino para a grandeza e para o sentido da história. Goethe diz durante a leitura de *Rob Roy*: "Vê-se, no entanto, o que é a história inglesa...". Rob Roy era um *partisan* e ladrão de cavalos na fronteira inglês-escocesa. É certo que Walter Scott também era um tory, mas não era apenas tory, senão que um patriota inglês de entendimento genuíno, que se dedicou a compreender e consolidar o surgimento da Grã-Bretanha de seus dias a partir das viravoltas da vida popular, a partir das grandes lutas, oposições e catástrofes históricas no seu interior. Na medida em que Balzac e Púchkin dão continuidade – à maneira respectivamente francesa e russa – aos seus motivos e método, aparece também neles uma espécie de equilíbrio histórico e dinâmico entre alto e baixo, com uma supremacia moral e humana do baixo.

Esse equilíbrio decerto não tem o caráter de uma lei histórica. Manzoni – um dos romancistas mais poeticamente poderosos [6] dentre os que continuaram no caminho de Walter Scott – contrasta a vida do povo com os poderes do alto sob pressupostos espirituais e sentimentais totalmente diversos e, por isso, com consequências totalmente diversas: tudo o que vem do alto está ali apenas para atrapalhar o desenvolvimento orgânico [naturhaft] e humano da vida do povo. Essa é uma generalização autêntica e literariamente profunda da experiência italiana entre a Renascença e o *Risorgimento*. Mas, também a história européia de meados do século permite que muitos democratas convictos vivenciem de tal maneira sociedade e história, que a relação entre baixo e alto perde o equilíbrio scotteano-balzaqueano. Esse desacordo dos democratas desiludidos se mostra no afastamento da figuração literária de tudo o que se refere ao alto; nessa concepção, apenas a vida do povo em sentido estrito é digna da eternalização poética, enquanto que a linha geral da desilusão burguesa força na direção da criação de um romance histórico estranho ao presente, desconfiando simultaneamente tanto do alto quanto do baixo. Essa última tendência teve em *Salambô*, de Flaubert, sua expressão [Verkörperung] representativa, enquanto que aquela dos democratas desiludidos não pôde realizar nenhuma obra cujo significado permanecesse (apenas para ilustrar a caracterização que é feita aqui, menciono Erckmann-Chartrian).

O desenvolvimento russo segue, como dito, por outros caminhos que não os da Europa ocidental. Certamente, também há analogias com a desilusão ocidental depois de 1848; no

centro da vida russa, entretanto, estava à época a luta pela libertação dos servos camponeses, cujo ponto ideológico central é formado por uma crítica democrática, progressista do liberalismo. Assim, enquanto ideólogos que lideram no Ocidente, como John Stuart Mill ou Tocqueville, procuram proteger o liberalismo contra perigos democráticos, os Bielínski, Tchenirchévski e Dobroliúbov aspiram por uma democracia revolucionária que seja capaz de liquidar os poderes da reação tsarista de tal forma que arrancasse a liderança ideológica do liberalismo de conveniência. O próprio Tolstói estava longe de ser partidário da democracia revolucionária. Mas a crítica desta contra a reação e o liberalismo influenciou profundamente sua visão social e histórica, sobretudo na época em que surgiu *Guerra e paz*. Naturalmente, isso só foi possível porque desde a juventude ele estava repleto de um amor espontâneo pelo povo [7], porque sua própria conduta de vida [Lebensführung] nos círculos da alta nobreza despertou nele, em medida crescente, uma desconfiança profunda contra o alto. Como quer que tenham surgido essas concepções em Tolstói, como quer que sejam forjados seu arranjo, suas correlações internas, elas mostram, ao mesmo tempo, algo típico e peculiar, mostram proporções, devido às quais ele pôde se integrar ao desenvolvimento acima esboçado, conquistando dentro dele, contudo, uma posição totalmente independente.

Acima de tudo: em Tolstói, a desconfiança profunda, que se avoluma até o ódio profético contra todo alto não significa – ao menos naquela época – nenhum pessimismo quanto ao desenvolvimento. Este se intensifica somente no seu período tardio; vemos, contudo, já em *Anna Karênina* essa transição. Certamente não se deve esperar de Tolstói, quanto a isso, nenhuma filosofia pensada até o limite sobre homem, sociedade e história. Até onde ela está – infelizmente, do ponto de vista artístico – de fato presente, ela é um elemento que atrapalha. Todo leitor de *Guerra e paz* conhece o tedioso debate histórico sobre o sentido das guerras napoleônicas; por sorte, elas constituem para a obra um apêndice totalmente inorgânico, o qual se pode, quando não é o caso de se ocupar teoricamente com Tolstói, simplesmente remover da leitura. Mais preocupante, artisticamente, é a figuração do personagem Napoleão. Aqui, a modelagem cheia de ódio atua na direção de uma caricatura meramente distorcedora e simplificadora, enquanto que o mesmo olhar sobre a elite russa sempre conduz a uma revelação literariamente grandiosa da essência nula das pessoas que a ela pertencem.

