

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

BRUNO MORETTI FALCÃO MENDES

CRÍTICA E FORMA NO JOVEM LUKÁCS: CONTORNOS E LIMITES DA
SUBJETIVIDADE EM *TEORIA DO ROMANCE*.

Orientador: Lucianno Ferreira Gatti

Guarulhos – SP
2019

BRUNO MORETTI FALCÃO MENDES

CRÍTICA E FORMA NO JOVEM LUKÁCS: CONTORNOS E LIMITES DA
SUBJETIVIDADE EM *TEORIA DO ROMANCE*.

Tese de Doutorado apresentada à Universidade Federal de São Paulo como requisito final para a obtenção do título de Doutor em Filosofia junto ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo. Linha de Pesquisa: Subjetividade, arte e cultura. Orientador: Lucianno Ferreira Gatti

Guarulhos – SP
2019

Ficha catalográfica

Mendes, Bruno Moretti Falcão Mendes.

Crítica e Forma no jovem Lukács: contornos e limites da subjetividade em *Teoria do Romance* / Bruno Moretti Falcão Mendes. – Guarulhos, 2019.

xxx f.

Tese de doutorado – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de pós-graduação em Filosofia, 2019.

Orientador: Prof. Dr. Lucianno Ferreira Gatti.

Título em alemão: Kritik und Form bei jungem Lukács: Besonderheit und Bregrenzungen der Subjektivität in *Theorie des Romans* .

1. Lukács. 2. crítica. 3. forma. 4. Teoria do Romance. 5. ética. 6. estética. I. Título.

Bruno Moretti Falcão Mendes

Crítica e Forma no jovem Lukács: contornos e limites da subjetividade em *Teoria do Romance*.

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora, ao Programa de pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo.

Aprovação: _____

Orientador: Prof. Dr. Lucianno Ferreira Gatti
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

Titular externo: Prof. Dra. Arlenice Almeida da Silva
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

Titular externo: Prof. Dr. Rainer Câmara Patriota
Universidade Federal da Paraíba - UFPB

Titular externo: Prof. Dr. Marco Aurélio Werle
Universidade de São Paulo - USP

Titular externo: Prof. Dr. Eduardo Socha
Universidade Federal de São Carlos - UFSCar

Suplente interno: Prof. Dr. Henry Martin Burnett Junior
Universidade Federal de São Paulo - UNIFESP

Suplente externo: Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini
Universidade de São Paulo - USP

"O romance é o mundo moderno; não apenas não poderia existir sem este, como a onda sem o mar, mas por alguns aspectos identifica-se com este, é a mutável expressão dele, como o olhar e o contorno da boca são a expressão de um rosto".

Claudio Magris

"O caos em si nunca é riqueza. Ordem e caos provêm de uma mesma raiz primordial, por isso uma alma só pode ser completa e assim rica lá onde existem com igual intensidade caos e conformidade à lei, vida e abstração, homem e destino, estado da alma e ética".

Georg Lukács.

Dedico esta Tese aos meus pais, Irani e Celso, pelo apoio incondicional em todos os momentos. Aos meus irmãos Breno e Celso, por serem os grandes amigos desde o começo dessa história e sempre compartilharem o mundo comigo.

"A amizade só pode traduzir-se na prática, ganhar durabilidade na prática. Simpatia, até mesmo amor, não contribuem para a amizade. A verdadeira, ativa e produtiva amizade consiste em caminhar juntos na vida, que ele aprove meus objetivos, eu os dele, e que assim prossigamos com a maior segurança, seja qual for a disparidade do nosso modo de vida e de pensar".

Johann Wolfgang von Goethe.

Agradecimentos.

São vários(as) aqueles(as) que, em âmbito institucional ou não, contribuíram de modo fecundo para o desenvolvimento desta Tese. Não poderíamos deixar de mencionar a Secretaria de Pós-Graduação da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo, Campus de Guarulhos, em especial, a Daniela Gonçalves, sempre solícita e nos ajudando com questões institucionais ao longo desses mais de quatro anos. Agradecimento especial ao meu orientador Lucianno Gatti, pela gentileza, compreensão e generosidade no trabalho intelectual, que foram fundamentais desde a delimitação mais precisa do tema até o seu desenvolvimento. Menciono também o seu apoio desde o começo da orientação para que realizássemos o Estágio de Pesquisa na Alemanha, tão imprescindível para o fortalecimento da Pesquisa. À Capes, pela concessão da Bolsa de Doutorado-DS durante 42 meses no Brasil e mais 6 meses de concessão da Bolsa de Doutorado Sanduíche pelo Programa Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), entre 1 de agosto de 2018 e 31 de janeiro de 2019, na Humboldt-Universität zu Berlin, imprescindíveis para que tivéssemos as condições mais adequadas para o trabalho de pesquisa. Agradeço ao Prof. Daniel Weidner, que nos orientou em Berlin, indicou caminhos e sugeriu valiosas leituras. Ao Institut für Philosophie e ao International Scholar Service, ambos da Humboldt-Universität, que me auxiliaram com informações e serviços que facilitaram a minha adaptação na Universidade e em Berlim. À Frau Fischer, que me recebeu com muita hospitalidade em sua residência durante o meu período em Berlim. À Profa. Arlenice, pela gentileza no aceite para a composição da Banca de Doutorado bem como na

Qualificação, tendo acompanhado o meu itinerário na estética do jovem Lukács desde o ingresso no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UNIFESP, sempre com leituras cuidadosas dos meus textos, sugestões valiosas e esclarecimentos em torno dos caminhos em *Teoria do Romance*. Ao Professor Rainer, por mais uma vez ter aceito o meu convite para a composição da Banca, assim como já havia aceitado o da qualificação, quando trouxe contribuições importantes e decisivas. Aos Profs. Marco Aurelio Werle e Eduardo Socha, pelo aceite em contribuírem substancialmente na arguição da Defesa. Não poderia deixar de mencionar o Grupo de Teoria Crítica e Cultura, da Universidade Federal de São Paulo, Campus Guarulhos, com certeza um *locus* privilegiado para fecundas discussões no qual fizemos parte por mais de quatro anos.

Agradeço a todos os meus tios e tias, Cida, Luzia, Maria Eugênia, Eliane, Eleni e Beto, que sempre manifestaram alegria com os nossos estudos em Filosofia. Sobre os amigos, certa vez o meu irmão disse que as grandes amizades não perdem o prazo de validade, de forma alguma. É difícil enumerar todos os que passaram pela sua vida em uma seção de agradecimentos, mas lembro aqui de muitos dos que vivenciaram histórias com a gente, e juntos ou não, no presente ou no passado, experimentaram conosco esse interminável "confronto educativo com o mundo". Os meus amigos de debates filosóficos, acadêmicos ou não, Luiz Serrano, Deborah, Beatriz, Jânio Teco, Daniel, Fran, Caio, Rubens, Thiago Santos e Renato Hasunuma. Aos amigos incondicionais de todos os tempos, de todos os lugares, que sempre deixaram um pouco de si na minha trajetória em São Paulo, Simone, Fábio, Fernando Vieira, Stênio, Deni, Dani, Leila, André, Wagner, Disnael, Danita, Thiago Piton, Eduardo, Deborah, Ana Bonilha, Flávio, Henrique e Bruno. Aos queridos amigos de Araraquara, e por que não dizer, do mundo, Roberto Schiavon, Gabriela Palombo, Luciana, Junior, Luiz (Juninho), Lívia, João, João Lucas, Lucas Paolillo, Israel, Silvio, Renan e Marcelo Tucci. Aos meus queridos amigos que conheci em Berlin, Nati, Luis, Marcele e Eduardo. Aos amigos hoje um pouco distantes espacialmente, mas sempre próximos no coração, Rafael Âmbar, Raphael, Roni, Samira, Aline e tantos outros que se torna difícil mencionar.

A todos vocês, que de alguma forma fizeram parte desse processo, os meus mais sinceros agradecimentos.

RESUMO

Nesta pesquisa busca-se desenvolver os caminhos para uma reconstrução filosófica da *crítica* do mundo pela *forma*, em *Teoria do Romance*. Trata-se de uma reflexão conceitual para a análise das formas literárias radicada em solo histórico-filosófico, ou seja, de uma teoria filosófica acerca do romance moderno enquanto forma de vida, uma forma de vida distinta da vida cindida e prosaica da época das estruturas sociais no capitalismo. É esta a particularidade do fenômeno estético, a obra de arte que contém na sua forma um todo coeso autônomo e fechado, que nos permite compreender a forma romance como autorreflexão crítica sobre a forma de atividade humana em geral na experiência social do presente. Portanto, se a forma romance está vinculada às questões substanciais da vida, o nosso propósito é reconstruir a especificidade da crítica do mundo pela forma em Lukács, no sentido de que a forma romance apresenta uma imagem crítica do mundo, um índice de ausência de sentido, pois o caminho estético só pode reiterar reflexivamente a perda de uma experiência orgânica, mas sem dar efetividade a nada. Trata-se de uma forma de vida dotada de sentido ético e estético, porém, procuramos mostrar que a relação entre ética e estética na particularidade do estético já estava presente na crítica de Lukács antes mesmo de *Teoria do Romance*, como por exemplo, em seu texto de 1910 intitulado *Ästhetische Kultur*. Na sequência, o objetivo é mostrar como o deslocamento autorreflexivo irônico, por meio da presença do escritor na obra, é fundamental na contribuição da crítica de Lukács por trazer as questões da forma para o nível de objetividade. Faz-se necessário então o debate para verificar os limites acerca da convergência e distinção entre Lukács e o estatuto romântico da ironia, mas, como um movimento de inflexão que tende a apontar para *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. O *Bildungsroman*, como fecundo ponto de inflexão da crítica, representa a síntese formativa na relação entre a interioridade subjetiva e os conteúdos sociais da vida, conferindo maior efetividade entre alma e mundo no quadro das tipologias romanescas elaborado por Lukács. A nossa posição é a de que a apropriação do romance de Goethe é o registro substancial para situar o romance como expressão madura do "espírito do tempo", tendo condições de revelar por meio da forma conteúdos essenciais da vida, a experiência formativa que tende a iluminar não somente as fraquezas e limites na disposição da alma em atuar sobre o mundo objetivo, mas também o caráter não essencial e decadente dessa vida social.

Palavras-chave: Lukács, crítica, forma, ética, estética.

ABSTRACT

In this research is sought to develop the paths to a philosophical reconstruction of the critic of the world through form in Theory of the Novel. It concerns a conceptual reflection for the literary forms' analysis, situated over historical-philosophical soil, or in other words, concerns a philosophical theory on the modern novel as a life form; a life-form distinct from the ceased and prosaic life-form of the social structures' age at capitalism. That is the aesthetic phenomenon's particularity, the artwork that contains in its form a coherent and closed whole, which allows to comprehend the novel form as critical auto reflection on general human activity's form at the present's social experience. So, if the novel form is restrained to the substantial matters of life, our purpose is to rebuild the specificity of the critic of the world through form in Lukács, in the sense that the novel form presents a critical image of the world, a sense of absence's index; for the aesthetic path can only reflexively reiterate an organic experience, although it can not grant effectiveness to anything. It concerns a form of life provided of aesthetic and ethical sense, however, we intend to show that the relation between ethic and aesthetic at the aesthetics' particularity was already at Lukács' critic even before Theory of the Novel, as for instance, in his text produced in 1910, entitled *Ästhetische Kultur*. Afterwards, our objective is to show how fundamental is the auto reflexive ironic displacement, through the author's presence on the text, for Lukács' contribution on bringing the form questions to the objectivity's level. It becomes necessary, so, a debate to verify the boundaries of convergence and distinction between Lukács and the irony's romantic statute, but, as an inflection move which tends to point towards Goethe's *Wilhelm Meister's Apprenticeship*. The *Bildungsroman*, as an inflection of the critic's fertile point, represents a formative synthesis on the relation between the soul and the world at the novel typologies' frame elaborated by Lukács. Our position is that Goethe's novel's appropriation is the substantial register to place the novel as the 'time spirit's' mature expression, obtaining the capability to reveal, through the form, essential life's contents, the formative experience which tends to enlighten not only the weaknesses and limitations to the soul's disposition on acting over the objective world, but as much the non essential and decaying character of that social life.

Keywords: Lukács, critic, form, ethic, aesthetic.

ZUSAMMENFASSUNG

In dieser Forschung setzt es sich zum Ziel, eine philosophische Rekonstruktion der Kritik der Welt durch die Form zu entwickeln. Es handelt sich im Grunde um ein konzeptuelles Nachdenken zur Untersuchung der im geschichtlichen und philosophischen Hintergrund begründeten literarischen Form. Es ist insofern ebenfalls eine philosophische Theorie vom modernen Roman als Lebensform des prosaischen Lebens im kapitalistischen Zeitalter. Es ist eine Eigentümlichkeit der ästhetischen Phänomene, dass das Kunstwerk in seiner Form eine selbständige und geschlossenen Gesamtheit umfasst. Hier besteht die Form des Romans in einer kritischen Selbstreflexion von der menschlichen Gesamttätigkeit in dem aktuellen Sozialerlebnis. Die Form des Romans ist auf die grundlegende Frage des Lebens bezogen. Daher ist das Ziel dieser Doktorarbeit, die Eigentümlichkeit der Kritik der Welt durch die Form bei Georg Lukács zu rekonstruieren. Unter der Form des Romans versteht es sich hier das kritische Bild der Welt bzw. das Anzeichen der sinnlosen Welt vor. Der ästhetische Ausweg kann zwar das anorganische Erlebnis in der Wirklichkeit wiederholen, jedoch mit keiner Wirksamkeit. Es handelt von der Lebensform in etischem und ästhetischem Sinne, aber es muss aufgezeigt werden, dass Lukács die Beziehung von Ethik und Ästhetik vor *Theorie des Romans* hervorbringt, z. B. in *Ästhetische Kultur* (1910). Im Anschluss daran besteht der Zweck darin, die ironische und selbstreflexive Verlagerung als Kritikgrundlage von Lukács aufzuzeigen, weil er die Frage nach der Form zur Objektivität aufweist. Dann geht es um die Auseinandersetzung über die Einschränkung der Gemeinsamkeit und der Unterschiede zwischen Lukács und der romantischen Ironie, aber als Bewegung zur Beugung zu Goethes *Wilhelm Meister Lehrjahre*. Als Beugungskritik stellt der *Bildungsroman* die Bildung-Synthese in der Beziehung von der Innerlichkeit zum Gebilde des Lebens dar und sie verleiht Wirksamkeit zwischen Seele und Welt im Schema einer Typologie der Form des Romans von Lukács. Der Roman von Goethe stellt den grundlegenden Punkt dar, um den Roman als "gereifte Männlichkeit" der Geistzeit aufzustellen, und durch die Form zeigt er das wesentliche Leben, die Bildung durch das Erlebnis, welche die Beziehung zwischen Seele und Welt erklärt.

Schlüsselwörter: Lukács, Kritik, Form, Ethik, Ästhetik.

Sumário

Nota Prévia	14
Introdução.	
I. As condições conceituais de uma Pesquisa: <i>Teoria do Romance</i> , de Georg Lukács	15
II. Delimitação e estrutura da Tese	24
III. O itinerário da Tese no contexto alemão e as contribuições para a Pesquisa: o estágio de pesquisa no exterior	28
Primeiro Capítulo – A Crítica pela forma em <i>Teoria do Romance</i> como crítica da cultura burguesa	
1.1. Crítica e Ética como fundamento da <i>Teoria do Romance</i> . Questões para uma Crítica da Cultura Burguesa	32
1.2. A forma como apresentação da vida. Apontamentos iniciais sobre a forma romance	54
1.3. Limites e impasses da objetividade do romance: A ironia em Lukács e sua posição crítica diante da vida cindida	67
Segundo Capítulo - Lukács e a apropriação do conceito de ironia. Proximidades e distanciamentos com o <i>Primeiro Romantismo Alemão</i>	
2.1. Schlegel e o conceito de ironia romântica	76
2.2. A posição de Lukács e o problema da configuração romântica	97
2.3. O arabesco como totalidade em Schlegel: A totalidade possível e a convergência com <i>Teoria do Romance</i>	113
Terceiro Capítulo – A posição de Lukács diante do <i>Bildungsroman</i> de Goethe.	
3.1. O demonismo na forma romanesca como figura limite de uma filosofia da história: Símbolo da experiência social moderna	121
3.2. O primeiro movimento histórico-filosófico da forma-romance: O idealismo abstrato em sua luta diante da vida	127
3.3. A recusa da vida cindida pelo romantismo da desilusão. O aprofundamento do antagonismo entre alma e mundo.....	135

3.4. <i>Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister</i> como síntese formativa: o vínculo prático com o mundo pela forma	143
3.5. <i>Wilhelm Meister</i> , o personagem e elementos do processo formativo: a <i>Teoria do Romance</i> sob um solo hegeliano	155

Quarto Capítulo - *Crítica pela Forma* como apresentação do mundo ou utopismo-messiânico.

4.1. A forma em relação ao fundamento histórico-filosófico ou como postulação de um novo mundo	168
4.2. A saída e os impasses para a imanência na crítica: os alcances e limites no vínculo objetivo para uma crítica pela forma	173
Considerações Finais	178
Referências	183

Nota Prévia.