A fragilidade e a contradição da filosofia social de Tolstói prejudicam apenas em raros casos a sua figuração humana. Tolstói vê seu mundo russo, como primeiro o disse Lênin, com razão, com os olhos dos camponeses. Uma vez que esses são conduzidos, pelo seu ser social, a enxergar nas ações dos homens movidas pelo interesse próprio aquilo que irá salvar a

comunidade; e recusam terminantemente toda intromissão guiada por "pontos de vistas elevados" abstratos, o autor de *Guerra e paz* também julga imediatamente assim. Esse ponto de vista resulta em uma dicotomia das figuras: de um lado, estão as pessoas que verdadeiramente pertencem [8] às camadas inferiores, para as quais parece natural levar tal vida. Mas, para Tolstói, pertencem aí também os representantes da baixa, e até mesmo da alta nobreza, que são humanamente íntegros, que não caíram no carreirismo; sejam aqueles que levam a cabo, em um nível socialmente mais alto, um modo de vida semelhante, ou aqueles nos quais a busca pelo sentido que eles querem dar para a própria vida empresta à própria existência privada tal prevalência diante das regras gerais da hierarquia estatal. Quanto mais Tolstói recusa teoricamente a doutrina de Tchernischévski sobre o "egoísmo racional", tanto mais próximos do ideal ético dos democratas revolucionários estão os sentimentos e ações (por vezes até mesmo pensamentos) dessas figuras que se tornam positivas desse modo. Nesse sentimento de vida, então, está sempre contida implicitamente uma intenção quanto ao real bem comum, e a dialética da vida de homens como Andrei Bolkónski ou Pierre Bezúkhov incorpora essa contradição, de forma individual em cada caso. Por isso, só contradiz formal-logicamente essa concepção geral, que Tolstói, deixando culminar ao contrário de escritores como Erckmann-Chatrian o grande movimento popular contra as invasões napoleônicas – assim como Walter Scott – em uma figura historicamente significativa, em Kutúzov, caracterize este personagem como alguém que, enquanto um homem velho, vivido, não tinha mais qualquer ambição pessoal. Na figura camponesa contrastante, que representa o modelo de vida para Tolstói à época, em Platon Karatáiev, a preocupação primária com a sorte [Los] pessoal se transforma diretamente em uma vida repleta de bondade e altruísmo. Nesse intervalo entre Kutúzov e Platon Karatáiev, há uma margem de manobra para toda a vida cotidiana de uma época aproveitar, realizar-se, consumar a própria vida através de alegrias e dores, através de autoconservacão e falha, através de uniões e separações, e, com isso, na maioria das vezes sem sabê-lo, desempenhar o papel adequado a cada um no curso da história.

Por confusa que seja a concepção teórica de Tolstói, seu sentimento de vida se efetiva nesse romance com uma precisão infalível. Que tais pessoas possam conduzir tal vida decorre de sua [9] concepção de povo, que é contraditória ao extremo do ponto de vista conceitual [gedanklich]. O povo em Tolstói é sempre estranho ao aparato de dominação tsarista e muitas vezes lhe é hostil. Este aparece então, encarnado em todos os seus aproveitadores parasitas, como um mundo do egoísmo verdadeiro, brutal, astuto e ainda assim tacanho, o qual representa de fato uma oposição brusca e excludente perante o bem comum. Já aqui se

desenham, então, os contornos de uma separação entre "duas nações", ainda que de modo menos contundente do que no Tolstói tardio; tal como em Dickens, mas de uma maneira totalmente outra. Esses contornos se manifestam artisticamente como uma dualidade da maneira de figuração, manifestam-se na pergunta, se as pessoas retratadas são caracterizadas a partir de dentro ou de fora. A separação é muito nítida também em *Guerra e paz*, mas tem pouco a ver com os pontos de vista abstratamente morais. Quando uma pessoa não pertence, em suas aspirações mais íntimas, ao vazio mundo do alto, então as suas fraquezas mais desastrosas são interpretadas com profunda compreensão partindo do centro de sua personalidade; se, pelo contrário, ela coaduna com o modo de vida da elite tsarista, então sua imagem se aproxima, sempre espontaneamente, do caricatural. Os critérios da autenticidade ou inautenticidade humana são deduzidos em *Guerra e paz* desse posicionamento quanto ao alto.

Trata-se, aparentemente, de um parâmetro moral até incomum; de todo modo, teoricamente não fundamentado. Na realidade, surge daí a articulação histórica decisiva da matéria descomunal, uma intensificação [Steigerung] ininterrupta da historicidade, invisível, mas que é poderosamente efetivo na figuração; uma convergência cada vez mais evidente do romance com o homérico, com o verdadeiramente epopeico. A imagem do começo (até a campanha russa de Napoleão), ampla e grandiosamente retratada funda-se, de modo autenticamente romanesco, na dualidade acima mencionada. De início, esta repercute aqui de uma maneira que parece ter algum contato com o romance de desilusão europeu contemporâneo: no fracasso dos que aspiram conduzir, dentro do mundo tsarista, uma vida cheia de sucesso e ainda assim intimamente cheia de sentido; assim, sobretudo, no estiolar de todos os sonhos juvenis de Andrei Bolkónski, na busca desesperadamente inútil de Pierre Bezúkhov. Mas essa inquietação sem objetivo e adejante domina também o modo de vida de figuras muito menos problemáticas, mesmo quando seus sonhos são mais simples [10], suas decepções mais extrínsecas e superficiais. Estendendo-se até o imediatamente histórico, essa situação se mostra no papel de Kutúzov; também nessa etapa, no dia anterior a Austerlitz e durante a própria batalha, ele é a voz encorajadora do povo contra as ações sem sentido do mundo do alto. Essa voz, no entanto, deve ressoar sem ser escutada e o próprio Kutúzov deve se enrijecer, transformando-se de um conselheiro vivaz e racional em um cortesão que obedece mecanicamente.

Mas esse é apenas um dos lados da dualidade, apenas o aspecto contemporâneo do mundo de Tolstói. Mais importante é – do ponto de vista do conteúdo – que a amplitude descomunal do cotidiano mal parece ser tocada por esse conflito irresolúvel. Pensemos por

exemplo na vida provinciana dos Rostóv, na tão famosa (e com razão) caçada, nas festividades de inverno, etc. etc. No entanto, mesmo essa poesia do mundo que não foi tocado pela "cultura" do tsarismo experiencia uma intensificação – sócio-histórica. Por grandiosa que seja a caçada mesma, sua beleza natural é ainda superada pela noite na morada do velho tio dos Rostóv, o qual pertence a uma camada ainda mais velha e, por isso, em si mais bem acabada e mais completa da vida russa. Contudo, o escritor Tolstói está, também aqui, muito longe de ser *laudator temporis acti*. Onde o tempo antigo galga o mundo do alto, seus restos que ainda estão disponíveis no presente não ficam sem traços grotescos, caricaturais, como no velho Bolkónski. Sua relação com o mundo do alto, sua visão de mundo esclarecida era menos problemática do que a de seu filho; menos problemática, no entanto, apenas subjetivamente, e não objetivamente como a do velho tio. Por isso, este permaneceu verdadeiramente harmônico mesmo nos tempos mais atuais, enquanto, no outro, os traços bizarros alcançam toda vez a dominância. O contraste de conteúdo, em conformidade com a vida [lebensmäßige], atinge também a vida urbana. Mesmo ali pode haver, às vezes, expressões de fato cheias de vida da convivência humana, nas quais, entretanto, incide sempre de novo a protocolaridade morta e mortificante da burocracia tsarista; até que finalmente no outro polo do contraste já aparece o caráter maquinalmente mascarado desse mundo, como na sociedade da cortesã Anna Palovna Scherer que abre o romance.

[11] Mas a verdadeira oposição não é criada tão-somente por essa dualidade da matéria; antes, ela é criada sobretudo pelo olhar camponês que dela se desprendeu, com o qual Tolstói observa ambos os mundos. Disso se desenvolve, já aqui, o homérico do romance de Tolstói. Trata-se nesse caso de uma sobriedade camponesa, de um realismo, totalmente não patético, mesmo para os atos subjetivamente "sublimes" das pessoas, seja essa subjetividade autêntica ou inautêntica. Schiller descreveu esse modo de expressão de Homero a propósito de seu comentário extremamente prosaico sobre a troca de armas, humanamente tão bonita, entre Glauco e Diomedes; e, ao mesmo tempo, ele contrapôs, com grande efeito, a essa sobriedade ingênua a patética sentimental de Ariosto, em um episódio semelhante quando ao conteúdo. Homero lamenta [bemitleidet] pela cegueira de Glauco, que troca uma armadura muito valiosa por uma inferior; Ariosto fala, ao contrário, lírica-pateticamente sobre a coragem dos antigos hábitos dos cavalheiros. Essa sobriedade não tem, contudo, nem em Homero, nem em Tolstói, algo a ver com desilusão; de nenhum modo, a autenticidade humana [das menschlich Echte] nessas transformações é diminuída ou mesmo destruída pelo comentário sóbrio. Nesse aspecto, Tolstói se diferencia de maneira tão clara dos seus contemporâneos quanto Homero de Ariosto, em Schiller. O homérico é em Tolstói outra vez o

relativo ao camponês [das Bäuerliche] (no próprio Homero naturalmente não). Sobretudo o vínculo intimamente orgânico do vital e cotidiano aos mais sublimes pensamentos e sentimentos, a pujança de um a partir do outro e vice versa, enquanto nos romances contemporâneos tudo o que é valoroso carrega o acento de uma elevação penosa, frequentemente até convulsa, do cotidiano prosaico e indigno. Por isso nesse caso a vida deve ser, dizendo de maneira um pouco exagerada, idêntica à decepção. Naturalmente, existe decepção também em Tolstói. Os desejos, que são dirigidos à vida, fracassam, também nele, em sua amplitude e inexauribilidade; contudo, esse fracasso pode, quando falamos sobre a vida real e não sobre o alto tsarista, significar algo melhor, mais gratificante do que aquilo a que se aspirava. Em conformidade com as diferentes situações históricas, a oposição em Tolstói é, no entanto, apenas em sentido extremamente geral aquela entre ingênuo e sentimental; concretamente, trata-se da oposição entre a atual falta de raízes, [12] dilaceramento interno e decepção burguesas, de um lado, e, de outro, da saudável força regeneradora da vida. Não só a temática histórica escolhida por ele, mas, ao mesmo tempo, principalmente o influxo de tendências contemporâneas, isto é, as tendências dos problemas da própria fase histórica, é que colocam justamente a decepção no centro também da psicologia de Tolstói. Todavia, ao passo que entre seus contemporâneos ocidentais relevantes, por causa da mudança da estrutura social, por causa dos acontecimentos históricos que dela resultam, a decepção ganha um caráter determinado pela "eternidade", fetichizado, "metafísico", sendo o remate necessário de toda aspiração humana, em verdade do desejo; ela nunca tem no mundo de Tolstói uma tal posição dominante. De fato, ela é objetivamente incontornável para todo aquele que aspira, no mundo do tsarismo, a uma vida ao mesmo tempo exteriormente bem sucedida e interiormente cheia de sentido; quem, entretanto, possui raízes vitais no baixo [Lebenswurzel im Unten], nele o caminho conduz novamente à vida animada [lebendig], ainda que através de conflitos e sofrimentos. Justamente a separação abrupta entre alto e baixo, em Tolstói, abre para suas figuras aquelas saídas de situações que, no Ocidente, tornaram-se incondicionalmente enrascadas trágicas ou tragicômicas; justamente a observação do alto com um olhar de baixo torna possível observar todos esses fatos trágicos ou tragicômicos com olhos de camponês, com a sobriedade venerável e profundamente poética de um Homero renascido.