À título de padronização, fluência e organização, *Teoria do Romance* será citada integralmente apenas na primeira vez, em alemão *Theorie des Romans*, em seguida, segue-se respectivamente com as siglas *TdR* e *TdsR* com a página correspondente. Já para *A Alma e as Formas*, em alemão *Die Seele und die Formen*, com incidência um pouco menor nas citações, mantemos a citação do título da obra literalmente, sem siglas. Em ambas, as citações serão feitas a partir das versões em português da Editora 34 (2000) e Editora Autêntica (2015), sempre cotejadas com as versões alemãs da Editora Aisthesis Verlag (2011 e 2009), citadas em nota, seguida da página correspondente. As obras de Lukács em alemão que ainda não possuem versão em português, quando não for o caso de citação de citação, serão citadas em português com a nossa inteira responsabilidade, com o trecho original em alemão na nota de rodapé, entre colchetes. Esse será o caso para *Ästhetische Kultur*.

Sobre os textos de comentadores de Lukács, segue-se o mesmo procedimento, pelo fato de muitos deles serem em língua alemã, sem tradução para o português. Exceto no caso de citação de citação, que será indicada em nota, a tradução será nossa, com a nota de rodapé trazendo o trecho em alemão, em colchete. Textos acerca da bibliografia geral seguem o mesmo procedimento para quando se tratar de texto em alemão. Para citações de trechos em espanhol, descartamos a citação do texto original em nota de rodapé.

Em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, utilizou-se o procedimento de citação já utilizado para *Teoria do Romance e A Alma e as Formas*. A citação no texto sempre na versão em português da Editora 34 (2009), com indicação do trecho em alemão da Insel Verlag (1980) em nota de rodapé.

Introdução.

"Sem forma não há fenômeno literário".

Georg Lukács.¹

"Ora, se é só pela prática que nos tornamos absolutamente certos de nossa própria existência, por que não poderíamos, pelo mesmo modo, ser convencidos daquele ser que nos estende a mão para tudo o que há de bom?".

Johann Wolfgang von Goethe².

I – As condições conceituais de uma pesquisa: *Teoria do Romance*, de Georg Lukács.

Uma das mais difíceis tarefas que se impõe a todos os que se lançam na empreitada de desenvolver uma pesquisa em Filosofia é dimensionar a tensão existente entre o "espírito e a letra" que se interpõe ao longo de um texto filosófico. Com *Teoria do Romance*³ não é diferente. Defrontarmo-nos diante da riqueza teórica de um filósofo da envergadura de Georg Lukács nos conduz a densas questões filosóficas, muitas das quais incontornáveis. É sobre *TdR* que concentramos nossas atenções e esforços na elaboração desta Pesquisa de Doutorado e ao nos atentarmos para ela é necessário que se diga, em um primeiro momento, que estamos diante de uma obra recheada por 'camadas' que constituem o seu complexo conceitual e de difícil apreensão se deixarmos nos perder em aspectos particulares da obra, tornando-os autônomos e perdendo de vista um dos aspectos essenciais que perpassa a obra e permite a conexão entre as inúmeras particularidades, que é a relação entre ética e estética. Dessa forma, ao reportarmos-nos às categorias conceituais que constituem a obra em seus aspectos estruturais, entram em

¹ Lukács, G. Zur Theorie der Literaturgeschichte. In: *Text+Kritik*, 39/40. Munique: Richard Boorberg, 1973, p.27.

² Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009, p.404; *Wilhelm Meister Lehrjahre*. Herausgeben von Erick Schmidt. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1980, p.435.

³ Lukács, G. *A Teoria do Romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000; Lukács, G. Die Theorie des Romans. In. *Werkauswahl in Einzelbänden*. Hrsg. von Frank Benseler und Rüdiger Dannemann. Aisthesis Verlag: Bielefeld, 2009. Doravante, ambas as versões serão citadas respectivamente como *TdR* e *TdsR*.

questão as intensas interlocuções que Lukács opera, que podem ser verificadas tanto no debate com as representações literárias ao expor as condições históricas das formas, a sua recepção ao estatuto conceitual da ironia, chave para a compreensão acerca do caráter específico do romance em sua relação com o presente, o que exige, por sua vez, penetrar no conceito de ironia romântica, clareando algumas questões de *TdR*, naquilo que pode ser considerado um movimento de aproximação e distanciamento em relação ao estatuto romântico, notadamente marcado pela figura de Schlegel; a influência da *Estética* de Hegel na compreensão das categorias estéticas em vinculação ao seu solo de desenvolvimento histórico e, no que diz respeito às representações literárias, é de importância decisiva *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe, como romance que apresentou pela forma uma síntese formativa na relação entre a interioridade do indivíduo e os conteúdos sociais da vida, ou seja, conferia mais efetividade à interpenetração entre alma e mundo do que a relação unilateral que vai marcar tanto o idealismo abstrato quanto o romantismo da desilusão. E para finalizar o quadro, conforme o próprio Lukács alude em seu Prefácio à *TdR*, de 1962, "a *Teoria do Romance* é um típico produto da ciência do espírito"⁴, que vem a caracterizar a segunda parte da obra, na distinção das tipologias das formas romanescas por meio de uma apropriação do método típico-ideal que encontra as suas raízes na *Geisteswissenschaft*.

Pois bem, na relação com a "letra" – as categorias conceituais que estão presentes em *TdR* e marcam efetivamente as influências ao longo da obra – o "espírito" merece a nossa atenção na análise. Segundo o já aludido Prefácio, Lukács afirma que *TdR* surgia "sob um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial"⁵, porém, ainda que o filósofo húngaro apresentasse uma angústia em relação à realidade do presente, o mesmo trazia uma tendência muito peculiar no período dos seus escritos de juventude, uma saída na crítica estética. Apesar da influência de Hegel na historicização das categorias estéticas, Lukács distancia-se do mesmo no diagnóstico social do presente, caracterizado como uma era "pecaminosa", pois, se a realidade social era fragmentária e incapaz de conferir sentido à ação do sujeito, pela forma na obra seria possível ocupar o lugar de Deus e estabelecer ordenamento e sentido pleno para a vida. Se a realidade era negativa, cindida e se opunha aos 'valores essenciais' humanos, *TdR*, como espírito do tempo, "havia sido expressão de uma revolução eticizante"⁶, que caracterizava a sua crítica tingida por um tom messiânico, como o próprio

⁴ Lukács, G. *TdR.*, p.11; *TdsR.*, p.10.

⁵ *Ibid.*, *TdR.*, p.8; *TdsR.*, p.7.

⁶ Lukács, G. *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*, Red.: Istvan Eörsi. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, p.253 apud Keller, Ernst. *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben: Literatur- und Kulturkritik*

Lukács sentencia em 1962, pois nela há "a esperança de que do colapso do capitalismo, do colapso – a ele identificado – das categorias socioeconômicas inanimadas e hostis à vida, possa nascer uma vida natural, digna do homem"⁷.

Antes de mais nada, é necessário traçar brevemente o quadro histórico-filosófico que determina as condições para uma análise da forma do romance, em *TdR*. O romance, assim como a epopeia dos tempos antigos, é uma forma da grande épica, que tem como princípio narrar a extensividade da vida, ou seja, apresentar os valores últimos e mais elevados da experiência humana na obra, como um microcosmos fechado, ordenado e dotado de sentido. O problema consiste justamente no fato de o romance ser relativo a um momento histórico em que não existe mais uma organicidade espontânea e 'natural' ligada à ordem das coisas, a realidade é prosaica e já não confere mais sentido imediato algum em termos de relação do indivíduo com as estruturas da vida social. Sobre esse quadro, Lukács retoma a querela entre os antigos e os modernos, do século XVIII, e mais ainda, aproxima-se da resolução romântica na dicotomia clássico/antigo e moderno/romântico. As estruturas da vida social correspondentes à era da epopeia seriam marcadas por uma espontaneidade natural em termos de organicidade nos vínculos comunitários. No mundo dos gregos, há uma unidade de sentido que acolhe as designações da filosofia, da história da filosofia, metafísica, estética e ética como totalidade plena e espontânea do ser⁸. É a infância feliz no processo histórico-filosófico das formas, à qual o sentido é imediato à vida, sem necessidade de reflexão conceitual. É o momento de vivência com a *pátria transcendental*, o arremate formal a priori com plena convergência de sentido entre a interioridade e o mundo. A forma romance corresponde a um momento histórico de emergência e desenvolvimento da experiência moderna capitalista. Um momento de intensa racionalização e conseqüente fragmentação nos vínculos sociais que não permitirão mais uma totalidade espontânea do ser, como nos tempos homéricos. A partir de agora, há somente a fratura entre a interioridade e o mundo, mas o intento em visualizar uma totalidade orgânica pela forma é a marca da crítica de Lukács.

A crítica estética então é uma abertura pela forma quando "a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para qual a imagem do sentido à vida tornou-se

1902 – 1915. Frankfurt am Main: Sendler, 1984, p.155, [Sie sei der Ausdruck einer "ethisierenden Revolution" gewesen].

⁷ Lukács, G. *TdR*., p.16; *TdsR*., pp.14-15.

⁸ "Totalidade do ser só é possível quando tudo já é homogêneo, antes de ser envolvido pelas formas; quando as formas não são uma coerção, mas somente a conscientização, a vida à tona de tudo quanto dormitava como vaga aspiração no interior daquilo a que se devia dar forma: quando o saber é virtude e a virtude, felicidade; quando a beleza põe em evidências o sentido do mundo". Lukács, G. *TdR*., p.31; *TdsR*., p.25.

problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade"⁹. Se o mundo já não permite organicidade alguma, a forma na obra possibilita o sentido pleno para a vida, ainda que o sentido alcançado no romance seja apenas por meio da reflexão reiterada acerca da ausência de sentido imediato à vida. Há uma totalidade orgânica instaurada no romance por meio de uma busca, de uma ética do escritor que enseja estabelecer uma estrutura de mundo adequada à alma do indivíduo. A abertura que o romance permite é o estabelecimento de uma imagem crítica do mundo, uma crítica do mundo pela forma no sentido de anunciar a ausência de vínculos sociais comunitários autênticos na moderna experiência capitalista. A forma romance é, acima de tudo, uma autorreflexão crítica sobre a forma de atividade humana geral na experiência moderna, suas possibilidades e limites.

Nosso objetivo é analisar e desenvolver os caminhos para uma reconstrução filosófica da *crítica* do mundo pela *forma*, em *TdR*. Trata-se de uma reflexão conceitual para a análise das formas literárias radicada em solo histórico-filosófico, ou seja, de uma teoria filosófica acerca do romance moderno enquanto forma de vida, uma forma de vida distinta da vida cindida e prosaica da época das estruturas sociais no capitalismo. É essa particularidade do fenômeno estético, a obra de arte que contém na sua forma um todo coeso autônomo e fechado, que nos permite compreender a forma romance como autorreflexão crítica sobre a forma de atividade humana em geral na experiência social do presente. Portanto, se a forma romance está vinculada às questões substanciais da vida, o nosso propósito é reconstruir a especificidade da crítica do mundo pela forma em Lukács, no sentido de que a forma romance apresenta uma imagem crítica do mundo, um índice de ausência de sentido, pois o caminho estético só pode reiterar reflexivamente a perda de uma experiência orgânica, mas sem dar efetividade a nada. Trata-se de uma forma de vida dotada de sentido ético e estético, porém, procuramos mostrar que a relação entre ética e estética na particularidade do estético já estava presente na crítica de Lukács antes mesmo de *TdR*, como por exemplo, em seu texto de 1910 intitulado *Ästhetische Kultur*. Na sequência, o objetivo é mostrar como o deslocamento autorreflexivo irônico, por meio da presença do escritor na obra, é fundamental na contribuição da crítica de Lukács por trazer as questões da forma para o nível de objetividade. Faz-se necessário então o debate para verificar os limites acerca da convergência e distinção entre Lukács e o estatuto romântico da ironia, mas, como um movimento de inflexão que tende a apontar para *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe. O *Bildungsroman* como fecundo ponto de inflexão da crítica representa a síntese formativa na relação entre a interioridade subjetiva e os conteúdos sociais

⁹ Ibid., *TdR.*, p.55; *TdsR.*, p.43.

da vida, conferindo maior efetividade entre alma e mundo no quadro das tipologias romanescas elaborado por Lukács. A nossa posição é a de que a apropriação do romance de Goethe é o registro substancial para situar o romance como expressão madura do "espírito do tempo", tendo condições de revelar por meio da forma conteúdos essenciais da vida, a experiência formativa que tende a iluminar não somente as fraquezas e limites na disposição da alma em atuar sobre o mundo objetivo, mas também o caráter não essencial e decadente dessa vida social.

Com o propósito de delimitação do tema proposto, circunscrevemos algumas obras que percorreram caminhos semelhante aos que por ora ensejamos, iluminaram possibilidades com o objeto, mas também apresentam distinções em relação ao mesmo. A obra de Carlos Eduardo Machado, *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*¹⁰, tem o mérito de apresentar os dilemas e impasses éticos (e metafísicos) que tensionam a relação entre a forma artística e a vida. A questão da forma é posta na correta dimensão da autonomia que Lukács apontara no ensaio "Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper", de *A alma e as formas*, que pode ser exemplificada em uma síntese clara quando Machado diz que "a forma é o absoluto em relação à vida cotidiana"¹¹. Em uma direção semelhante, Volker Caysa e Udo Tietz, em *Das Ethos der Ästhetik. Vom romantischen Antikapitalismus zum Marxismus. Der junge Lukács*¹², aponta para a radicalidade já presente na fase de juventude de Lukács, contudo, sem mascarar os paradoxos que a crítica presente em seus trabalhos estéticos se envolvia. Outra obra importante, *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben: Literatur-und Kulturkritik 1902-1915*¹³, de Ernst Keller, apresenta um amplo panorama acerca do itinerário do jovem Lukács, com destaque para *TdR* como momento de culminação das ideias estéticas de juventude. Por fim, ao discutir elementos de proximidade e distanciamento entre as teorias do romance de Hegel e Lukács, a partir de conceitos não reconciliáveis como o eu e o mundo, indivíduo e sociedade, herói do romance e esfera de ação, Niklas Hebing, em seu *Unversöhnbarkeit: Hegels Ästhetik und Lukács' Theorie des Romans*, nos esclarece o peso da historicização das categorias estéticas em *TdR*, porém, mostra também que Lukács desenvolve um caminho distinto em sua filosofia da história, pois, a autorreflexão crítica pela forma no filósofo húngaro é muito mais o torna-se consciente da problemática do mundo.

¹⁰ Machado, Carlos Eduardo Jordão. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

¹¹ *Ibid.*, p.19.

¹² Caysa, Volker; Tietz, Udo. *Das Ethos der Ästhetik. Vom romantischen Antikapitalismus zum Marxismus. Der junge Lukács*. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen, 1997.

¹³ Keller, Ernst. *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben: Literatur-und Kulturkritik 1902-1915*. Frankfurt am Main: Sandler Verlag, 1984.

Em relação à obra de Machado, nos distanciamos da mesma tendo em vista o próprio papel que *TdR* ocupa, pois, a obra de 1920 não é o seu objeto central de discussão, mas como momento de culminação de um processo histórico-filosófico das formas do romance para se compreender as *Anotações sobre Dostoiévski*. Este seria o momento histórico-filosófico de inflexão interna das formas, "como percurso, direção, intensificação e ruptura"¹⁴. Já a obra de Volker Caysa e Udo Tietz segue por um caminho que não operamos, pois opta por uma tendência itinerária, compreendendo as relações éticas e estéticas nas primeiras obras à luz do período marxista. Por fim, a obra de Ernst Keller se difere do nosso propósito por apresentar também um caráter itinerário, embora circunscrito até o período de *TdR*. Não optamos por uma perspectiva itinerária, pois o nosso propósito se desdobra no interior da própria *TdR*, a partir da compreensão de que a própria ideia de uma crítica filosófica pela forma nos fornece demandas internas específicas e exige um diálogo com outros autores.

O que se pretende fazer é apresentar uma perspectiva específica de leitura em *TdR*, qual seja, a crítica filosófica do mundo pela forma, uma teoria filosófica acerca do romance moderno enquanto forma de vida, qualitativamente distinta da vida cotidiana na experiência dilacerada do presente. Nessa resolutiva, consideramos duas as possibilidades para uma crítica estética pela forma em *TdR*: o primeiro caminho vincula-se à apresentação de uma imagem crítica do mundo, no sentido de anunciar a ausência de sentido na experiência do presente, ou seja, não se anuncia nada para além da realidade do presente, ao contrário, problematiza-se os conteúdos essenciais pela forma e os elementos estruturais do romance correspondem à constitutividade social da vida, tendo como referência o decurso histórico das formas romanescas analisado em *TdR*, no movimento das tipologias que se estende até *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*; já o segundo caminho diz respeito ao ensejo de se buscar pela forma estruturas de mundo adequadas à alma, o estabelecimento de uma realidade condizente com uma forma de vida autêntica. Para tanto, no segundo rompe-se a correlação necessária entre as estruturas formais do romance e a constitutividade social da vida cotidiana. Há aqui um latente utopismo messiânico no sentido de se buscar algo para além do que as condições históricas do ocidente possibilitam e é na literatura russa que Lukács encontra na forma literária a possibilidade de transbordar a normatividade constitutiva das relações sociais objetivas do capitalismo ocidental, seja no sentido de nostalgia por vínculos comunitários naturais e autênticos, em Tolstói, ou mesmo na crença em se apontar para uma nova moral, como em Dostoiévski.

¹⁴ Machado, Carlos Eduardo Jordão. *As formas e a vida.*, op. cit., p.57.