Já nesse ponto se torna visível uma linha clara de separação entre Tolstói e seus contemporâneos ocidentais. A representação [Darstellung] do ataque napoleônico sobre a Rússia conduz, contudo, todo o mundo russo a uma nova fase de desenvolvimento, ainda mais profundamente diferente da do Ocidente: não é mais uma guerra que os monarcas conduzem

por causa de deslocamentos de poder, aos quais os seus povos são indiferentes, mas defende-se a pátria, o próprio lar, os próprios conterrâneos. A grande arte de Tolstói se revela em como ele mostra, nessa guinada, ao mesmo tempo o que surge e o que permanece inalterado. Também aqui a polêmica que está figurando se dirige contra qualquer heroicização patética: as sociedades moscovita e petersburguense não mudaram seu tom (que o falar russo, e mais, o aprender russo se torne tema de diálogo é apenas uma nova moda que logo será abandonada, como outras inumeráveis [13]); mas, seu conteúdo essencial permanece: a intriga por destaque, por posições mais elevadas; da mesma maneira, o estado-maior e o escritório geral só mudaram as frases que utilizam, mudaram na superfície. Totalmente diferente embaixo: também aqui, a vida cotidiana mantém-se justamente vida cotidiana; mas nela, sem que seja suspendida sua existência, está a disponibilidade do povo, não patética, de sacrifício. Novamente, Kutúzov é o ápice, a síntese de todos esses sentimentos em uma figura clara: agora, ele não é mais empurrado para um papel de cortesão totalmente impotente. Por impotente que ele pareça também agora, na superfície imediata, frente à burocracia palaciana e seus vigários nas forças armadas, a guerra se torna objetivamente aquilo que o povo quer, a defesa da pátria mais efetiva na prática; aquilo para onde arrasta a própria compreensão de Kutusóv: uma guerra de *partisans* em extensão gigantesca. Somente quando o restante do exército invasor francês é obrigado a sair, é que Kutúzov decai na sua prévia insignificância decorativa.

Tolstói recusa para o cotidiano de seus personagens qualquer patético. A guerra que irrompe no cotidiano torna toda sua existência tão mais patética: cada um é posto sob grandes provações e, na medida em que, ao suportá-las, cresce, desenvolve-se para a própria essencialidade verdadeira, a própria vida pessoal e sua expansão interior se tornam um elemento e ao mesmo tempo um reflexo de uma autodeterminação e uma expansão vividas por todo o povo nas provações da guerra. O destino dos irmãos Bolkónski, Pierre Bezúkhov, Natacha Rostóva e de seu irmão muito mais primitivo, Nikolai, mostram bastante nitidamente essa tendência. Tolstói afasta da apresentação dessas trajetórias aprofundadas e interiorizadas não só todo heroísmo patético, todo sentimentalismo simpatizante, mas também, sobretudo, todo otimismo que rompa a lógica dos acontecimentos. Andrei Bolkónski morre em virtude de seus ferimentos, Platon Karatáiev é fuzilado, Pétia, o mais jovem dos Rostóv, cai, etc., etc. A condução de sua linha poética vai, pelo contrário, na direção de que precisamente tais catástrofes, tais sobrecarregamentos extremos dos seres individuais são o veículo adequado para trazer à ação, à visibilidade exterior o mais íntimo da alma, que adormecia escondido, até então, no cotidiano. Assim se depuram diante de nossos olhos Andrei Bolkónski, Pierre

Bezúkhov [14] e Natacha Rostóva. Mas sua nova pureza não é nada além do tornar-se visível do núcleo de sua personalidade, até então encoberto e escondido. A transformação abrupta, mas que mantém, contudo, a continuidade da individualidade, aparece por isso cada uma como um caso único, no qual alcança expressão o despertar para a grandeza do povo russo, na guerra de *partisans* contra o invasor. E, novamente, como se mostrou, a grande figura histórica Kutúzov é o centro, que captura todos os raios luminosos dessa elevação e as reflete na distância.