O que faremos é levar adiante o primeiro caminho, diretamente ligado à análise do romance moderno europeu, tendo como momento-chave a análise de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Consideramos a crítica do mundo pela forma como perspectiva de leitura para *TdR* no sentido de apresentar uma imagem de ausência na experiência, da ausência de uma experiência comunitário nas relações de trabalho e da vida como um todo. O tratamento irônico de Goethe nos caminhos para uma educação prática de Wilhelm nos fornece uma autorreflexão crítica sobre a forma de atividade humana na modernidade e os limites para articular a busca por um aperfeiçoamento interior em inserção prática com a realidade externa, como foi o caso de Wilhelm com a associação econômica da Torre. Nessa modulação de crítica encontramos a grande contribuição de Lukács em *TdR*, que é a de ter trazido as questões da forma para o nível de objetividade, ou seja, encontra-se na potencialidade da forma a expressão do descalabro do tempo presente. Em outras palavras, se a ironia em Lukács é a autorreflexão crítica que aponta para a objetividade, situar o papel da ironia em *TdR* exige a reconstrução de duas etapas: do estatuto romântico da ironia e, posteriormente, a configuração irônica da relação de Wilhelm Meister com o mundo circundante. E Lukács localiza na ironia em Goethe a forma em potencial para expressar a objetividade problemática da experiência social. Já a guinada para a experiência oriental corresponde à elaboração do seu utopismo-messiânico, quando a crítica encontra nas páginas finais de *TdR* a forma literária que transborda ou aponta para algo além das condições históricas da formação social do capitalismo ocidental (no caso da literatura russa, respectivamente em Tolstói e Dostoievski). Essa segunda modulação será abordada sucintamente em análise, no quarto capítulo, apenas para um delineamento conclusivo da primeira, ou seja, estabelecer-se-á uma distinção entre a crítica pela forma como apresentação do mundo e como utopismo messiânico.

Reiteramos novamente que o nosso intuito ao longo de todo esse trabalho será uma análise mais precisa acerca da primeira modulação de crítica, porém, é necessário mais uma observação. Ainda que façamos uma leitura que, em linhas gerais, apresente as duas perspectivas de modulação crítica, em se tratando da forma romance tal delimitação não é de forma alguma estanque, ou seja, ao atentar para a *bela finalidade* imaginativa que o romance atende, e não a um finalismo causal rigidamente instaurado em uma sistema de regras, alguma tonalidade utópico-metafísica é possível encontrar na primeira modulação. Por meio da figura de Wilhelm Meister, que abordaremos em detalhes no *Terceiro Capítulo*, é possível identificar também, além da vinculação da forma ao substrato histórico-filosófico, um lastro de idealismo na existência de Wilhelm, no sentido de que, mesmo em sua trajetória de confronto com o

mundo objeto, há a busca por algo que está fora de si, um ideal redentor que não é de forma alguma enclausurado nos grilhões de um finalismo causal, mas um ideal que se volta para si em seu confronto educativo com as estruturas do mundo. Nesse sentido, a obra de Goethe também apontaria para um mínimo de esperança na redenção da humanidade pela lógica dos sonhos que caracteriza o personagem Wilhelm Meister no Primeiro Capítulo do Livro VIII, já que ele não seria um indivíduo circunscrito a uma atividade específica e pragmática. Os sonhos do herói, que diz respeito a uma busca que está além da própria realidade circunscrita do seu processo formativo, apontam para o papel e alcance do romance que Lukács localiza como sendo o valor de ausência nas estruturas do mundo. Eis as nuances e a problemática em geral que envolve a modulação de uma crítica do mundo pela forma como apresentação do mundo.

Com essas considerações, o que não faremos é tomar como centralidade para análise essa segunda acepção (ou modulação) da crítica pela forma em *TdR*, ainda que seja possível verificar uma certa tonalidade utópico-metafísica na primeira modulação. No esforço para uma delimitação mais precisa do objeto, entendemos que a crítica pela forma que aponta para o devir enquanto utopismo messiânico, por meio de uma apropriação literária que transborda ou aponta para algo além do "mundo da convenção" das formações sociais, necessitaria também do aporte e análise profunda de *Anotações sobre Dostoievski*, de Lukács. Apesar do contato e leitura que fizemos de algumas partes da respectiva obra na versão alemã¹⁵, a nossa prioridade não converge em torno desse desdobramento da crítica nas linhas finais de *TdR*, até mesmo porque as diretrizes para uma "nova ética" tornam-se algo inconcluso na obra de 1920, que deveria ser apenas um momento introdutório para a vasta e sistemática obra sobre Dostoiévski, que Lukács jamais levou a cume. A preocupação com a relação entre ética e estética e a associação do estatuto ético com uma forma vinculada às questões fundamentais da vida tem muito mais a preocupação em preparar o caminho para a reconstrução filosófica de uma crítica pela forma como apresentação da experiência problemática do presente, e não postular algo com referência ao vir-a-ser. Também não temos o propósito de abarcar todas as variações e influências que envolvem *TdR*, como por exemplo, a posição do jovem Lukács diante da *Geistswissenschaft*, o delineamento da metodologia típico-ideal na análise das formas ou mesmo a profundidade e limites do "fundamento hegeliano" na obra de 1920 – a convergência e separação entre a *Estética* de Hegel e *TdR*¹⁶. Por fim, ao nos apropriarmos do conceito de *Bildung* na abordagem

¹⁵ Lukács, G. *Dostojewski Notizen und Entwürfe*. Akadémiai Kiadó: Budapest, 1985

¹⁶ Ernst Troeltsch, em Carta endereçada à Lukács de 10/01/1917 também faz referências às camadas e elementos complexos da obra que a tornam de difícil apreensão. Diz: "Você há de saber que ela torna a leitura difícil, porque está cheia de abstrações, e é preciso fornecer as ilustrações para a maioria delas. Em consequência, fica-se muitas

do romance de Goethe, não temos o propósito de analisar a gênese e desenvolvimento desse conceito no âmbito da história da literatura alemã.

vezes em dúvida se a inferência ou a conclusão está correta. Cf. Lukács, G. *Select Correspondence 1902-1920*, Nova York: Columbia University Press, 1986, p.271.

II – Delimitação e estrutura da Tese.

O *Primeiro Capítulo* da Tese, *A Crítica pela forma em Teoria do Romance como crítica da cultura burguesa*, tem a função de apresentar ao leitor os fundamentos para uma relação entre os estatutos ético e estético em *TdR*. A reflexão parte da consideração de que a relação entre ambos os estatutos já se apresenta na estética do jovem Lukács antes de 1920, a crítica estética ao momento presente, que marcará decisivamente *TdR*. Nesse sentido, em um primeiro momento abordamos os fundamentos da crítica estética de Lukács à experiência do presente, ao explorarmos mais detidamente o seu texto de 1910, *Ästhetische Kultur*, pois nele está presente a posição crítica do filósofo húngaro diante da questão da forma e da problemática da arte contemporânea. Segundo o autor, a forma deve tocar as questões essenciais da vida e não se tornar, como no impressionismo, uma maximização subjetiva do instante interior da fruição artística, um mero estado de ânimo incapaz de conferir uma forma na configuração artística. O segundo momento trata especificamente da questão da forma, no sentido de preparar o caminho para situá-la no âmbito do romance. Por intermédio do diálogo entre Joachim e Vincenz travado no ensaio "Riqueza, caos e forma: um diálogo sobre Laurence Sterne", em *A Alma e as Formas*, apresentamos um aspecto da forma que será fundamental para a compreensão da forma romanesca e que explicita o seu lastro ético: a grandeza da forma artística com o seu fundamento ético vem da sua abordagem a questões essenciais da realidade exterior da vida, em escolher o objeto da experiência e fazer uma escolha consciente (tomar uma posição diante do objeto da experiência), e não do instante interior de vivência com a obra, de um mero volteio sem limites da subjetividade. Por fim, adentramos na análise do estatuto conceitual da ironia em *TdR*, elemento estruturante na composição do romance e que diz respeito a um deslocamento crítico e autorreflexivo sobre determinada forma de atividade humana em geral. Portanto, a ironia é o índice de objetividade da forma romanesca.

O *Segundo Capítulo*, *Lukács e a apropriação do conceito de ironia. Proximidades e distanciamentos com o Primeiro Romantismo Alemão*, desenvolve o debate acerca da convergência e distinção entre Lukács e o estatuto romântico da ironia, no sentido de clarear o fundamento objetivo da crítica pela forma no filósofo húngaro. Tal fundamento objetivo, a vinculação das estruturas do romance com as condições históricas, que ficará bem marcado no *Terceiro Capítulo*, será retomado e problematizado no *Quarto e último Capítulo*, quando estabeleceremos os limites para alguma tonalidade utópico-metafísica na crítica como apresentação do mundo sustentada em *TdR* por intermédio da obra de Goethe. Retomando o

Segundo Capítulo em questão, em um primeiro momento analisamos a importância do elemento irônico na crítica literária de Schlegel, a exegese crítico-literária que tem como meta a inteligibilidade do todo, entremesclando elementos internos da literatura, a reflexão filosófica e o conteúdo histórico da poesia. Aqui, o elemento irônico já é a marca consciente do autor na obra – o deslocamento autorreflexivo –, que torna a poesia objeto de reflexão de si mesma, não somente como criação poética, mas também como crítica literária. Com base em uma cronologia acerca das obras de Schlegel, encontramos nos *Fragmentos*¹⁷ o campo fértil para compreender o conceito de ironia como elemento fundamental na ideia de uma obra de arte literária que deve propiciar autocrítica reflexiva e aperfeiçoamento espiritual infinito. O passo seguinte desenvolve a posição crítica de Lukács diante do estatuto romântico da ironia. Se o deslocamento autorreflexivo do autor diante da obra permanece sendo movimento-chave na análise de Lukács acerca do romance, o problema da configuração romântica para o filósofo húngaro era a impossibilidade dos românticos em configurar uma forma plena de vida, o vínculo com a vida que, como ele salientara em *A Alma e as Formas*, perde-se por completo. Ressalta-se que o diálogo com o estatuto romântico está em um movimento de inflexão que tende a apontar para a síntese formativa da educação prática em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, que aparecerá na segunda parte do *Terceiro Capítulo*. Por fim, o respectivo capítulo traça um paralelo entre Schlegel e *TdR* a partir do conceito de arabesco, que é o instrumento utilizado por Schlegel para representar alegoricamente na forma romance o percurso histórico de uma individualidade e que em *TdR* torna-se fundamental para se compreender a configuração artificial e reflexiva da totalidade romanesca quando já não há mais nenhuma totalidade da vida dada de imediato ao sentido.

O Terceiro Capítulo, A posição de Lukács diante do Bildungsroman de Goethe, apresenta o quadro de análise das tipologias das formas romanescas que Lukács desenvolve na segunda parte de *TdR*, em um movimento que tende a explicitar *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como momento-chave e ponto culminante para uma *crítica do mundo pela forma*. O primeiro passo trata do demonismo como figuração não consciente da subjetividade, elemento intrínseco do romance moderno e que guarda uma diferença qualitativa em relação ao período medieval, já que neste, segundo Lukács, ainda há uma última incidência de uma totalidade espontânea do ser na forma, como em Dante. O primeiro movimento no quadro das tipologias diz respeito ao *a priori* abstrato do idealismo abstrato, é caracterizado pelo

¹⁷ Nos referimos aos fragmentos críticos, o *Lyceum*, o *Athenäum* e as *Idéias*. Schlegel, F. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

estreitamento e descompasso da alma em relação às condições práticas e reais do mundo, bem representado na figura de *Dom Quixote*, o herói que sai a campo em aventuras isoladas e inadequadas em busca de grandes feitos. O passo seguinte é a análise da segunda tipologia, o romantismo da desilusão que, fundamentado em um *a priori* concreto distinto do idealismo abstrato, é caracterizado por um alargamento da alma em relação à realidade externa. Trata-se de um *a priori* concreto consciente da alma, que recolhe no âmbito da interioridade o critério de verdade do mundo, pois o mundo interior torna-se uma realidade autônoma e suficiente em si mesmo. Nesse contexto, o decurso temporal torna-se constitutivo e essencial na estrutura da forma romanesca, quando há a consciência do completa fissura e inacessibilidade em relação à *pátria transcendental*. *A Educação Sentimental*, de Flaubert, é o romance representativo desse momento histórico-filosófico. Por fim, a análise converge para o *Bildungsroman* de Goethe, em dois momentos. Primeiro, acompanhamos a análise que Lukács desenvolve acerca de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como tentativa de síntese, ao situar a respectiva obra no quadro das tipologias como superação da relação unilateral entre alma e mundo, quando há uma interpenetração muito mais dinâmica e efetiva entre o aperfeiçoamento do indivíduo e a realidade constitutiva da vida social, levando-se em consideração a relativização do papel do herói diante do mundo. O passo seguinte delinea de modo mais nítido a nossa leitura de *TdR*. Por meio da análise das figuras internas do romance, entende-se a ideia de relativização do papel do herói na síntese formativa de Wilhelm em sua inserção prática nas relações sociais, que superava a relação unilateral entre alma e mundo do idealismo abstrato e do romantismo da desilusão. Em suma, o trato irônico de Goethe na autorreflexão crítica concernente à forma de atividade e ação de Wilhelm diante do mundo (a superação de sua concepção de vida individual) torna-se o ponto fundamental na perspectiva de uma *crítica pela forma* como apresentação da experiência presente.

Por fim, *O Quarto Capítulo, A saída e os impasses para a imanência na crítica: os alcances e limites no vínculo objetivo para uma crítica pela forma* tem a intenção de apresentar as duas possibilidades de *crítica do mundo pela forma* na leitura de *TdR*, a saber, a crítica pela forma como apresentação da problemática do mundo, que compreende as estruturas formais do romance moderno europeu em correspondência com os elementos constitutivos da experiência social do capitalismo, no sentido de apontar para a ausência de uma totalidade orgânica na imagem do presente e uma segunda via, a crítica pela forma como apontamento para uma realidade autêntica, para um "novo mundo" no qual a forma não tem relação com o substrato histórico-filosófico do presente. A apresentação de ambas, como dito no primeiro item da

Introdução, direciona-se na perspectiva da primeira com o intuito de um delineamento conclusivo de análise. Por fim, problematiza-se a abertura suscitada por ambas as modulações críticas no sentido de mostrar que, se a forma romance realiza a normatividade épica ao elevar abstrata e artificialmente a problemática empírica da vida cotidiana, *TdR* também deixa em aberto os impasses e incertezas da busca problemática pela realização do valor essencial humano pela forma, ao mesmo tempo em que anuncia uma estrutura de ausência.

III – O itinerário da Tese no contexto alemão e as contribuições para a Pesquisa: o estágio de pesquisa no exterior.

De vital importância para o desenvolvimento desta Tese, o estágio de Pesquisa realizado através do Programa Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), da CAPES, junto à Humboldt-Universität zu Berlin, entre 01 de agosto de 2018 a 31 de janeiro de 2019 forneceu o acesso a uma vasta bibliografia indisponível no Brasil e, conseqüentemente, subsídio teórico que fortaleceram a realização do trabalho tanto no que diz respeito à delimitação do tema, resolução acerca de problemas na estrutura da tese, clareza e domínio no objetivo proposto e por fim, trouxe benefícios para o desenvolvimento da escrita. Durante o período em questão, redigimos o *Primeiro Capítulo*, demos início à redação do *Segundo* e elaboramos o *Terceiro e Quarto*, sempre com vistas a uma bibliografia referente a textos de Lukács e comentadores, bem como textos relacionados a outros temas da pesquisa, como o *Primeiro Romantismo Alemão* e Goethe, que desempenham papéis decisivos no desdobramento da Tese.

Como a totalidade do *Primeiro Capítulo* foi escrito durante o período de estágio e levando-se em consideração que era necessário um fortalecimento teórico acerca da relação entre ética e estética nos escritos do jovem Lukács que antecedem a própria *TdR*, tendo claro que a compreensão de tal relação é determinante para a própria gestação da obra de 1920, os ensaios de *Die Seele und das Leben. Der junge Lukács und das Problem der Kultur* e *Lukács' "erste" Ästhetik: Zur Entwicklungsgeschichte der Philosophie des jungen Lukács*, de György Márkus e *Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zur deutschen Ideologieggeschichte gelegentlich des Briefwechsels zwischen Paul Ernst und Georg Lukács*, de Ferenc Féher¹⁸ iluminaram a compreensão da fecunda relação entre ética e estética no jovem Lukács, ou seja, uma forma de vida que apresentasse na particularidade do fenômeno estético uma resolutiva diante da fratura da vida cotidiana. A dissonância do ser na realidade empírica poderia ser recuperada metafisicamente na vivência plena de sentido na esfera do artístico. Aqui, tocamos em um ponto fundamental que as respectivos ensaios ajudaram a compreender: o sentido ético da forma artística, o seu vínculo com a ordem das coisas e com a problemática do mundo, como Lukács apresenta em seu diagnóstico crítico, em *Ästhetische Kultur*. Tais ensaios também elucidam a posição de Lukács diante da crise da cultura, a sua

¹⁸ Respectivamente, *A Alma e a vida, o jovem Lukács e o problema da cultura; A primeira estética de Lukács: sobre a história do desenvolvimento da filosofia do jovem Lukács e Na encruzilhada do anticapitalismo romântico: tipologia e contribuição à história da ideologia alemã a partir da correspondência entre Paul Ernst e Georg Lukács*. Cf. Heller, A; Fehér, F; Márkus, G.; *Die Seele und das Leben. Studien zum frühen Lukács*. Baden-Baden: Suhrkamp, 1977.

recusa da Primeira Guerra Mundial, já que esta era compreendida como sintomática expressão do individualismo vazio e da estrutura de vida burguesa. E tal recusa correspondia concomitantemente à sua tendência para o oriente, para cultura literária russa.