O inimigo deixou o solo russo, mas o que acontece então de Leipzig até Waterloo não tem mais nenhum interesse para Tolstói (tudo isso seria para ele uma mera repetição da falta de sentido de Austerlitz, independente da vitória ou derrota). Quando Tolstói, então, interrompe aqui sua narração em sentido estrito dos acontecimentos, isso não significa uma conclusão total do romance, que ganhou um epílogo. A "filosofia da história" do grande escritor não tem nenhum significado para nós, pelos motivos já expostos. Tanto maior, por isso, o significado dos acordes finais que, vistos superficialmente, levam o romance a soar idilicamente. Eles nos mostram a nova realidade cotidiana dos protagonistas que continuaram vivos, do casal Pierre Bezúkhov e Natacha Rostóva, Nikolai Rostóv e Maria Bolkónskaia. Essas cenas finais já não têm nenhuma ação imediata; elas sintetizam, à maneira de epílogo, momentos recordados da vida até então dos protagonistas e com isso revelam – intimamente, anímica-moralmente – as perspectivas de sua existência futura. Também aqui os paralelos de *Guerra e paz* com o romance moderno são muito notáveis e instrutivos. Quase ao mesmo tempo de sua finalização (1869), aparece a *Educação sentimental* de Flaubert, cujo arcabouço composicional apresenta uma semelhança surpreendente precisamente nessa questão. Pois Flaubert também deixa anos movimentados e repletos de crise se desdobrarem diante de nós e refletirem-se no destino de pessoas próximas [zusammengehöriger], ele também termina sua narração em sentido estrito com um grande acontecimento histórico, com a derrocada definitiva da revolução de 1848, com a tomada do poder por Napoleão III. Anos depois, a isso também sucede um epílogo, no qual os protagonistas sintetizam sua vida, rememorando-a. Mas, para os heróis [15] de Flaubert, resta apenas a recordação como conteúdo da vida; poderíamos dizer: no epílogo termina a vida de fato vivida, o romance narrado e começa a "recherche du temps perdu", enquanto a única realização essencial dos dias e anos vindouros. Mesmo uma menção tão fugaz ao epílogo de Flaubert é suficiente para trazer à luz o contraste preponderante com o de Tolstói. Certamente, essas cenas finais, também em Tolstói, estão repletas das incumbências de um cotidiano aparentemente imóvel, ao menos para todos os personagens com exceção de Pierre Bezúkhov. Ele retorna justamente de uma viagem a

Petersburgo, e em seu relato aos amigos torna-se claro que começou uma nova fase no desenvolvimento da Rússia.

Marx disse certa vez que as guerras antinapoleônicas trazem "o selo comum de uma regeneração que se irmana com reação". Essa ambiguidade contraditória ganhou expressão de maneira mais evidente na Prússia, onde o antagonismo entre os irredutíveis *Junkers* e o grupo reformista Stein-Scharnhost-Gneisenau vem a todo instante para o primeiro plano. O atraso social da Rússia permitiu, pelo contrário, que o momento da regeneração nacional, enquanto momento abrangente, estivesse subjacente a todas as ações de baixo [des Unten]; somente um decênio depois, no levante decabrista de 1825, chega-se a uma verdadeira luta entre tentativas de reação e regeneração social. Naturalmente, certas tendências preparatórias já se mostram, ainda que apenas de maneira episódica, na trajetória de Andrei Bolkónski e Pierre Bezúkhov. Ambos foram profundamente impactados pelo espírito da Revolução Francesa, por seu aparente arremate através de Napoleão. Bolkónski toma parte, por um tempo, nas tentativas de reforma de Speránski; Bezúkhov é maçom, ele é até mesmo amigavelmente alertado, pouco antes da evacuação de Moscou pelo governador-geral Rostoptchin, de que ele havia se aproximado demais de alguns partidários restantes de Speránski (ele havia sido despachado nesse meio de tempo para a Sibéria) e que apenas suas relações pessoais com a alta nobreza o haviam poupado. Agora, Bezúkhov tenta reunir aqueles membros da alta sociedade [Obenschicht] que não concordavam com a reação clerical e militar, carola e despótica do período pós-guerra, assim como ele tenta unificar o universo comum de pensamento na direção de uma resistência contra o sistema dominante. A forma dessas reuniões e sobretudo a [16] do relato sobre elas pode ser decorosa [loyal]; mas o cunhado de Bezúkhov, Rostóv, que antes fora um modesto oficial, pressente nele, imediatamente, o perigo de uma revolução por vir e esclarece numa explosão espontânea de sentimentos que, se se chegasse a um embate, apesar de seu amor pessoal por Pierre, ele lutaria de arma na mão contra ele e contra seus companheiros. Naturalmente, a conversa familiar um pouco esquentada esmorece gradativamente, é degradada em um episódio desagradável na posterior conversa privada entre os dois casais e, dependendo de onde, é interpretada do ponto de vista de uma psicologia cotidiana amena.

Isso é tudo. Acresce, no entanto, que o filho de quinze anos de Andrei Bolkónski estava presente, por acaso, nessa conversa; que ele escutava atento as explicações entusiasmadas e absortas de Pierre; que ele, à noite, sonhando, viu Pierre (e sua figura se transformava na imagem onírica de um pai desconhecido e endeusado), viu como eles foram atacados pelo tio Nikolai sob o comando do ministro de guerra Araktchéiev; que, ao acordar,

jurou ao pai se tornar um herói como o Mucius Scaevola de Plutarco. E sem qualquer simbolismo torna-se palpável: desse cotidiano, do sonho dos melhores, da síntese de tudo o que foi vivido em tentativas e desapontamentos pessoais desde a Revolução Francesa, até a luta de libertação nacional e suas consequências, vai medrar um dia o grande prólogo para a cadeia das revoluções russas, o dia dos decembristas. Tolstói não é nenhum revolucionário, não é nenhum anunciador de revoluções por vir. Mas esse epílogo à grande epopéia de guerra e paz, imerso em sobriedade bem-humorada, termina, contudo, com uma tal perspectiva, que aparece efetiva e inevitavelmente como uma terceira etapa, ainda mais elevada do desenvolvimento russo, assim como as guerras de defesa nacionais depois do pântano das guerras reacionárias de gabinete. Portanto, por próximo que esse epílogo esteja em sentido formal do de Flaubert, tanto maior é sua oposição nas visões de mundo, sua oposição imanentemente artística.