Embora a nossa perspectiva de pesquisa não seja a de apresentar um itinerário das ideias do jovem Lukács, obras como *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben: Literatur-und Kulturkritik 1902-1915*, de Ernst Keller, permitem situar *TdR* no contexto histórico-filosófico de suas ideias no período relativo à Primeira Guerra Mundial, lançando luz acerca dos desdobramentos no pensamento do jovem Lukács e, mais do que isso, penetrando na gênese conceitual de *TdR*. Como já é de amplo conhecimento, *TdR* origina-se como um caminho introdutório de uma ampla e sistemática obra sobre Dostoiévski, na qual se desenvolveria as suas questões de ética metafísica e de filosofia da história¹⁹. Sobre esse ponto, a obra *Georg von Lukács Heidelberger Ästhetik – Auf dem Weg zur “Theorie des Roman”/ Briefwechsel. Leopold Ziegler und Georg von Lukács*, de Hansgeorg Schmidt-Bergmann, foi importante por compreender a culminação de *TdR* como um registro que reúne a sua crítica literária que estava presente nos escritos anteriores e por situar o contexto de Heidelberg, as posições de Lukács na época, seus impasses e rupturas.

O livro de Hansgeorg Schmidt-Bergmann nos situa em torno de elementos decisivos no processo de elaboração de *TdR*, e tendo como referência a primazia da forma. O contexto de época envolve o período de Heidelberg, período em que, mesmo sem ter levado ao arremate sistemático a sua *Estética* em 1914, em sua candidatura para a cátedra docente na Universidade de Heidelberg²⁰, Lukács começa a se dedicar no ano seguinte a um projeto sobre Dostoiévski, que deveria desdobrar o seu intento utópico-metafísico por meio de um critério postulativo para a forma, portanto, com implicações éticas, conforme ele mesmo diz em sua carta para Paul Ernst: "Dedico-me finalmente agora ao meu novo livro sobre Dostoiévski (a *Estética* está temporariamente parada). Este conterà muito mais do que sobre Dostoiévski, boa parte de minha ética metafísica e filosofia da história, etc"²¹. Nesse movimento, o fundamental para a

¹⁹ Lukács, G. *Selected Correspondence 1902-1920*. Seleção, organização, tradução e notas de Judith Marcus e Zoltán Tar. Nova York: Columbia University Press, 1986, p.245.

²⁰ Em 1912 Lukács chega a Heidelberg e começa a redigir a sua *Estética*. Não a conclui e em 1914 coloca o trabalho em suspensão, só o retomando em 1916, com muitas modificações, quando em 1918 candidata-se ao cargo catedrático e, apesar do apoio de intelectuais do porte de Max Weber, tem a sua admissão recusada. Muitos anos mais tarde, em 1974, sob a organização de György Márkus, os trabalhos esparsos desses dois períodos são reunidos com os títulos de *Heidelberger Philosophie der Kunst* e *Heidelberger Ästhetik*. Cf. Lukács, G. *Heidelberger Ästhetik*. Darmstadt; Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1974; *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Darmstadt; Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 197

²¹ Carta a Paul Ernst, de 25 de março de 1915. In. *Briefwischsel 1902-1917*. Org. Éva Karádi e Éva Nyíri. Budapest: Lukács-Archiv, 1985, p.345, [Ich mach mich jetzt endlich an mein neues Buch: über Dostojewski (die

pesquisa foi compreender a tendência de época em Lukács, de adequação ao modelo da forma ensaística para a exposição de vastos temas de grande significado na experiência humana, e essa tendência será fundamental para *TdR*, assim como havia sido em *A Alma e as Formas*.

Retomando brevemente o percurso histórico até *TdR*, ainda em 1915 Lukács é obrigado a retornar a Budapeste, a fim de cumprir o serviço militar. Durante o período de quase um ano em Budapeste, Max Weber, ainda que com reservas ao estilo ensaístico do jovem filósofo húngaro, o auxilia na publicação integral de *TdR* na *Revista de estética e história geral da arte* [*Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*], de Max Dessoir, em 1916²². Findado o serviço militar, novamente em Heidelberg, Lukács mantém o seu propósito de pleitear uma vaga docente e reinicia o seu trabalho de Estética. O projeto sobre Dostoiévski é interrompido, e Lukács não irá mais retomá-lo. Sobre Dostoiévski, Hansgeorg Schmidt-Bergmann faz menção ao *Dostojewski Notizen und Entwürfe* [*Anotações e Esboços*]²³, um conjunto de esboços e anotações que continha a estrutura e as diretrizes gerais do Projeto Dostoiévski, de Lukács, encontrado no cofre de um Banco de Budapeste, em 1973, junto com inúmeras cartas, correspondências, anotações particulares que trouxeram novas perspectivas para os estudos sobre Lukács. No caso das *anotações e esboços*, Hansgeorg Schmidt-Bergmann indica nela a busca de Lukács por uma vida autêntica [*authentische Leben*], que se refere a uma vida essencial que pudesse ser adequada metafisicamente à alma, por meio da arte, e diz que "Lukács esclarecia a busca por uma nova comunidade e uma nova cultura da alma (estrutura da alma) como núcleo realmente legítimo e a contribuição autêntica da utopia dostoiévskiana"²⁴. O ensaio "Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zur deutschen Ideologieggeschichte gelegentlich des Briefwechsels zwischen Paul Ernst und Georg Lukács", de Ferenc Féher, também trouxe esclarecimentos acerca da ideia de uma cultura da alma, que correspondia à posição crítica de Lukács quanto à cultura ocidental em crise e ao seu repúdio à Primeira Grande Guerra.

Em *TdR*, a posição crítica de Lukács quanto à crise da cultura do ocidente ganha desdobramentos na análise da forma do romance, mantendo o ensaio como forma o procedimento necessário para percorrer conceitualmente temas de grande amplitude. Para isso,

Ästhetik ruht vorläufig). Es wird aber viel mehr als Dostojewki enthalten: große Teile meiner – metaphysischen Ethik und Geschichtsphilosophie etc].

²² A publicação final em formato de livro viria em 1920, com a editora P. Cassirer.

²³ Lukács, G. *Dostojewski Notizen und Entwürfe*. Akadémiai Kiadó: Budapest, 1985.

²⁴ Georg von Lukács. *Heidelberger Ästhetik – Auf dem Weg zur "Theorie des Romans"*. Briefwechsel Leopold Ziegler und Georg Lukács. G. Bruan Buchverlag, 2010, p.25 [Die Suche nach einer neuen Gemeinschaft und einer neuen Seelenkultur erklärte er als den "wirklich echte(n) Kern" und den "wahre(n) Goldgehalt der Dostojewskijischen Utopien"].

é necessário entender a natureza específica da realidade da alma a que se refere Lukács. A realidade como fenômeno exterior unívoco é a vida sensível, já a realidade em que é possível extrair temas amplos é a vida substancial a ser apresentada pela forma. Em *TdR*, a forma apresenta por meio da literatura, entendida como forma de vida, as questões vitais da vida, como possibilidade de maximizar tais questões reelaborando o objeto do mundo sem a rigidez do procedimento científico especializado e fragmentário circunscrito a conteúdos datados²⁵ ou conexões fixas a fenômenos exteriores unívocos. Como diz Volker Caysa e Udo Tietz, "a vida tornada absoluto é vida formatada, é a forma tornada vida"²⁶, a forma como "experimentação" e reordenação das múltiplas possibilidades ao elevar os aspectos mais relevantes da experiência humana é uma posição crítica diante da vida, como ficará bem marcado em *TdR*.

²⁵ Como afirma Lukács: Na ciência, são os conteúdos que atuam sobre nós; na arte, as formas; a ciência nos oferece fatos e suas conexões; a arte, almas e destinos". In. Lukács, G. *A Alma e as Formas.*, p.33; *Die Seele und die Formen.*, p.25.

²⁶ Caysa, Volker; Tetz Udo. *Das Ethos der Ästhetik. Vom romantischen Antikapitalismus zum Marxismus.* Der junge Lukács. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen, 1997, p.14, [Das absolut gewordene Leben ist also für Lukács geformtes Leben, ist Form gewordenes Leben].

Primeiro Capítulo. A Crítica pela forma em *Teoria do Romance* como crítica da cultura burguesa.

"A forma: o esforço máximo sob circunstâncias dadas de uma situação dada; esta é a verdadeira ética da forma".

Georg Lukács²⁷.

1.1. Crítica e Ética como fundamento da *Teoria do Romance*. Questões para uma Crítica da Cultura Burguesa.

Antes de passarmos à investigação filosófica da crítica pela forma em *TdR*, ou seja, dos fundamentos, alcances e impasses da forma romance entendida como forma de vida, convém delinear alguns conceitos-chave que nos permitirão uma maior clareza acerca da especificidade histórica-filosófica do romance. Antes de mais nada, é preciso que se diga que a forma do romance é uma forma da grande épica e, nesse sentido, ela aponta extensivamente para o que há de mais amplo e significativo no processo vivencial da vida, mas a própria forma é afetada por um momento histórico qualitativamente distinto da épica antiga, a epopeia da antiguidade clássica. A epopeia apresenta na forma a completude orgânica das antigas experiências comunitárias dos povos gregos. Era possível falar em *pátria transcendental*, quando havia uma unidade de resolução divina que convergia para os interesses, ideais e aspirações humanas, acolhendo pressupostos de matizes filosóficos, artístico-culturais, lógicos, arquitetônicos, urbanísticos, etc, uma essência divina em uma experiência fechada e orgânica que permite a concordância entre as disposições da alma e o mundo. Nesse momento histórico há unidade entre vida e sentido e a epopeia assume na forma a apresentação de um mundo em que o sentido é imanente à vida, a totalidade é abarcável imediatamente nos laços comunitários da experiência. O romance apresenta na forma um momento histórico qualitativamente distinto. Esse é o momento histórico da racionalização moderna, fragmentação cada vez mais acentuada da experiência humana com o conseqüente isolamento do indivíduo diante do mundo externo. É um mundo descompassado e desamparado pela essência divina que resulta na angustiante

²⁷ Lukács, G. "Ästhetische Kultur". In: Benseler, F; Jung, W. *Lukács 1996. Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*. Bern: Peter Lang, 1997, p.24, [Die Form: der maximale Krauftaufwand unter den gegebenen Umständen einer gegebenen Lage; das ist wirkliche Ethik der Formen].

solidão moderna em busca do sentido que se tornou ausente na realidade fragmentada e vazia. O romance assume pela forma esse descompasso do mundo e busca instaurar uma organicidade de modo abstratamente reflexivo e subjetivo. E a relação recíproca entre alma e mundo cindido envolve a forma do romance que, ao apresentar o mundo, busca incansavelmente a *pátria transcendental* perdida no passado.

Para melhor compreender a crítica filosófica de Georg Lukács no período de sua estética de juventude, ou, para um delineamento e clareza do fundamento crítico pela forma – *a Crítica e Forma assim sendo, enquanto unidade* – no processo de produção filosófica do jovem Lukács, que inclui obras e ensaios como *História do Desenvolvimento do Drama Moderno* [*Entwicklungsgeschichte des Modernen Drama*], *Cultura Estética* [*Ästhetische Kultur*], *A Alma e as Formas* [*Die Seele und die Formen*] e *Teoria do Romance* [*Theorie des Romans*] concentraremos nossos esforços nesse primeiro momento em detectar, abordar e elucidar o estatuto ético da crítica pela forma em Lukács. Na perspectiva desse período de produção, seja por influência do *Frühromantik* e de Goethe, seja pelo diálogo crítico com elementos da *Lebensphilosophie* e do neokantismo, Lukács compreende o domínio da forma artística como único meio possível de aspirar uma totalidade de sentido, a crença de uma essencialidade da vida pela arte e a delimitação do objeto artístico, entendido não como um manuseável objeto cognoscível como no âmbito científico, mas como forma autônoma e fechada, como um microcosmos diante da problemática vida do mundo exterior e da experiência.

Ao dizermos isso, assumimos que Lukács filia-se a um ponto muito específico da filosofia alemã legado a partir de Kant, que é a questão da autonomia da arte. Dito isto, voltemos brevemente à questão da vida essencial pela arte. É no Ensaio de abertura de *A Alma e as Formas*, denominado "Sobre a forma e a essência do ensaio: carta a Leo Popper", que Lukács diferencia as duas instâncias da realidade da alma enquanto vida, das *Leben* e *das Leben*. A primeira é marcada pela decadência e perda de sentido no âmbito da vida empírica e do isolamento do sujeito diante do mundo externo, já a segunda diz respeito à essencialidade da vida pela forma, ou seja, a instância de uma realidade metafísica adequada à alma. Com o diagnóstico da impossibilidade normativa no plano empírico (mal entendimento normativo) torna-se necessário elaborar pela forma 'um lugar' de aperfeiçoamento e complemento, no qual essência e alma sejam elevadas e tenham convergência. É no presente ensaio que Lukács distingue o conteúdo, circunscrito na empiria imediata da experiência, e a forma artística, vinculada à essencialidade eterna das ideias válidas, do valor [*wert*] absoluto que se procura

aproximar. Dito de um modo mais geral, a forma, nas palavras do próprio Lukács, “é a realidade nos escritos do crítico, é a voz com a qual ele dirige suas perguntas à vida: esse é o verdadeiro motivo pelo qual a literatura e a arte são os materiais naturalmente típicos do crítico”²⁸. A forma deve elevar a fragilidade da vida empírica sem sentido, produzindo uma realidade metafísica adequada aos intentos da alma, ou seja, deve normativizar essencialmente a vida cotidiana, tornando as ideias um instrumental para reelaborar o mundo sensível, ainda que nos limites de uma "ação" abstrata na realidade.

A crítica de Lukács em *TdR* coloca-se diante de um mundo problemático, no qual há o reconhecimento do estranhamento entre o domínio da interioridade e o mundo exterior. Diante do estado crítico do mundo e, em correspondência, da crise da cultura, a dualidade entre o sujeito e objeto torna-se um problema central. Pois bem, quando Lukács fala acerca do problema da moderna sociedade capitalista do período da Primeira Guerra Mundial, o filósofo húngaro adere a um diagnóstico já apresentado por autores como Weber e Simmel, que diz respeito à perda do sentido religioso, à especialização fragmentária da vida no âmbito da racionalidade e ao isolamento do indivíduo moderno. Nesse momento, o conceito de Moderno é muito empregado na Alemanha e designa algo em torno do tornar-se consciente de si da problemática fundamental da realidade, que é a progressiva modernização com a racionalização, secularização, individualização e fragmentação da vida tornando-se um processo problemático. Dessa constatação acerca do completo estranhamento entre a interioridade e a exterioridade, Lukács toma posição em sua crítica estética, mas é necessário distinguir o que é próprio de cada texto anterior à *TdR* e o que são as tendências apresentadas na própria obra de 1920.

Em *Ästhetische Kultur*, por exemplo, mais do que um diagnóstico da cisão entre a interioridade e os dados da realidade exterior, Lukács examina os limites de uma forma estética onde a tendência de maximização do instante interior na fruição artística faz com que não se pense ou não se leve nada até o final, não havendo regularidade normativa da forma em relação aos elementos da vida cotidiana. Há apenas ações artísticas enclausuradas nos instantes subjetivos dos 'estados da alma', que se distanciam da vida e de qualquer possibilidade de dizer algo sobre o mundo pela forma. Nesse sentido, a *Cultura Estética* deveria residir na escolha individual do artista que fizesse frente à ausência de sentido das estruturas do sensível. Portanto,

²⁸ Lukács, G. *A Alma e as Formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p.40; Die Seele und die Formen. In. *Georg Lukács – Werkauswahl in Einzelbänden*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2011, p.31.

não se trata de uma simples recusa da individualidade, mas de um caminho individual do artista criador que propiciasse a formação da alma diante da cisão.

Pois bem, a vida tornada descompassada e alienada como sintoma da experiência moderna é o fundamento para a crítica de Lukács e, se as posições de Weber, Simmel e Paul Ernst de certa forma influenciaram o filósofo húngaro, retomando o *frühromantik* podemos também perceber a importância de Schlegel para as posições estéticas nas obras de juventude de Lukács, pois este retoma no início do século XX o conceito de moderno que se tornou clássico com Friedrich Schlegel no final do século XVIII, em seu *Über das Studium der griechischen Poesie*, em que o moderno está associado à consciência da fragmentação da unidade, à perda do sentido religioso e ordenamento orgânico do mundo.

Porém, ressalvadas todas as influências para o diagnóstico de Lukács acerca do moderno, é preciso apontar para a especificidade da crítica pela forma. Em que se difere Lukács do *Primeiro Romantismo Alemão* ao assumir a *Ironie als modernes Gestaltungsmittel*²⁹ e em que tom a radicalidade da sua crítica se diferencia das teorias de Weber e Simmel? É o nosso propósito delinear “a crítica e a forma” que tingem *Teoria do Romance*, e examinar o limite ‘poético’ da obra em seu “anticapitalismo romântico”, ou seja, em que consiste o alcance da obra literária e a instauração de uma organicidade abstrata e subjetiva, porém, que denuncia a ausência de sentido no mundo convencional. Em sua autocrítica para a *TdR*, no Prefácio de 1962, Lukács ira dizer emblematicamente que “o autor da *Teoria do Romance* possuía uma concepção de mundo voltada a uma fusão de ética de ‘esquerda’ e epistemologia de ‘direita’” ou, em um trecho seguinte do mesmo Prefácio, diz o filósofo húngaro, “a *Teoria do Romance*, até onde posso enxergar, é o primeiro livro alemão em que uma ética de esquerda, norteadada pela revolução radical, aparece alinhada a uma exegese tradicionalmente convencional da realidade”³⁰. A junção de uma ‘epistemologia’ de direita via a manutenção do método da *Geisteswissenschaft*, como na elaboração do método típico-ideal nas formas romanescas para intuir um significado universal a partir do fenômeno particular, com uma ‘ética de esquerda’, marca a especificidade da crítica pela forma em *TdR* como índice de ausência, ou seja, aqui nos referimos ao conflito que expressa de modo significativo o caminho espiritual de Lukács nesse período: uma leitura realista do fenômeno estético, de ampla convergência entre a forma do romance e o conteúdo histórico e, por outro lado, a esperança de uma redenção da humanidade

²⁹ Lukács, Georg. *TdsR.*, p.11.