Também aí irrompe um traço homérico de *Guerra e paz*, que expressa, contudo, ao mesmo tempo sua contemporaneidade, que une esse encontro nos princípios humanos últimos com a extrema oposição em sentimento de mundo e [17] concepção artística. O que há de comum é uma afirmação da vida mundana, assim como ela é, sem uma separação abrupta e artificial entre elevado e baixo no homem; mas, de tal maneira, que o elevado sempre irrompe das baixezas [Niederungen] humanas, eleva-se sobre elas, sem jamais romper terminantemente os fios que o vinculam a elas. Essa visão puramente mundana, puramente humana da vida provê a base espiritual e artística para o homérico de *Guerra e paz*. Ela tem por pressuposto, certamente, certa primitividade das relações e atividades sociais: os limites da natureza recuaram pouco, apenas; o trabalho, as atividades, as relações dos homens não são ainda amplamente diferenciadas; mas já o são a ponto de permitirem uma cultura espiritual e ética dos homens sobre uma base vital mais ampla, em relação à qual a cultura ainda não se delimitou nem se separou. Por isso é que a totalidade da vida humana, em ambos os casos, pode aparecer infinitamente rica e, apesar disso, arrematada. Que isso ainda tenha sido possível para Tolstói em meados do século XIX é um golpe de sorte ímpar, que não pode ser repetido. A dança macabra mecanizada do mundo do alto do tsarismo mostra quão precário, quão único foi esse golpe de sorte; já *Anna Karênina* é um romance essencialmente moderno, ainda que com episódios singulares que mostram o grave arruinamento, mas não, ainda, o estar totalmente arruinado do mundo antigo. Por isso, *Guerra e paz* é histórico de acordo com sua forma interna, o que Homero nunca é, apesar de que suas obras também figuravam algo que não era mais presente. Por isso, para a *Ilíada*, a profunda humanidade da cena entre Príamo e Aquiles era um final digno, enquanto o epílogo de Tolstói teve que

terminar com uma perspectiva histórica concreta, não fossem as alegrias e sofrimentos de seus personagens valer como um disperdício, não fosse se desfazer o otimismo terreno moderna-desiludidamente. Precisamente aqui, onde a poesia moderna alcança a maior proximidade com o acabamento épico inicial jamais atingido, torna-se evidente, com extrema plasticidade, sua oposição, o especificamente moderno de *Guerra e paz*.

Referências bibliográficas

Obras de Georg Lukács:

LUKÁCS, Georg. Die Eigenart des Ästhetichen, 1. Halbband (Werke, 11). Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1962.

_____. Deutsche Literatur in zwei Jahrhunderten (Werke, 7). Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1964.

_____. "Diderot und die Probleme der Theorie des Realismus" [1938]. Lukács-Archivum, Budapeste.

_____. "Krieg und Frieden: Vorwort" [1965]. Lukács-Archivum, Budapeste.

_____. Probleme der Ästhetik (Werke, 10). Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1969a.

_____. Probleme des Realismus I (Werke, 4). Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1971a.

_____. Probleme des Realismus II (Werke, 5). Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1964a.

_____. Probleme des Realismus III (Werke, 6). Berlin; Neuwied: Luchterhand, 1965a.

_____. "Pushkin und Walter Scott" [1937]. Lukács-Archivum, Budapeste.

_____. *Schicksalswende*: Beiträge zu einer neuen deutschen Ideologie. Berlin: Aufbau, 1948.

_____. *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur* [1944/45]. Berlin: Luchterhand, 1963.

_____. "Was ist das Neue in der Kunst?" [1939/40]. Em: BENSELER, F.; JUNG, W. (orgs.) *Lukács 2003*: Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Bielefeld: Aisthesis, 2003.

LUKÁCS, Georg; ANDERS, Günther. "Briefwechsel 1964-1971". Em: BENSELER, F.; JUNG, W. (orgs.) *Lukács 1997*: Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft. Bern: Peter Lang, 1997.

LUKÁCS, Georg; BENSELER, F. (org.) *Moskauer Schriften*: Zur Literaturtheorie und Literaturpolitik 1934-1940. Frankfurt am Main: Sendler, 1981.

Traduções:

Obs.: As traduções que conheço para o português dos textos de Lukács foram indicadas em notas de rodapé, na primeira vez em que eles foram citados.

LUKÁCS, Georg. *Ensaios sobre literatura*. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.

_____. *Introdução para uma estética marxista*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1978.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. Seleção, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

_____. *O romance histórico*. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011b.

_____. *Realismo crítico hoje*. Tradução de Ermínio Rodrigues. Brasília: Thesaurus, 1991.

LUKÁCS, György. *Arte e Sociedade*: escritos estéticos 1932-1967. Organização, introdução e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2011a.

Bibliografia geral:

ARANTES, Paulo Eduardo. *O fio da meada*: uma conversa e quatro entrevistas sobre filosofia e vida nacional. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996a.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Ressentimento da dialética*: dialética e experiência intelectual em Hegel (antigos estudos sobre o ABC da Miséria Alemã). São Paulo: Paz e terra, 1996b.

BALZAC, Honoré. *A comédia humana*, volume I. Tradução de Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 1955.

_____. *A comédia humana*, volume III. Tradução de Casimiro Fernandes, Vidal de Oliveira e Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

_____. *A comédia humana*, volume IV. Tradução de Gomes de Silveira, Vidal de Oliveira e Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Globo, 1958.

_____. *A comédia humana*, volume VII. Tradução de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1959.

_____. *A comédia humana*, volume VIII. Tradução de Ernesto Peland, Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 2013.

_____. *A comédia humana*, volume XV. Tradução de Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 1954.

_____. *Écrits sur le roman*. Textes choisis, presentés et annotés par St´phane Vachon. Paris: Librairie Générale Française, 2000.