³⁰ Lukács, Georg. *TdR*, pp.16-17; *TdsR*, pp.15-16.

(sobretudo da civilização europeia ocidental) aliada a um lastro utópico-metafísico de matiz literária russa.

A crítica pela forma como índice de ausência toma em consideração a ideia da vida como forma, como totalidade fechada e plena na obra que permite fazer o que a vida empírica não permite mais. É pela forma que se instaura uma visibilidade, uma imagem do mundo danificado como crítica, pois é uma imagem de ausência, de perda de sentido no mundo, daquilo que ele não pode mais ser. É essa crítica no sentido de tentar recompor uma visibilidade nos termos de uma experiência comunitária que culmina, nas linhas finais de *TdR*, na obra de Dostoiévski. Se o romance é a forma de vida possível quando a imanência épica com a vida já não é possível, é uma reiterada tentativa de aproximação com o sentido imediato da vida que foi perdido, é um índice de ausência do mundo e não adere efetivamente a nada de concreto, não se chega absolutamente a nada, a forma da obra de Dostoiévski seria, no ímpeto messiânico que marca o jovem Lukács do período, uma superação do romance e uma possibilidade de anunciar uma nova ética dos vínculos comunitários, ou seja, uma possibilidade de superação do individualismo burguês e dos vínculos sociais danificados da produção social e organização da vida do capitalismo. Uma nova ética que sustentaria a anunciação de um novo mundo. Como diz o próprio Lukács tardio acerca de sua “ética de esquerda”:

No autor da *Teoria do Romance*, a despeito de seu ponto de partida filosófico em Hegel, Goethe e o Romantismo, não se percebem tais estados de ânimo. Sua oposição ao vazio cultural do capitalismo não contém nenhuma simpatia pela “miséria alemã” e seus resíduos no presente, como em Thomas Mann. A *teoria do romance* não é de caráter conservador, mas subversivo. Mesmo que fundamentada num utopismo altamente ingênuo e totalmente infundado: a esperança de que do colapso do capitalismo, do colapso – a ele identificado – das categorias socioeconômicas inanimadas e hostis à vida, possa nascer uma vida natural, digna do homem. Que o livro culmine na análise de Tolstói, o seu relance de olhos sobre Dostoiévski, que já “não escreveu romances”, mostra nitidamente que o autor não esperava uma nova forma literária, mas expressamente um “novo mundo”.³¹

Teoria do Romance nasce sob o influxo histórico da Primeira Grande Guerra Mundial marcada pela problemática da cultura ocidental, que envolvia a materialização de uma experiência social tida por Lukács como que cada vez mais cindida. Uma cisão que dizia respeito a um estranhamento cada vez maior entre as estruturas do pensamento e a aderência prática à realidade. Esse quadro caracteriza o “mundo problemático da convencionalidade”, em que a intenção enquanto desejo de agir no mundo e a realidade objetiva já não possuem mais

³¹ Lukács, Georg. *TdR*, pp.16; *TdsR*, pp.14-15.

nada em comum. Como expressão em pensamento de uma realidade danificada e atomizada, Lukács percorre, detecta e expõe diversas produções literárias e estéticas radicadas nessa cisão, acomodadas em uma forma de expor o mundo pela via da interioridade. Essa é a chave de *Alma e as Formas* e o intento do autor em percorrer uma forma autônoma diante da fragilidade do mundo e das estruturas de pensamento correspondentes.

O sentimento de angústia face o estado do mundo, da impossibilidade de uma superação da realidade danificada a partir dos próprios elementos da cultura ocidental burguesa alimentavam o espírito de Lukács no contexto de criação de *TdR*. No contexto dessa cisão da unidade significativa entre o eu e o mundo, entre a alma e a ação, Lukács, lançando mão do sentimento romântico de aspiração por uma unidade, cita um famoso trecho de Novalis, que diz que “Filosofia é na verdade nostalgia [...] o impulso de sentir-se em casa em toda parte”³². A assunção de Lukács acerca desse sentimento romântico é verificada em suas palavras quando diz que “a filosofia, tanto como forma de vida quanto como a determinante de forma e a doadora de conteúdo de criação literária, é sempre um sintoma da cisão entre interior e exterior, um índice da diferença essencial entre eu e mundo, da incongruência entre alma e ação”³³. Portanto, *TdR*, como diz Ernst Keller, “tinha nascido da expressão de uma revolução ética [...] em prol de se abandonar gradativamente uma ética constituída”³⁴.

Essa ética constituída é a ética formal do mundo da convenção, do mero cumprimento do dever do objeto isolado por indivíduos igualmente isolados, cada vez mais atomizados. A esfera do agir coadunada com o mundo da convencionalidade e da fragmentação de objetos isolados no âmbito da experiência social dizia respeito a um princípio problemático para Lukács e que era sempre reiterado nos círculos de Max Weber, em Heidelberg, do qual Lukács passa a fazer parte. A noção de indivíduo, sem dúvida, fazia parte da visão de mundo central para Max Weber, e Lukács assumia tal conceito de modo muito peculiar. Lukács entendia a noção de indivíduo como um elemento problemático e a via como o fundamento do mal-estar da cultura ocidental [*Grundübel der westlichen Kultur*]³⁵, porém, não se tratava da recusa absoluta da individualidade e nem mesmo do estado histórico do moderno, pois o filósofo húngaro visualizava sempre uma esperança de redenção e superação histórica para a coletividade

³² Novalis. *Das Allgemeine Brouillon* [O borrador universal], nº857, in *Werke, Tagebücher und Briefe*, vol.II, Munique, Carl Hanser, 1978, p.675. (N. do T.) apud Lukács, Georg. *TdR.*, p.25; *TdsR.*, p.21.

³³ Lukács, Georg. *TdR*, pp.25-26; *TdsR*, p. 21

³⁴ Keller, Ernst. *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben: Literatur und Kulturkritik 1902-1915*. Frankfurt am Main: Sandler, 1984, p.155 [Sie sei der Ausdruck einer “ethisierenden Revolution”[...] zugunsten einer allmählich sich konstituierenden Ethik abzulehnen].

³⁵ *Ibid.*, p.158.

humana. A individualidade do artista criador seria a possibilidade de visualizar uma totalidade plena de vida, na própria crítica estética como dotação de sentido, ou seja, como abertura diante da cisão. Portanto, a ética constituída era correlata ao mundo da convenção, da experiência contingente e problemática, já uma segunda ética estaria em convergência com a especificidade do fenômeno estético (não se trata da ética formal) e poderia fazer frente à cisão do mundo.

Nesse cenário, Lukács ainda confere uma abertura à modernidade que tenha como fundamento uma nova forma de experiência alinhada a uma perspectiva de comunidade na qual os vínculos orgânicos sejam restaurados. O ensejo por novos vínculos orgânicos de solidariedade que possam suprimir o individualismo isolado da cultura ocidental burguesa dão o tom no messianismo de Lukács que marcará *TdR*. No quadro da análise estética de Lukács, a forma de vida como forma romance tende a ser uma reiterada busca por algo essencial que a alma resente na carência de substancialidade do mundo prosaico. Ressente porque ela não mais se adequa ao mundo da convenção. Essa carência da alma é o ponto forte que fundamenta a busca messiânica por algo além. Lukács resgata a substancialidade épica do romance pela ética do escritor, o intento ético em dar coesão e unidade pela forma a partir da intenção do escritor em fornecer uma homogeneização prévia das estruturas de mundo que possam ser compatíveis com os anseios da alma. Na unidade da obra a homogeneização entre o eu e o mundo externo poderia ser prévia e subjetivamente estabelecida. Porém, na experiência social do período da Primeira Guerra Mundial Lukács não via nenhuma possibilidade de saída.

A cultura ocidental da experiência capitalista já das primeiras décadas do século XX, no período que abrange a Primeira Guerra Mundial, segundo Lukács, não pode oferecer nada para restaurar a direção, extensão e sentido do objeto imediatamente dado no âmbito da experiência, como era o caso das culturas fechadas na experiência grega antiga. Na perspectiva de Lukács, no ‘moderno’ a cisão entre o sujeito cognoscente e o substrato sensível como palco de suas ações sociais torna-se tão profunda que as estruturas de mundo elaboradas pelo pensamento já não possuem nenhum vínculo com o substrato material da realidade e não podem satisfazer as necessidades da alma diante do mundo. Tais estruturas operam por meio de leis convencionalmente elaboradas para a sua regularidade formal, leis que são postas como dado factual e escapam a qualquer intervenção e controle humano.

Portanto, a realidade da cultura moderna está marcada pelo registro do “estranhamento” [*Entfremdung*] do sujeito diante do substrato material da realidade que o envolve. O mundo da convenção, para Lukács, apresenta uma regularidade de leis formais estranhas, “mas que, a despeito de toda essa regularidade, não se oferece como sentido para o

sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age”³⁶. Dessa forma, temos uma concepção de natureza como conformidade a leis e o consequente alheamento frente ao sensível, a primeira natureza elaborada conceitualmente e uma postura sentimental moderna de tentar reconciliar essa cisão a partir de estruturas da realidade que simbolizam necessidades e anseios humanos, porém, assim como a primeira natureza, igualmente alheia ao substrato sensível da realidade. A segunda natureza, “assim como a primeira, só é definível como síntese das necessidades conhecidas e alheias aos sentidos, sendo, portanto, impenetrável e inapreensível em sua verdadeira substância”³⁷.

A primeira natureza, a natureza como conformidade a leis para o puro conhecimento e a natureza como o que traz o consolo para o puro sentimento, não é outra coisa senão a objetivação histórico-filosófica da alienação do homem em relação às suas estruturas. Quando o anímico das estruturas já não pode tornar-se diretamente alma, quando as estruturas já não aparecem apenas como a aglutinação e a cristalização de interioridades que podem, a todo instante, ser reconvertidas em alma, elas têm de obter sobre os homens um poder soberano irrestrito, cego e sem exceções para conseguir subsistir. E os homens denominam “leis” o conhecimento do poder que os escraviza, e o desconsolo perante a onipotência e a universalidade desse poder converte-se, para o conhecimento conceitual da lei, em lógica sublime e suprema de uma necessidade eterna, imutável e fora do alcance humano³⁸.

A crítica filosófica de Lukács no período de sua estética de juventude vai ganhando contornos muito claros e específicos em *TdR*, já que as distintas criações artístico-literárias e estéticas contemporâneas localizadas e identificadas como “objetivação histórico-filosófica da alienação do homem em relação às suas estruturas”³⁹ tornam-se registro da relação estranhada entre a alma e as estruturas elaboradas para o mundo. O texto de Simmel, *Die Krise der Kultur*⁴⁰, será importante para Lukács, pois a questão da *krise der Kultur*, segundo Volker Caysa e Udo Tietz⁴¹, desemboca em Lukács na ideia da forma como pensamento já afetada pela crise da cultura. Lukács estabelece um diagnóstico da crise de seu tempo e com ele uma crítica cultural fundamentada na ideia de que as pré-condições históricas [materiais e, conseqüentemente, espirituais] estilhaçam todas as possibilidades de criação de uma forma autônoma, que seu tempo deteriora o fundamento do valor e o instante dotado de sentido. Em Lukács, “as

³⁶ Lukács, Georg. *TdR*, p.62; *TdsR*, p.48.

³⁷ *Ibid.*, *TdR*, p.62; *TdsR*, p.48.

³⁸ *Ibid.*, *TdR.*, p.65; *TdsR.*, p.50.

³⁹ Lukács, G. *TdR.*, p.65; *TdR*, p.50.

⁴⁰ Simmel, Georg. *Die Krise der Kultur*. In. *Der Kriege und die geistigen Entscheidungen*. München, Leipzig, 1917.

⁴¹ Caysa, Volker; Tietz, Udo. *Das Ethos der Ästhetik. Vom romantischen Antikapitalismus zum Marxismus der junge Lukács*. Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen: Leipzig, 1997.

referências desse pensamento da crise, que são articuladas como um mal-estar teórico para a Cultura na forma em uma crítica cultural filosófica da vida (filosofia da vida) desembocam num anticapitalismo romântico”⁴². Porém, há modulações muito precisas no pensamento do jovem Lukács, já que textos anteriores à *TdR*, como *Ästhetische Kultur*, muito mais do que promover uma correlação entre a forma e o conteúdo histórico, examina o problema da cultura por um lastro metafísico, que dizia respeito às possibilidades da cultura estética promover algo da condição humana, uma vida essencial e unívoca que não entrasse em rota de colisão com a alma.

Apesar das inegáveis influências na produção teórica de sua fase de juventude, a crítica de Lukács distingue-se pelo tom de radicalidade que ele se opõe a uma cultura que se tornou hostil à própria vida. Lukács tem como intuito formular uma análise e crítica do problema estético e de concepções filosóficas da cultura e história gerais. Para Caysa e Tietz, a crítica de Lukács nesse período está calcada em um idealismo compreendido como “antipositivista”. É sobre o problema estético que nos deteremos a seguir, quando o filósofo húngaro, em seu texto intitulado *Ästhetische Kultur*, de 1910, detecta a cisão entre interioridade e conexão à vida exterior no âmbito da cultura moderna. Em resumo, o problema estético para Lukács é o distanciamento da forma em relação à vida, na incapacidade de poder se referir ou dizer algo a respeito dos problemas fundamentais da experiência social pela forma. No respectivo texto de 1910, a centralidade para Lukács não é a estrutura econômica da alienação e as possibilidades de superá-la pelo primado artístico, e ainda não há nem mesmo uma fundamentação histórico-filosófica das formas, mas sim um teorizar sobre as condições para uma cultura estética que propiciasse a formação plena da alma e, conseqüentemente, a uma vinculação e não ao isolamento entre as esferas da alma e o mundo externo. E as possibilidades dão-se pela escolha individual do crítico estético em tomar uma posição diante da vida cotidiana.

Lukács é enfático no começo de seu *Ästhetische Kultur* sobre a importância do fenômeno estético. Diz ele que, “se há uma cultura atual, ela pode apenas ser uma cultura estética”⁴³. Pois bem, o fenômeno estético é para Lukács fenômeno e expressão para apresentação dos problemas gerais da cultura ocidental burguesa. Ao atentarmos para a afirmação de Lukács que diz que “quando se deseja criticar hoje, deve-se criticar o esteta”⁴⁴, encontramos nesse ponto o *Grund* da crítica que deve ser desdobrado em uma análise

⁴² Ibid., p.6.

⁴³ Lukács, G. *Ästhetische Kultur*. In: Benseler, Frank; Jung, Werner. *Lukács 1996: Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*. Bern: Peter Lang, 1996 [Wenn es eine heutige Kultur gibt, kann sie nur ästhetische Kultur sein].

⁴⁴ Ibid., p.13 [Wenn man das Heute kritisieren will, muß man den Ästheteten kritisieren].

cuidadosa. A posição do esteta diante do mundo apresenta de modo fecundo a problemática da vida radicada no descompasso entre a interioridade e o mundo exterior. É preciso que se diga que o esteta a ser criticado por Lukács é aquele que circunscreve as possibilidades de uma narrativa e ordenamento do mundo nos limites dos anseios interiores e meramente subjetivos da sua arte. Estetas que abdicaram da vida e jamais poderiam ser suficientemente profundos ou consequentes com a própria vida. E aqui localiza-se o objeto da crítica por parte de Lukács: a fuga da vida e de suas contradições intrínsecas impede qualquer possibilidade de se anunciar a unidade entre arte e vida, ou, de apresentar pela arte uma forma de vida. No abdicar da vida não é possível nenhuma forma autônoma e forte – como persegue Lukács no período de sua estética de juventude –, resultando em uma forma estiolada de sentido.

A *Cultura Estética* enquanto Cultura permite revelar problemas fundamentais da vida constituída na realidade objetiva desse período da primeira década do século XX anterior à eclosão da Primeira Grande Guerra. A Cultura é “unidade da vida; força da unidade, que eleva a vida, que a enriquece”⁴⁵ e deve ser compreendida no âmbito do núcleo temporal da realidade objetiva e não na fuga a esta realidade. Ao atermo-nos ao núcleo temporal, Lukács discute como muitas vezes argumentam a favor da cultura por conta do progresso na organização material da vida, muitos, “quanto se referem à cultura, falam sobre Aeroplano e Ferrovias, sobre a velocidade do telegrama e o sobre a segurança das operações”⁴⁶. Porém, todas essas possibilidades são apenas caminhos para o acesso a uma determinada forma de cultura, criações materiais que facultam a criação de formas de cultura. E esse é um ponto fundamental para Lukács. Todo o núcleo temporal é afetado pelo estranhamento entre interioridade e mundo exterior, no qual todas as áreas da vida e as produções materiais dessas áreas são marcadas cada vez mais pela fragmentação e pelo fenômeno do isolamento, que não são nada mais do que expressões do empobrecimento interno.