BATT, Kurt. "Erlebnis des Umbruchs und harmonische Gestalt: Der Dialog zwischen Anna Seghers und Georg Lukács". Em: SCHMITT, H-J. (org.), *Der Streit mit Georg Lukács*. Framfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

BÉCSY, Tamás. "György Lukács's Theory of drama". Tradução de Éva Rácz. Em: ILLÉS, L.; JÓZSEF, F.; SZABOLCSI, M.; SZERDAHELYI, I. (orgs.) *Hungarian studies on György Lukács*, volume II. Budapeste: Akadémiai Kiadó, 1993.

CARLI, Ranieri. *A estética de György Lukács e o triunfo do realismo na literatura*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2012.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Ed. 34, 2008.

CHERNYSHEVSKY, N. G. "L.N. Tolstoy's Childhood and Boyhood and Miltary tales". Em: MATLAW, R. E. (org.) *Belinsky, Chernyshevsky & Dobrolyubov – Selected criticism.* Nova York: E. P. Dutton, 1962,

COTRIM, Ana Aguiar. *O realismo nos escritos de Georg Lukács dos anos 30*: a centralidade da ação. 2009. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

_____. *Contribuições de Karl Marx ao problema da mimese artística*. 2015. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

COTRIM, Vera Aguiar. *Trabalho produtivo em Karl Marx*: velhas e novas questões. São Paulo: Alameda, 2012.

CUNNINGHAM, David. "Capitalist and bourgeois epics: Lukács, abstraction and the novel". Em: BEWES, T.; HALL, T. (orgs.) *Georg Lukács*: the fundamental dissonance of existence. Asthetics, Politics, Literature. Londres; Nova York: Continuum, 2011.

DOBROLIÚBOV, Nikolai. "O que é oblomovismo?". Tradução de Sonia Branco. Em: GOMIDE, B. B. (org.) *Antologia do pensamento crítico russo* (1802-1901). São Paulo: Ed. 34, 2013.

EBADIAN, Mahmoud. *Die Problematik der Kunstauffassung Georg Lukács'*. Hamburgo: Helmut Buske, 1977.

EGRI, Péter. "Die Keime der modernen bürgerlich-realistischen Darstellung in Tolstois Roman *Anna Karenina*". Em: KÖPECZI, B.; JUHÁSZ, P. (org.) *Littérature et realité*. Budapeste: Akadémiai Kiadó, 1966.

EIDEN-OFFE, Patrick. “Typing class: clssification and redemption in Lukács’s political and literary theory”. Em: BEWES, T; HALL, T. (orgs.), *Georg Lukács: the fundamental dissonance of existence:* new essays on social, political and aesthetic theory. Londres; Nova York: Continuum, 2011.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. Tradução de Leandro Konder e Maria Aparecida Abranches. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

FLAUBERT, Gustave.

FISCHBACH, Franck. Philosophie de l’histoire et conception du temps: Lukács, Marx et nous. Em: RUSCH, P.; TAKÁCS, A. (org.) *L’actualité de Georg Lukács*. Paris: Archive Karéline, 2013.

FISCHER, Jan O. *Époque romantique et réalisme: problèmes méthodologiques*. Praga: Univerzita Karlova, 1987.

FREDERICO, Celso. *A arte no mundo dos homens*: o itinerário de Lukács. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

GOETHE, Johann Wolfgang von; SCHILLER, Friedrich. *Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Fischer, 1961

_____. *Correspondência*. Organização e tradução de Clauda Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2011.

GONTCHARÓV, Ivan. *Oblómov*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HAUG, Wolfgang Fritz. *Crítica da estética da mercadoria*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: UNESP, 1997.

HEINE, Heinrich. “Einleitung zum *Don Quijote”*. Disponível em: <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/donquixote.shtml>. Acesso em outubro de 2015.

JORDÃO, Carlos Eduardo Machado. *Um capítulo da história da modernidade estética:* debate sobre o expressionismo. São Paulo: UNESP, 1998.

KIRÁLYFALVI, Béla. *The aesthetics of György Lukács*. Princeton; Londres: Princeton university Press, 1975.

KLATT, Gudrun. *Vom Umgang mit der Moderne*: Ästhetische Konzepte der dreißiger Jahre. Berlin: Akademie-Verlag, 1985.

KLEIN, Alfred. *Georg Lukács in Berlin*: Literaturtheorie und Literaturpolitik der Jahre 1930/32. Berlin; Weimar: Aufbau, 1990.

LEHMANN, Hans-Thies. “Drama” e “Pré-histórias”. Em: *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÊNIN, Vladimir. “Lenin’s articles on Tolstoy”. Tradução de Geoffrey Wall. Em: MACHEREY. P. *A theory of literary production*. Londres; Nova York: Routledge, 1986.

LIFSCHITZ, Michail A. “Hegel” e “Karl Marx und die Ästhetik”. Em: *Die dreißiger Jahre*: Ausgewählte Schriften. Tradução de Helmut Barth. Dresden: VEB, 1988.

LINDNER, Burkhardt. “Der Begriff der Verdindlichung und der Spielraum der Realismus-Kontroverse”. Em: SCHMITT, H-J. (org.), *Der Streit mit Georg Lukács*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978.

LÜDKE, W. Martin. “Der Kreis, das Bewusstsein und das Ding: Aktuell motiverte Anmerkung zu der vergangenen Diskussion um den Warencharakter der Kunst”. Em: *Literatur und Studentenbewegung*: Eine Zwischenbilanz. Colônia; Opladen: Westdeutscher Verlag, 1977.