O quadro a ser apresentado por Lukács é uma realidade fragmentada no âmbito da experiência social moderna e a especialização até mesmo no domínio da criação artística. A outrora unidade entre a arte e a vida torna-se cada vez mais o símbolo de algo perdido no passado, pois, o que se verifica na experiência social é a emergência de suas figuras antagônicas, mas que se complementam mutuamente, duas formas de vida que se ressentem do verdadeiro acesso à totalidade plena: a vida do especialista e a vida do esteta. Na vida do especialista há a realização exterior nos termos do fracionamento da vida em detrimento da totalidade de sentido,

⁴⁵ Ibid., p.13 [Kultur ist: Einheit des Lebens, Kraft der Einheit, die das Leben steigert, das Leben bereichert].

⁴⁶ Ibid., p.13.

da unidade. Há nessa forma de vida a completa falta de consciência da problemática interna quando fragmentos exteriores da vida se afirmam como o próprio conteúdo interno essencial, e os meios tornam-se os fins exclusivos da vida. Em contrapartida, a vida do esteta prescinde de todos os elementos exteriores do mundo, prescinde de qualquer tentativa de conexão efetiva com o mundo exterior e seus antagonismos para se autorreferenciar apenas na vida interior. O critério de verdade é a “a vida na atmosfera da alma – como diz Maeterlink – e exclusivamente ali”⁴⁷. Ambas as formas de vida, segundo Lukács, são complementares por atestarem a carência da vida interna diante da vida exterior. Ambas manifestam a problemática relação entre a interioridade subjetiva e a objetividade do mundo exterior e a impossibilidade de uma unidade da vida nos parâmetros da cultura burguesa.

É a impossibilidade de unidade entre a vida e a arte que marca o recuo e empobrecimento da arte diante da realidade exterior. Porém, em seu ensaio “Burguesia e *l’art pour l’art*: Theodor Storm”, em *A Alma e as Formas*, Lukács diz que nem sempre houve esse paradoxo entre a atividade da vida burguesa e a arte. Em um estágio mais antigo do desenvolvimento da burguesia, a profissão burguesa expressava-se como forma de vida e não tínhamos uma dissociação hostil entre o modo de vida e a criação artística. O ofício burguês revelava um pressuposto ético na realização da sua atividade, livre de interesses particulares, prazer ou desprazer, como um fim em si mesmo vinculado ao interesse coletivo e comunitário. A profissão como forma de vida mantinha-se firme aos fundamentos elevados da vida, à primazia da ordem comunitária em detrimento do estado da alma, e determinava “o tempo e o ritmo da vida, seu formato e seu estilo”⁴⁸.

A profissão burguesa como forma de vida significa, acima de tudo, o primado da ética na vida: a vida dominada pela repetição regular, sistemática, pela rotina do cumprimento do dever, por aquilo que tem de ser feito sem consideração ao prazer ou desprazer. Em outras palavras: o domínio da ordem sobre o estado da alma, do permanente sobre o momentâneo, do trabalho pacato sobre a genialidade movida a sensações. E talvez a consequência mais profunda disso seja que a entrega triunfa sobre a solidão egocêntrica; não a entrega a um ideal projetado de dentro para fora, muito além de nosso potencial máximo, mas antes a entrega a algo independente de nós e alheio a nós, mas que justamente por isso é real de um modo simples e tangível. Uma entrega que põe fim ao isolamento. Talvez o valor vital e supremo da ética seja o de construir um território de encontros, território no qual a eterna solidão se extingue⁴⁹.

⁴⁷ Lukács, G. *Ästhetische Kultur.*, op. cit., p.14.

⁴⁸ Lukács, Georg. *A Alma e as Formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p.101. Cotejaremos sempre a respectiva obra com seguinte versão alemã: Lukács, Georg. *Die Seele und die Formen*. In. *Georg Lukács – Werkauswahl in Einzelbänden*. Band 1. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2011, p.91.

⁴⁹ *Ibid.*, *A Alma e as Formas*, pp.101-102; *Die Seele und die Formen*, p.91.

Em um cenário distinto desse apontado acima, a cultura burguesa sinaliza a sua crise exatamente pelo distanciamento em relação ao pressuposto ético e, conseqüentemente, pelo predomínio do isolamento. A experiência com vínculos orgânicos e comunitários foi perdida para sempre na vivência moderna. A arte torna-se então cada vez mais distante dos problemas da vida, o esteta moderno opera somente por meio de estímulos internos sem conexão com a exterioridade. É aqui o ponto de cisão enfatizado por Lukács no domínio da cultura. Quando Lukács diz que, “primeiramente, dever-se-ia conquistar a vida apenas por meio da arte, eliminando o que cresceu como valor estranho a ela”⁵⁰, ele está dizendo o quanto a cultura estética perdeu o contato com o mundo e expressa de modo sintomático a alienação do homem diante das estruturas elaboradas. Por meio de uma problemática dilatação do ânimo interno do artista – ânimo interno aqui entendido como estado da alma, mera disposição subjetiva – tudo torna-se artístico como lugar e modo do artístico. E nesse ponto se revela o problema do valor [Wert] como índice ético no mundo quando o olhar sobre o mundo não se atém mais à diferença qualitativa entre as coisas do mundo e entre as coisas e os sujeitos. No trecho “não há nenhuma espécie de diferença de valor entre o dado legume pintado e a dada Madonna pintada”⁵¹, Lukács faz menção à noção de critério de valor com a ideia de perda de sentido na vida moderna. Em tal forma de conceituação artística e colocação do valor do objeto [artístico] poderia até ter lugar a arte, mas nenhuma cultura.

Portanto, não há a possibilidade de uma sólida formação da cultura nesses termos, pois “toda cultura é a conquista da vida, a poderosa associação de toda a declaração da vida”⁵², distante do pressuposto da cultura que se efetiva na realidade, segundo Lukács, marcada pela instantâneo vazio e falsa atribuição simbólica às coisas do mundo, pois tudo na arte que advém dessa cultura estética é mera expressividade que não toca em nada a não ser na própria subjetividade. A instantaneidade subjetiva das disposições da alma torna-se o fundamento para avaliar o mundo, porém, redundando na mais hostil reação contra a vida. O estímulo [*die Stimmung*] realiza-se sempre no instante [*Augenblick*] contingente e assim passa a ser configurada a totalidade da vida: sempre como sucessões ininterruptas de disposições que não possuem nenhuma unidade e coerência interna entre si. Como reflexo dessa “cultura estética”, a imagem do mundo é tomada pela contingência, sem nenhuma estabilidade, regularidade e ordem. Tais

⁵⁰ Lukács, Georg. *Ästhetische Kultur.*, op. cit., p.14.

⁵¹ Ibid., p.14, [“zwischen dem geschickt gemalten Gemüse und der geschickt gemalten Madonna gibt es keinerlei Wertunterschied”].

⁵² Lukács, G. *Ästhetische Kultur.*, p.15 [Jede Kultur ist die Eroberung des Lebens, die gewaltige Vereinheitlichung aller Lebensäußerungen].

disposições não podem emitir nenhuma posição acerca dos problemas da vida, da estrutura da sociedade, do trabalho e organização material de produção, e todas as criações estéticas orientadas pelo predomínio dos estados da alma não podem atribuir valor essencial a nada, pois não se vinculam a nada solidamente. Nesta perspectiva, não há nenhuma estabilidade que se mantenha em uma relação necessária com um sistema de valores do mundo. Nesse sentido, as palavras de Lukács em um ensaio de 1909 norteiam sua crítica à impossibilidade de estabilidade e ao vazio do instantâneo subjetivo:

A época em que crescemos – e todo o século XX – não acreditava na durabilidade. Anunciaram já há um século que a paisagem é apenas estado da alma e, de fato, tudo no mundo virou estado de alma. Nada firme e durável. Não havia nada no mundo que pudesse ser concebido como livre da escravidão do momento e nada foi dito sobre a necessidade de se libertar dessa escravidão. A arte desse estado de alma vital podia ser apenas uma arte das sensações, uma arte da comunicação de vivências, do meramente subjetivo, do meramente momentâneo... Esta arte [o impressionismo] não possui forma, pois a forma é unívoca e exclui as demais formas e tudo o que não está configurado. A forma é um princípio valorativo, que cria diferença e ordem⁵³.

A impossibilidade de dar forma é a condenação de uma arte para qualquer possibilidade de dizer algo sobre o mundo, de apresentá-lo. A forma problemática no impressionismo ou a falta dela parece defini-la como o objeto da crítica de Lukács no texto *Ästhetische Kultur* (1910). A cultura estética é então problemática, “pois não há nada que aponte para além do meramente individual fechado em si mesmo, não há nada que possa exceder os instantes dos homens isolados. A relação entre os homens consistia no completo isolamento, no erro completo da conexão”⁵⁴. Portanto, não há uma cultura estética capaz de fazer da vida uma arte, pois a arte, determinada por uma cultura em crise, tornou-se estranha à vida.

Nós vimos, porém: isso não é verdade, que essa arte de viver é a arte da vida, que é o impor-se à vida da mais importante força e direção da arte. Não, essa arte de viver é mero gozo da vida; nenhuma criação artística, somente a utilização do princípio do gozo artístico (melhor dizendo: uma parte) na vida⁵⁵.

⁵³ Lukács, Georg. Os caminhos se dividiram. Tradução de Rainer Patriota. *Projeto História*, São Paulo, v.43, p.25-37, jul./dez.2011.

⁵⁴ Lukács, Georg. *Ästhetische Kultur*., op., cit., p.15, ["Und die Kultur hat etwas über das bloß Individuelle Hinausweisendes (weil es zu ihrem Wesen gehört, gemeinsames Gut der Menschen zu sei): daß es nichts gibt, was die Augenblicke der einzelnen Menschen übersteigen Könnte; die Verbindung zwischen den Menschen bestand in der völligen Einsamkeit, im vollkommenen Fehlen der Verbindungen"].

⁵⁵ *Ibid.*, p.16 [Aber wir haben gesehen: es stimmt nicht, daß diese Lebenskunst wirklich die Kunst des Lebens ist, das wirkliche aufs-Leben-Zwingen der wichtigsten Kräfte und Richtungen der Kunst. Nein, diese Lebenskunst ist

O fundamento da cultura estética enquanto “arte de viver” perde completamente a capacidade de aderir a questões fundamentais da realidade, e mais do que isso, em termos artísticos, perde a capacidade de formar. A cultura estética da falsa unidade exclui toda a atividade espiritual verdadeira, a busca “nostálgica” pela pátria transcendental perdida como unidade. Especificamente em termos estéticos, a disposição subjetiva dos “estados da alma” como fundamento do processo criativo perde a capacidade de realização da identidade sujeito-objeto por meio da obra de arte. Aqui, a alma estaria cindida em suas disposições meramente interiores, “porque sua única expressão vital é a adaptação abnegada aos instantes, pois devido justamente que tudo provém somente do interior, nada pode vir realmente do interior: Stimmung (Estados de ânimo) são estimulados por coisas do mundo exterior”⁵⁶. Para Lukács, a liberdade total conferida para as disposições da alma é um problema, pois torna-se uma contraditória sujeição à automutilação da própria alma encerrada em si mesma, na ideia de que tudo é disposição interna [*Alles ist Stimmung*].

Dentro desse contexto de crise, “a arte de viver” da cultura estética culmina em um diletantismo diante da vida, a sua absoluta incapacidade de apreender a arte do verdadeiro criar e, como consequência, o seu total desconhecimento da verdadeira materialidade da essência criadora da arte: a adesão e conexão com a vida em suas questões mais fundamentais. Dissociada da vida, o que resta é uma “sublimidade” sobre-humana da arte e isso será sempre um problema no que diz respeito à forma como maximização da vida. A disposição [*Stimmung*] não pode ser mais do que um mero contato de um instante da obra de arte com um momento contingente da alma. O que se forma desse “labirinto subjetivo” não poderá de forma alguma resultar em uma imagem do mundo como um todo orgânico e coeso, um cosmos fechado como símbolo do mundo. Nesse labirinto caótico, não há nem mesmo uma unidade enquanto meta aspirada.

Uma forma realmente forte e autônoma traduz não apenas um controle sobre os objetos artísticos e as coisas do mundo, mas um domínio sobre ambos, no sentido de uma relação de identidade sujeito-objeto. Diz Lukács que uma forma autêntica é a que possui “a vitalidade da forma, pois esse é o seu princípio ético”⁵⁷. O princípio ético diz respeito à apresentação da vida pela forma por meio da resistência [*Widerstand*] na posse com as coisas da vida, a única forma de configurar uma unidade coesa entre o interior e o exterior. Mais ainda, produzir resistência

bloß ein Genießen des Lebens; keine künstlerische Schöpfung, nur die Verwendung von Prinzipien des künstlerische Genießens (besser gesagt: eines Teil) auf das Leben].

⁵⁶ Ibid., p.16.

⁵⁷ Lukács, G. *Ästhetische Kultur.*, p.17 [“Es ist die Lebenskraft der Form, denn es ist ihre Ethik”].

pela forma, para o Lukács do início do século XX, era apresentar o problema da tragédia metafísica da existência humana e apontar uma possível saída nos termos de unidade entre a realidade metafísica da alma e a vida. Na perspectiva desse “utopismo metafísico”, como já afirmamos em momento anterior, Lukács não via possibilidade no âmbito da cultura ocidental.

O sentimento de vazio em termos de referência para os problemas da vida na perspectiva da dilatação anímica como tendência predominante não apenas no processo de criação da obra de arte, mas na tomada de posição diante do mundo circundante parece resultar em um sentimento de mundo fetichizado⁵⁸ em que não se conhece nem a resistência dos objetos efetivos do mundo nem a própria força que esteja fora do campo de atuação do eu em suas profundezas e carências em relação a qualquer objetividade do mundo. Desse pressuposto ético da crítica, “a visão de mundo do esteta não conhece a coisa nem o dever e nem a luta amarga por sua coesão. O esteta é condenado em tudo a apenas gozar”⁵⁹. O esteta moderno promove um “continuum” do instantâneo, enfeitando-o com adornos e passagens decorativas, mas que não restituem sentido algum à cisão entre a alma e a vida.

A Cultura Estética apegada ao instante conduz tudo para a superficialidade de uma débil atividade subjetiva, na qual a posição do esteta prescinde dos objetos reais. Como resultado, na Cultura Estética há uma formulação sistemática de pensamento destituída de significado e que caracteriza uma concepção de natureza marcada por uma estrutura de alienação que Lukács irá apresentar em *TdR*. Em cada momento instaura-se uma estrutura de pensamento limitada em suas possibilidades ao instantâneo contingente, não permitindo nenhuma estabilidade conceitual. Essa instabilidade é o preço a que se paga pelo total desacordo entre o pensar e a realidade externa como sintomático da alienação do mundo, segundo Lukács. Sem dúvida, em *TdR* Lukács traça os problemas histórico-filosóficos que impelem à urgência da forma romanesca, que é a dissonância metafísica da vida entre a alma e o mundo, a acentuação da dicotomia entre mundo contingente e indivíduo problemático na experiência moderna. Dissonância que a forma romanesca, enquanto narrativa épica, configura como totalidade extensiva do mundo perfeita e fechada em si mesma.

Quando objetivo algum é dado de modo imediato, as estruturas com que a alma se defronta no processo de sua humanização como cenário e substrato de sua atividade entre os homens perdem seu enraizamento evidente em

⁵⁸ A questão do Marx “retrovertido”, que talvez já apareça indiretamente na estética do jovem Lukács e caracterize a sua seminal crítica de mundo.

⁵⁹ Lukács, Georg. *Ästhetische Kultur*, op. cit., p.17 [Die Weltanschauung der Ästheteten kennt weder Dinge noch Pflichten und erbitterte Kämpfe ihress Zusammenhaltens. Der Ästhet ist dazu verurteilt, alles nur genießen zu können].

necessidades suprapessoais do dever-ser; elas simplesmente existem, talvez poderosas, talvez carcomidas, mas não portam em si a consagração do absoluto nem são os recipientes naturais da interioridade transbordante da alma. Constituem o mundo da convenção, um mundo de cuja onipotência esquivava-se apenas o mais recôndito da alma; um mundo presente por toda a parte em sua opaca multiplicidade e cuja estrita legalidade, tanto no devir quanto no ser, impõe-se como evidência necessária ao sujeito cognitivo, mas que, a despeito de toda essa regularidade, não se oferece como sentido nem para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age⁶⁰.

Porém, entendemos que a crítica de Lukács ao alheamento entre pensamento e núcleo temporal da realidade e, como consequência, a crítica da impossibilidade de uma cultura circunscrita à convencionalidade do mundo já estava presente em *Ästhetische Kultur*. Na cultura burguesa há apenas uma sucessão desconexa e sem significado na atividade criativa incapaz de dar forma à vida, pois o sistema de valor sempre gira em torno daquilo que o valor se refere de mais substancial [*Stimmungswert*]. Portanto, todo o intento de grande ação cravado no mesmo estatuto da cisão entre alma e mundo apenas evidencia os polos empobrecidos na existência metafísica humana, indica o descompasso na conexão da vontade “subjetiva” com a vida”, ou, nos termos do próprio Lukács, “a intensidade da vontade, a força interna da alma jamais pode alterar a compreensão das conexões exteriores. Onde isso aparece, assim somente o erro da intensidade interna é velado”⁶¹. Segundo Lukács, não há nenhum gênio criador formado na cultura ocidental burguesa que possa alterar esse curso férreo e inevitável, pois a cultura burguesa está instalada na mais completa fragmentariedade e carência de conexão entre o interior e o exterior. Por isso, Lukács, em seu sentimento anticapitalista romântico, em seu ceticismo diante da moderna experiência capitalista, mobiliza Herder, Schiller, Goethe e os Românticos para opor-se à posição destes quanto aos anseios por uma unidade no interior [com os elementos] da própria cultura ocidental burguesa.

Se Herder e Schiller, se Goethe e os Românticos acreditaram na capacidade universalmente comovedora da alma [de mudar o mundo], seu mais alto erro poderia ter se tornado trágico, caso eles tivessem notado o próprio engano. Hoje é, depois de tudo o que sabemos, apenas cômico qualquer intento de querer realizar uma ilusão aparentemente crível⁶².

⁶⁰ Lukács, Georg. *TdR.*, p.62; *TdsR.*, p.48.

⁶¹ Lukács, Georg. *Ästhetische Kultur*, op. cit., p.22.

⁶² *Ibid.*, pp.21-21, [acrescento nosso] [Wenn Herder und Schiller, wenn Goethe und die Romantik an die weltbewegende Kraft der Seele geglaubt haben, dann könnte ihr Irrtum höchstens tragisch gewesen sein, falls sie ihren Irrtum bemerkt hätten. Heute ist, nach all dem, was wir wissen, jeder Versuch, eine einst glaubhaft erschienene Illusion verwirklichen zu wollen, nur noch komisch].

Para o Lukács desse período, a experiência socialista como possibilidade de emancipação e novos vínculos sociais estaria fadada ao fracasso, pois o socialismo não preencheria a alma humana como fizera o cristianismo primitivo. O cristianismo primitivo possuía uma força religiosa que prescindia da arte e era capaz de tocar a alma humana com as mais elevadas questões em um período no qual a dissonância entre as intenções da alma [e a vontade] e a vida não existia, assim como também não existia a dissonância entre a vida e a arte. E a força do cristianismo primitivo, “que dominaria a alma dos homens”⁶³, força que permitiria um contato da alma com a vida plena, talvez seja um indício de que Lukács aponte para a superação do individualismo burguês nos parâmetros da cultura oriental russa com força equivalente àquela do cristianismo primitivo. A posição de Lukács é clara quando diz que, “porém, o que nós vivemos até aqui, não promete nada bom”⁶⁴, o que nos faculta dizer que a “bondade” [*Güte*] pode ser encontrada na solidariedade oriental russa presente em muitas obras de Dostoiévski. Na “utopia ético-metafísica” de Lukács, a solidariedade russa escapa ao dilaceramento da problemática experiência social burguesa moderna.

O cenário é de profundo dilaceramento e a constatação da crise da cultura para Lukács diz respeito à tragédia metafísica da existência humana. Diz Lukács, “que mesmo na vida de artistas verdadeiramente sérios e humanos (como Keates, Flaubert, Ibsen), a situação tornou-se origem de profundas tragédias”⁶⁵. A situação trágica traz o sentimento de completo desencantamento com um mundo em descalabro, sem raízes e com o sentimento de que não há mais nenhuma “essência significativa” para a vida na vida empírica que seja adequada à alma. Com o triunfo do instante factual, sem conexão, ordem e unidade, o que resta para os autores citados é o sentimento do paradoxo trágico, é a perspectiva prática por “uma profunda comunidade com outros homens”⁶⁶.

A vida dos grandes estetas como Wilde, Hofmansthal e Thomas Mann deve acontecer completamente na esfera da tragédia, e por esse motivo tais escritos nos tocam e comovem. Situar-se na esfera da tragédia e viver intensamente o paradoxo trágico é falar sobre a vida, é tocá-la pela forma. A visão trágica deve expor toda a banalidade de uma vida danificada e sem sentido, por isso Lukács diz que “o trágico de seu modo de vida é o único que, de alguma

⁶³ Ibid., p.19 [Seele des Menschen allein beherrschen wollte und beherrschen konnte].

⁶⁴ Ibid., p.19, [“Was wir aber bisher erlebt haben, verspricht nicht viel Gutes”].

⁶⁵ Lukács, G. *Ästhetische Kultur.*, p.20, [“Die Lage ist freilich tragisch, und im Leben der künstlerisch und menschlich wahrhaft Ernsten (z.B. Keats, Flaubert, Ibsen) ist sie Ursprung tiefgründiger Tragödien geworden”].

⁶⁶ Ibid., p.20, [“tiefste Gemeinschaft mit anderen Menschen”].

maneira outorga totalidade e força às suas obras”⁶⁷. O fundamento *a priori* da visão trágica ao expor a vida e dialogar com ela, deve expor também a sua frivolidade e falta de conteúdo. Na exposição trágica da vida banal a diferença qualitativa e real entre as coisas da vida vira questão de intensidade de gosto, de sentimento e o resultado é uma relação problemática com a coisa do mundo, com a diferença entre os objetos do mundo. A estetização sensorial do gozo põe abaixo qualquer possibilidade de domínio efetivo dos objetos do mundo.

O critério ético na problematização filosófica do fenômeno estético é a possibilidade transcendental pela forma em se anunciar o máximo possível de uma vida já cindida e sem sentido no plano empírico. Essa foi a preocupação de Lukács em *A Alma e as Formas*, com um conjunto de ensaios os quais possuem uma unidade significativa, que é a análise das produções literárias do século XIX comprometidas com uma forma opaca e desvinculada com a vida, e a procura e ‘rastreo’ de Lukács por uma verdadeira forma autônoma. Ao dizer que “a forma é o máximo esforço sob as circunstâncias dadas de uma situação dada; isso é a verdadeira ética da forma”⁶⁸, Lukács concebe a forma como um instrumento que retira algo da realidade exterior, os problemas que norteiam a experiência vivida e os transfere para um microcosmos, uma totalidade fechada e homogênea. Está radicado aqui o esforço ético pela forma nos tempos atuais. A possibilidade transcendental pela forma é o máximo de sentido prático que se pode esperar diante de um mundo fraturado, pois “hoje nós poderíamos esperar somente de nossa própria harmonia, as formas poderiam dizer somente sobre nossa realidade metafísica, não sobre a realidade do mundo”⁶⁹.

A crítica de Lukács às criações artístico-literárias circunscritas à subjetividade unilateral e debilitada do mero instante “criativo” dos estados da alma pode ser compreendida pela voz de Vincenz, no ensaio “Riqueza Caos e forma: um diálogo sobre Laurence Sterne”, presente na obra *A Alma e as Formas*. Vincenz, em diálogo travado com Joachim⁷⁰, argumenta em favor de Laurence Sterne, e a sua posição é a de que a obra, como um todo fechado, um microcosmos autossuficiente do mundo instaura e impõe ao sujeito criador (e também ao receptor da fruição) um lugar específico, o lugar da subjetividade sem limites. É pelo jogo soberano da subjetividade, diz Vincenz, que é possível transformar tudo a todo instante, é possível o

⁶⁷ Ibid., p.20, ["Das Tragische ihrer Lebensführung ist das einzige, was ihrem Ouvre irgendwie Ganzheit und Kraft verleiht"].

⁶⁸ Lukács, Georg. *Ästhetische Kultur*, op. cit., p.24, ["Die Form: der maximale Kraftaufwand unter den gegebenen Umständen einer gegebenen Lage; das ist die wirkliche Ethik der Form"].

⁶⁹ Ibid., p.24, ["heute können wir nur auf unsere eigene Harmonie hoffen, die Formen können nur über unsere metaphysische Wirklichkeit etwas aussagen, nicht über die Wirklichkeit der Welt"].

⁷⁰ O diálogo entre Vincenz e Joachim será abordado no segundo item desse Primeiro Capítulo, ao adentrarmos a especificidade da análise da forma, ou, da impossibilidade da forma em Sterne.

deslocamento no traço dos personagens, a intensificação dos sentimentos fundamentais que conduzem à intensificação da vida, à plenitude da vivência. De modo emblemático, diz Vincenz em certa altura do diálogo que “todo escritor e toda obra me dão apenas uma imagem refletida em um espelho digno de rebater todos os raios do mundo”⁷¹.

Disso trata-se a criticável noção de estado da alma a que se refere Lukács. Tudo cabe ao instante e a capacidade do poeta de intensificar a vivência, vivendo-a de modo independente.

O estado da alma permite capturar o gesto último do seu personagem e, em meio à desordem e incomunicabilidade do plano material, da falta de vínculo coeso entre os personagens e entre estes e a realidade externa, instaura-se uma unidade. Em Laurence Sterne, que Lukács visualiza como o precursor do romance moderno, é no Eu que se centraliza a possibilidade de configuração poética como imagem espelhada do mundo, e não apenas como espelhamento, mas também como intensidade da própria vivência, do mero sentimento do gozo. É nesse sentido que Vincenz diz que a “forma é a intensificação dos sentimentos fundamentais, vividos com máxima força, até o ponto em que atingem um significado autônomo”⁷².

Pela voz de Vincenz, do mero instante do gozo e da intensificação dos sentimentos vivenciados com a obra, o eu do artista em sua subjetividade sem limites teria condições de anunciar a plenitude da vida, apontar para o todo pelo instante do gozo vivencial. No jogo soberano da ironia romântica o critério de verdade e o estatuto ético da obra na configuração fazem do instante a máxima realidade possível. Joachim responde, afirmando que nenhuma ética pode surgir do interior, mas adere à matéria do mundo externo. Para abordar a ética pela forma segundo a posição do jovem Lukács, é necessário distinguir e escolher entre as coisas qualitativamente distintas da realidade, e é necessário atribuir valor. Os estados da alma só são possíveis se coexistem com o critério ético valorativo diante do mundo no mesmo sentido que o caos só adquire substancialidade se confrontado com a ordem. Os estados da alma isolados apenas corroboram para uma situação de impossibilidade da forma, sendo apenas fragmentos inorgânicos e destituídos de sentido. No segundo item do presente capítulo reportaremos mais detidamente à análise do diálogo entre Vincenz e Joachim.

Tendo esclarecido o estatuto ético pela forma em Lukács, situamo-nos agora na atmosfera espiritual e no contexto histórico que impulsionaram o “revolucionamento ético” citado por Ernst Keller e que foi inegavelmente constitutivo para a culminação de *TdR*. Pois bem, *TdR* nasce de um profundo sentimento contrário à Primeira Guerra Mundial e a afirmação agressiva

⁷¹ Lukács, Georg. *A Alma e as Formas*, p.202; *Die Seele und die Formen*, p.190.

⁷² Lukács, Georg. *A Alma e as Formas*, p.207; *Die Seele und die Formen*, p.196..

da *Weltanschauung* que ela representava, a maximização do individualismo isolado na figura do “herói da guerra e a perda de vínculos orgânicos no âmbito da totalidade social caracterizavam a cultura burguesa moderna que Lukács denunciava. O que importa para Lukács é a possibilidade de apontar para novas formas de experiência social que possam se sobrepujar ao individualismo burguês. Para o Lukács desse período, as instituições burocráticas do Estado funcionavam como uma amálgama para o fortalecimento do indivíduo isolado, inviabilizando qualquer possibilidade de superação do quadro de crise da cultura. Lukács via as instituições do Estado como instrumentos coercitivos que mantinham o indivíduo atado e distante de qualquer outra relação que não fosse a relação de isolamento com o cumprimento de dever factual, seja o do mundo do trabalho ou outras instituições burocráticas do Estado. Em seu livro sobre Dostoiévski, Lukács busca encontrar em um novo sedimento de cultura o fomento para uma outra forma de experiência comunitária livre da cultura do individualismo⁷³.

No período da Primeira Guerra, as posições contrárias de Lukács à Guerra entram em rota de colisão com algumas figuras eminentes da *Deutsche Intelligenz*⁷⁴. Ao traçar uma retrospectiva do itinerário do filósofo húngaro, Ernst Keller cita que um artigo de Lukács, cujo título era *Die deutschen Intellektuellen und der Krieg*, deveria aparecer o nome dos fundadores do *Archiv für Sozialwissenschaften und Sozialpolitik*, Max Weber e Werner Sombart. Sombart, em sua posição favorável à Guerra, via um lastro tipicamente alemão em um pretenso “heroísmo de guerra”. Entretanto, Lukács rebate a tese de Sombart com a ideia de que a Guerra reforçaria o individualismo isolado e problemático. O tão proclamado “herói do conflito” era para Lukács apenas um indivíduo solitário e anônimo, um registo significativo da descompassada sociedade europeia capitalista. Esse dever do “herói de Guerra” não era um caso tipicamente alemão.

Essa forma do cumprimento de dever não é restrita a um único país. "Esse heroísmo é algo internacional", sentencia Lukács, e chama, como tal voz da razão no frenesi geral nacionalista, a atenção para os sombrios contextos europeus, contrapondo-se à tese sombartiana de que esse tipo de heroísmo seja algo especificamente alemão⁷⁵.

⁷³ Keller, Ernst. *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben: Literatur – und Kulturkritik 1902 – 1915*. Frankfurt am Main: Sandler Verlag, 1984, p.159.

⁷⁴ *Ibid.*, p.159.

⁷⁵ Lukács, G. *Die deutschen Intellektuellen und der Krieg*. (Geschrieben 1915), in: *Text und Kritik*, p.69 apud Keller, Ernst. *Der junge Lukács.*, op. cit., p.161, ["Diese Form der Pflichterfüllung ist nicht auf ein einziges Land beschränkt. "Dieses Heldentum ist etwas Internationales", stellt Lukács fest und lenkt so als Stimme der Vernunft im allgemeinen nationalen Taumel die Aufmerksamkeit auf ernüchternde europäische Zusammenhänge und macht Front gegen die Sombartsche These, diese Art des Heldentums sei etwas spezifisch Deutsches"].

O dilaceramento moderno e o individualismo problemático deveriam dar lugar a um novo conceito de humano, a uma nova ética que o *Dostojewski-Buch* de Lukács deveria anunciar. A solidão moderna, a concepção fragmentária do mundo respaldada por uma cultura igualmente danificada deveria dar lugar a uma nova forma de solidariedade presente na experiência oriental russa exemplificada nos personagens de Dostoiévski. O individualismo problemático deveria dar lugar a uma nova "comunidade fraternal" [brüderlichen Gemeinschaft]⁷⁶. Porém, "não menos interessante do que o conceito de comunidade fraternal era a imagem de um novo homem, que superava a do individualismo"⁷⁷ e que deveria ser anunciado em seu livro sobre Dostoiévski, que, contendo questões ético-metafísicas e de filosofia da história, culminaria na configuração de um novo *ethos*, uma *segunda ética*. Nesse período, Paul Ernst torna-se um grande interlocutor de Lukács em suas impressões sobre as possibilidades humanas a partir do prisma da cultura oriental russa. Em Carta endereçada a Paul Ernst em março de 1915, Lukács relata ao seu amigo as suas expectativas em relação ao seu *projeto sobre a obra de Dostoiévski*:

Isso deverá conter muito mais do que Dostoiévski: grande parte da minha ética metafísica e história da filosofia, etc. Especialmente na primeira parte vêm muitas questões da forma épica para a questão, onde a troca de opiniões com você me seria muito valiosa [...]⁷⁸.

No programa de Lukács, o comparativo entre o quadro europeu da cultura ocidental em crise com o ateísmo russo fazia parte de um grande projeto que deveria fundamentar uma nova moral. Nesse plano de uma fundação ética e uma filosofia da história, os conceitos de Estado, Socialismo, Liberdade e Moralidade tornam-se centralidade⁷⁹. Dando continuidade a uma posição já formulada no ensaio *Da Pobreza do Espírito [Von der Armut am Geiste/1912]*, Lukács desenvolvia a sua reflexão acerca do conceito de bondade [*Güte*] e associava o cotidiano alienado à primeira ética, nos termos de um "mero cumprimento do dever" [*Erfüllung der Pflicht*]⁸⁰ e a recusava. O filósofo húngaro aponta então para a autêntica vida [*authentische Leben*], fundamentando o importante conceito de Bondade [*Güte*]. Para essa vida autêntica,

⁷⁶ Keller, Ernst. *Der junge Lukács.*, op.cit., p.160.

⁷⁷ Keller, Ernst. *Der junge Lukács.*, op.cit., p.160, ["Nicht weniger interessiert als am Konzept einer neuen brüderlichen Gemeinschaft war Lukács am Bilde eines neuen Menschen, der den Individualismus überwand"].

⁷⁸ Lukács, G. *Briefwechsel: 1902-1917*. Hrsg. von Éva Karádi und Éva Fekete. Stuttgart: Metzler, 1982, p.345, ["Es wird aber viel mehr als Dostojewski enthalten: große Teile meiner – metaphysischen Ethik und Geschichtsphilosophie etc. [...]; speciell im ersten Teil kommen viele Fragen der epischen Form zu Frage, wo mir in Meinungsaustausch mit Ihnen sehr wertvoll wäre"].

⁷⁹ Schmidt-Bergmann, Hansgeorg. *Georg von Lukács. Heidelberger Ästhetik – Auf dem Weg zur "Theorie des Romans"/Briefwechsel. Leopold Ziegler und Georg von Lukács*. Karlsruhe: G. Braun Buchverlag, 2010, p.22.

⁸⁰ *Ibid.*, p.23.