MACHEREY, Pierre. “Lenin, critic of Tolstoy”. Tradução de Geoffrey Wall. Em: *A theory of literary production*. Londres; Nova York: Routledge, 1986.

MARANDO, María Guadalupe. “Realismo y ‘triunfo del realismo’ en la teoría estética tardía de György Lukács”. Em: Verinotio, n. 18, outubro de 2013. Disponível em: <http://verinotio.org/Verinotio_revistas/n18/art_marando.pdf>. Acesso em dezembro de 2014.

MARX, Karl. *O capital*. Tradução de Regis Barbosa e Flávio R. Kothe. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. *Marx-Engels Werke* (MEW), volume 4. Berlin: Dietz Verlag, 1977.

_____. *Marx-Engels Werke* (MEW), volume 26.1. Berlin: Dietz Verlag, 1965.

MATTOS, Franklin de. “O paradoxo do romance”. Em: *A cadeia secreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

MORETTI, Franco. *The bourgeois*: between history and literature. Londres; Nova York: Verso, 2013

NAUMANN, Manfred. “Literatur im *Kapital*”. Em: Weimarer Beiträge, n. 4, ano 25, 1979.

_____. “Umbrüche in der Antike-Rezeption von der Aufklärung bis Marx”. Em: Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften der DDR: Gesellschaftswissenschaften, n. 1, 1986.

OLDRINI, Guido. “Le mythe du jeune Lukács”. Em: *Réification et utopie: Ernst Bloch & György Lukács un siècle après* (actes du coloque Goethe Institut, Paris 1985). Arles: Actes Sud, 1986

_____. “Lukács: la littérature à la lumière de la théorie critique du réalisme”. Em: RUSCH, P.; TAKÁCS, Á. (orgs.), *L’actualité de Georg Lukács*. Paris: Archives Karéline, 2013.

PRADO JR., Bento. “Uma espécie de romance: Rousseau, crítico da ideia de gênero”. Em: *A retória de Rousseau e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. As ideias estéticas de Marx. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão popular, 2011.

SCHLENSTEDT, Dieter. “Veto gegen die Trollwelt: Georg Lukács zur Kunstfeindlichkeit des Kapitalismus”. Em: BUHR, M.; LUKÁCS, J. (orgs.) *Geschichtlichkeit und Aktualität*: Beiträge zum Werk und Wirken von Georg Lukács. Berlin: Akademie-Verlag, 1987.

SCHWARZ, Roberto. “Emília Galotti e o nascimento do realismo”. Em: *A sereia e o desconfiado*. São Paulo: Paz e Terra, 1981.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo*: Machado de Assis. São Paulo: Ed. 34, 2000.

STÄDTKE, Klaus. “Realistische Literatur – Literarisches Abbild der Wirklichkeit. Abbild als Konstruktion: Figuren in Raum und Zeit bei Puschkin, Gogol und Tolstoi”. Em: SCHLENSTEDT, D. (org.) *Literarische Widerspiegelung*: Geschichtliche und theoretische Dimension eines Problems. Berlin; Weimar: Aufbau, 1981.

SZIKLAI, Lászlo. “Die Ästhetik der ungleichmäßigen Entwicklung”. Em: Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae, tomo IX, 1976.

_____. “Die Moskauer Schriften von Georg Lukács”. Em: *Zur Geschichte der Marxismus und der Kunst*. Budapeste: Akadémiai Kiadó, 1978.

_____. *Georg Lukács und seine Zeit*: 1930-1945. Traducão de Ágnes Meller Berlin; Weimar: Aufbau, 1990.

SZONDI, Peter. *A teoria do drama moderno* [1880-1950]. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

TERTULIAN, Nicolas. “Eine Phänomenologie der Subjektivität”. Em: PASTERNACK, G. (org.) *Zur späten Ästhetik von Georg Lukács*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1990.

TOLSTÓI, Leon. *A morte de Ivan Ilitch*. Tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. *Anna Karênina*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Guerra e paz*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TRÄGER, Claus. *Studien zur Realismustheorie und Methodologie der Literaturwissenscahften*. Leipzig: Reclam, 1972.

VÁSSINA, Elena. "A poética do drama na prosa de Doistoiévski". Em: CAVALIERI, A.; GOMIDE, B.; VÁSSINA, E.; SILVA, N. (orgs.) *Doistoiévski*: Caderno de literatura e cultura russa, n. 2, São Paulo, maio de 2008.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As ideias estéticas de Marx*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão popular, 2011.

VEDDA, Miguel. La sugestión de lo concreto: estudios sobre teoría literaria marxista. Buenos Aires: Gorla, 2006.

WALTER, Monika. "*Don Quijote*: Vom Ritterbuch zum realistischen Roman". Em: WEIMANN, R. (org.) *Realismus in der Renaissance*: Aneignung der Welt in der erzählenden Prosa. Berlin; Weimar: Aufbau, 1977.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildergard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

WEGNER, M. et al. (orgs.) *Disput über den Roman*: Beiträge zur Romantherie aus der Sowjetunion 1917-1941. Berlin: Aufbau, 1988.

WIRKUS, Bernd. *Zur Dialektik der Aufklärung in der Ästhetik Struktur- und Methodenprobleme der Ästhetik Georg Lukács'*. 1975. Tese (Doutorado em Filosofia) – Philosophischen Fakultät, Universität zu Köln, Colônia, 1975.