Lukács atribui o conceito de segunda ética [*zweiten Ethik*], pois “é na pessoa e na obra de Dostoiévski que Lukács reconhecia a antecipação de um novo ‘homem’, que deveria superar o individualismo alienado da sociedade burguesa”⁸¹. Lukács via no romance de Dostoiévski um tipo de herói, o revolucionário, que deixaria de lado a velha ordem. Sobre o conceito de bondade, diz Lukács:

Bondade não é uma categoria ética, o senhor não a encontrará em nenhuma ética consequente. E com razão. Pois a ética é geral, obrigatória e remota; ela é a primeira, a mais primitiva elevação do homem da vida ordinária; ela é a sua partida de si mesmo, de sua condição empírica. Porém, bondade é o retorno à vida real, o verdadeiro encontro da pátria do homem. O que me concerne é qual vida o Senhor chama de vida. Isto depende apenas de separar ambas as vidas, rigorosamente uma da outra⁸².

A bondade, apesar de não ser uma categoria ética, deve propiciar uma nova fundamentação ética, na qual os critérios de ação moral estão despojados de conteúdo psicológico, finalidades e fundamentos da vida cotidiana. A bondade refere-se a uma alma que não reconhece nada fora de si e lança-se até o fim em torno de uma causa. Em suma, o projeto sobre Dostoiévski refletia o desejo por uma nova forma de comunidade e uma nova cultura da alma, ou seja, uma nova cultura que fosse adequada à alma e propiciasse a ‘conciliação de almas’, o vínculo e não o isolamento. Essa procura diz respeito ao sentimento por uma nova experiência comunitária orgânica autêntica, “no qual cultura e civilização não se tornam nenhum obstáculo para o desenvolvimento da alma dos homens”⁸³. Do Grande Projeto não finalizado o caminho introdutório consolida-se como *TdR*, e o tatear messiânico pela forma constitui uma das grandes contribuições de Lukács no apontamento do dilaceramento entre o indivíduo e o mundo e atesta a sua preocupação ética em meio a uma narrativa histórico-filosófica. Passemos então às considerações sobre a forma, a sua particularidade como apresentação do mundo e a condição específica da forma romance.

⁸¹ Ibid., p.23, ["In der Person und dem Werk Dostojewskis erkannte Lukács die Antizipation eines neuen Menschen, der den entfremdeten Individualismus in der bürgerlichen Gesellschaft überwinden sollte"].

⁸² Lukács, G. *Dostojewski Notizen und Entwürfe*. Akadémiai Kiadó: Budapest, 1985, p.23 apud Schmidt-Bergmann, Hansgeorg. Georg von Lukács. Heidelberger Ästhetick – Auf dem Weg zur “Theorie des Romans”, op. cit., p.23, ["Güte ist keine ethische Kategorie, in keiner folgerichtigen Ethik werden Sie sie finden. Und mit Recht. Denn Ethik ist allgemein, verpflichtend und menschenfern; sie ist die erste, die primitivste Erhebung des Menschen aus dem Chaos des gewöhnlichen Lebens; sie ist sein Weggehen von sich, von seinem empirischen Zustand. Güte ist aber die Rückkehr in das wirkliche Leben, das wahre Heimfinden der Menschen. Was kümmert es mich, welches Leben Sie Leben nennen! Es kommt nur darauf na, die beiden Leben streng von einander zu scheiden"].

⁸³ Schmidt-Bergmann, Hansgeorg. *Georg von Lukács*., op. cit., p.25, ["in welchem Kultur und Zivilisation kein Hindernis der Seelenentwicklung der Menschen sein werden"].

1.2 A forma como apresentação da vida. Apontamentos iniciais sobre a forma romance.

Apontamos, no primeiro item do presente capítulo, para o critério ético da forma como aderência aos problemas da vida, no seu poder transcendental de recolher e colocar em suspensão algo substancial de uma experiência social fraturada, em apontar o problema da realidade metafísica do indivíduo moderno e não do conteúdo em si da experiência vivida. Para Lukács, faz-se necessário a centralidade na autonomia da forma como criação de valores dos objetos qualitativamente distintos no mundo, “pois a forma é unívoca e exclui as demais formas e tudo o que não está configurado. A forma é um princípio valorativo, que cria diferença e ordem”⁸⁴. Em outras palavras, se a forma pode ser compreendida como apresentação da vida, e se a vida moderna é caracterizada pelo descompasso em relação à essência, se o sentido não é mais dado de imediato no âmbito da experiência, como era na experiência comunitária helênica configurada na epopeia, cabe-nos lançar os primeiros apontamentos sobre a especificidade da forma romance na configuração diante da cisão moderna. Qual a especificidade substancial épica da forma romance e como aqui o estatuto ético-metafísico da forma conjuga-se com um utopismo messiânico?

Para responder tais questões, é necessário dizer antes de mais nada que a crítica à modernidade na produção estética do jovem Lukács que culmina em *TdR* não significava a postulação de um mundo sem saídas. Ao contrário, Lukács, apesar do sentimento de angústia face a crise da cultura burguesa no período da Primeira Guerra Mundial, aponta uma tendência utópica-messiânica que teria como objetivo a fundamentação de uma nova moral, ao mesmo tempo em que apresenta uma proposta extremamente racional, a possibilidade de uma verdadeira relação sujeito-objeto no fato estético, como se fazia notar no seu capítulo *A relação sujeito-objeto na estética* [*Die Subjekt-Objekt Beziehung*], publicada isoladamente em 1917 e, posteriormente, a partir da reunião de todos os Manuscritos de Heidelberg sob o título *Estética de Heidelberg*⁸⁵, e cujos Manuscritos fariam notar a influência da “objetividade” neokantiana cunhada por Emil Lask.

⁸⁴ Lukács, Georg. Os caminhos se dividiram. Tradução de Rainer Patriota. *Projeto História*, São Paulo, v.43, p.25-37, jul./dez.2011.

⁸⁵ Os Manuscritos de Heidelberg foram postumamente organizados por György Márkus em dois volumes: *Heidelberger Philosophie der Kunst* (1912-1914) e *Heidelberger Ästhetik* (1914-1916). Para a presente Tese, foram utilizadas as versões em português e espanhol, com as traduções de Rainer Patriota e Miguel Vedda, respectivamente. Lukács, G. A relação sujeito-objeto na estética. Tradução de Rainer Patriota. *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n.14, 2013; Lukács, G. La relación sujeto-objeto en Estética. In. *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud*. Tradução de Miguel Vedda. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gorla, 2015, pp.201-244.

Retomemos então algumas questões importantes acerca do utopismo ético-metafísico de cunho messiânico que Lukács desenhava em suas *Anotações sobre Dostoiévski*, a fim de esclarecer o papel do indivíduo e a paradoxal proposta de solução para o mundo decadente do ocidente na resolução individual inscrita nos momentos de realização com a obra de arte. Nesse momento, o dilema ético do terrorista russo, exemplificável nas obras de Dostoiévski, é muito importante para Lukács, como ele mesmo expressa em sua Carta a Paul Ernst, de 14 de abril de 1915, em que ele diz, que “o problema ético do terrorismo”⁸⁶ o interessa. Entra em questão uma nova forma de manifestação [*Erscheinungsform*] do velho conflito entre a primeira ética, calcada no dever diante do objeto no agir conforme fins, e a segunda ética, do imperativo da alma. O quadro ético do dilema do terrorista russo está calcado em uma complicada particularidade dialética entre a consciência histórica dos acontecimentos sociais na produção da realidade e a orientação de ação individual do sujeito que deve colocar em suspensão as amarras morais do mundo da convenção. Volker Caysa e Udo Tietz⁸⁷ acentuam que o quadro de Lukács resulta em um paradoxo inexequível no que diz respeito à sua pretensão com a obra sobre Dostoiévski. Passemos a analisar alguns pontos desse paradoxo.

Em seu dilema, o terrorista russo não deve ser questionado acerca de sua meta nem da justificativa de ação, mas apenas da tarefa em que ele deve satisfazer, colocando em suspensão o dever ético de cumprimento do objeto segundo as regularidades do mundo da convenção. Em tempo, uma segunda ética que deveria servir de fundamento moral para uma prática violenta revolucionária incompatível com o egoísmo do individualismo burguês⁸⁸. O paradoxo ético resulta não no apontar para a “realidade da alma em si”, mas nas demandas práticas para a humanidade, na política humana, ou, naquilo que Lukács vislumbrava em seu sentimento anticapitalista já naquele período, na revolução. Os imperativos da alma da segunda ética, para Lukács, dizem respeito às demandas práticas da vida, tem uma significação prática e postulativa para o mundo externo no âmbito da política efetiva, quando ele diz que “para se salvaguardar a

⁸⁶ Lukács, G. *Briefwechsel 1901-1917.*, op. cit., p.348, ["ethische Problem des Terrorismus"].

⁸⁷ Caysa, Volker; Tietz, Udo. *Das Ethos der Ästhetik. Vom romantischen Antikapitalismus zum Marxismus der Junge Lukács.*, op. cit., p.36.

⁸⁸ Em seu Ensaio *Da Pobreza do Espírito: um diálogo e uma carta [Von der Armut am Geiste. Ein Gespräch und ein Brief]* Lukács se refere à segunda ética sob o cerne do conceito de bondade [*Güte*], diferenciando a orientação de ação pela bondade da mera ação conforme fins racionais, do agir segundo os critérios da Razão Prática, e nesse ponto afasta-se de Kant. O princípio da bondade não estaria circunscrito às designações da Razão Prática. “A bondade é inútil e desprovida de razões. Pois as consequências estão no campo das forças mecânicas do mundo exterior, forças que são alheias a nós, e os motivos de nossas ações provêm do mundo das representações psicológicas, da periferia da alma. A bondade, porém, é divina, é matapsicológica. Quando se revela em nós, o paraíso se torna realidade, o divino nos invade. Você acha que se a bondade pudesse se manifestar na realidade ainda seríamos humanos? Que esse mundo de vida impura e pálida poderia continuar existindo?”. Lukács, G. *A Alma e as Formas*, p.251; *Die Seele und die Formen*, p.237.

alma – ela deve ser imediatamente sacrificada". Nesse quadro, como Lukács articula consciência e sentido de responsabilidade do singular diante do problema e da necessidade de uma ação coletiva para o mundo?

Segundo Volker Caysa e Udo Tietz, o paradoxo ético em Lukács reside no fato de o mesmo isolar o indivíduo e o apreender como o sujeito real da prática transformadora⁸⁹, ou seja, “dever-se-ia realizar o intermédio da perspectiva histórico-filosófica e ética na consciência individual. Torna-se então o problema da práxis de Lukács retrovertido de um problema moral atemporal” [*zeitlos moralisches Problem*]⁹⁰. Aqui residiria o fundamento pelo qual a estrutura de modelo ético e a estrutura de modelo histórico-filosófico fundamentadas em Dostoiévski e transpostas para um plano material da práxis política não poder ser efetivada e permanecer sempre como um utopismo-messiânico. O paradoxo aqui não é teórico, e sim prático. O princípio moral de uma correta ação individual é conectado a uma situação histórico-trágica, que Lukács apenas no sacrifício do Eu moral pode apontar uma saída para uma situação histórica de um mundo fragmentado e sem saídas em seu conteúdo vivenciável e empírico.

Por outro aspecto, naturalmente não podemos esquecer que, por um lado, o reconhecimento na abordagem da prioridade da decisão básica histórico-filosófica conduz, por outro lado, e certamente, na recusa da pura ética formal do dever em prol de uma ética política trágica, que Lukács faculta igualmente na Teoria do Romance, para fundamentar um progressivo idealismo ético, e com essa base ele pode recusar decididamente a sociedade burguesa e a Guerra Mundial Imperialista⁹¹.

Pois bem, o paradoxo ético em Lukács corresponde a uma tentativa de responder ao problema da especificidade da obra de arte e, em vinculação com esse primeiro aspecto, à questão da forma como apresentação e possibilidade diante do mundo. Possibilidade aqui significa o anseio em recuperar os vínculos orgânicos comunitários da experiência humana, dada a estrutura existencial solitária e fragmentada do homem moderno, o sentimento de nostalgia [*Sehnsucht*] pelo sentido imanente à vida já não presente na experiência moderna, a busca em recompor para o mundo valores essenciais comunicáveis entre os indivíduos. Nesse

⁸⁹ Caysa, Volker; Tietz, Udo. *Das Ethos der Ästhetik.*, p.36.

⁹⁰ Ibid., p.36, ["muß sich auch die Vermittlung von geschichtsphilosophischer und etischer Perspektive im individuellen Bewußtsein vollziehen. Damit wird das Problem der politischen Praxis von Lukács rückübersetzt in ein zeitlos moralisches Problem"].

⁹¹ Ibid., p.37, ["Auf der anderen Seite dürfen wir natürlich nicht vergessen, daß die im Ansatz vorhandene Anerkennung der Priorität der geschichtsphilosophischen Entscheidungsbasis einerseits und die Ablehnung der rein formalen Pflichtethik andererseits zwar zu einer tragisch politischen Ethik führt, daß jedoch zugleich diese Ethik es Lukács in der "Theorie des Roman" ermöglicht, einen progressiven ethischen Idealismus zu begründen, auf dessen Basis er die bürgerliche Gesellschaft und den imperialistischen Weltkrieg entschieden ablehnen kann"].

sentido, a crítica pela forma como apresentação do mundo em Lukács tem a complicada missão de conciliar o caráter universal e a experiência estética singular com a obra. Pela lente de Dostoiévski, a forma facultaria para a ação individual algo novo para além do mero cumprimento do dever, em contrapartida, o exame de um novo fundamento moral para a humanidade, a nosso ver, não estaria distante das pretensões de Kant no exame da moralidade humana.

Na *Fundamentação Metafísica dos Costumes*, Kant estabelece uma investigação filosófica pelo princípio supremo da moralidade, referenciada em três estágios sucessivos, a *Transição do conhecimento moral da razão vulgar para o conhecimento filosófico*; a *Transição da Filosofia moral popular para a Metafísica dos Costumes* e o último estágio, *último passo da Metafísica dos Costumes para a Crítica da razão pura prática*. Como o próprio Kant assinala em seu Prefácio, “não há propriamente nada que lhe possa servir de base além da Crítica duma razão pura prática, assim como para a Metafísica o é a Crítica da razão pura especulativa já publicada”⁹². Nesse ponto, o messianismo de Lukács nos parece não tão distante do caráter especulativo da crítica de Kant, pois, sendo algo no devir, em uma perspectiva utópica e idealista sem que o pressuposto do novo fundamento moral recolha nada de efetivo do fundamento material da realidade, e sim apenas segundo diretrizes conceituais e abstratas, talvez seja possível dizer que a segunda ética de Lukács guarde algo do *Sollen* de Kant. Podemos reafirmar, segundo a posição do próprio Lukács em *Ästhetische Kultur*, que a única possibilidade de a forma recompor a pátria transcendental perdida é conciliar a alma a uma realidade adequada apenas no sentido metafísico e não ao núcleo temporal material.

Ao apontarmos para o sentimento de nostalgia pela pátria perdida, por uma realidade adequada à alma, torna-se possível apresentar a especificidade da forma a partir do capítulo *A relação sujeito e objeto na estética*, presente na *Estética de Heidelberg*. Lá, a possibilidade de reencontro com a pátria transcendental realiza-se na experiência estética subjetiva com a obra de arte. É no objeto específico representado pela obra de arte que é possível a realização do valor transcendental na identidade da estrutura do objeto com o sujeito da experiência estética. Porém, tal identidade só é possível dentro dos limites possíveis do “mal entendimento normativo” intransponível entre a objetividade do objeto artístico e a subjetividade da experiência do sujeito com a obra. Em outras palavras, a identidade refere-se apenas ao critério de realização pela forma e não ao núcleo temporal e material do conteúdo vivencial com a obra.

⁹² Kant, Immanuel. *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*. Tradução de Tania Maria Bernkopf, Paulo Quintela, Rubens Rodrigues Torres Filhos. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.106. (Os Pensadores)

Passemos então a analisar alguns aspectos da relação sujeito-objeto na especificidade do fato estético, imprescindível para a exposição do estatuto da forma.

No citado capítulo de *Heidelberger Ästhetik*, Lukács formula a especificidade da relação sujeito-objeto na estética tendo como centralidade a possibilidade de realização do valor transcendental na experiência estética, ou seja, na relação com o objeto artístico. Seja para a atividade do sujeito criador, seja para a contemplação do sujeito receptor, o comportamento vivencial do sujeito é a realização do valor normativo, o sujeito é conduzido pelo fluxo vivencial normativo de valor ao mesmo tempo em que o lastro subjetivo do aspecto vivencial é preservado. A objetividade do objeto obra de arte deve manter a autonomia em sua relação com o sujeito, porém, a personalidade do sujeito não é expurgada da relação como na lógica pura. Segundo Lukács, a lógica pura e a ética pura apenas instauram um conceito limite *ad infinitum*, respectivamente no âmbito do sujeito e do objeto. Por tais condições, uma verdadeira relação sujeito-objeto só é possível no primado estético.

Tal fato estrutural já basta para revelar a clara distância que separa o comportamento estético e seu objeto (ambos intimamente ligados) das correspondentes relações sujeito-objeto na ética e na lógica. Talvez não seja tão paradoxal dizer que, a rigor, uma verdadeira relação sujeito-objeto só existe no âmbito estético, uma vez que só aqui o desdobramento à plena individualidade de ambos os polos da relação, sua irrestrita autoexpressão (*ungehemmte Sich-Ausleben*), corresponde ao cumprimento da norma que determina essa esfera; aqui, nenhum deles deve se transformar num conceito-limite (*Genzbegriff*) abstrato ou num resquício de terra (*Erdenrest*), o qual, embora nunca possa ser inteiramente eliminado em termos empíricos, segundo a validade adequada da norma está fadada ao total desaparecimento⁹³.

Na lógica pura não existe a possibilidade de uma verdadeira relação sujeito-objeto, pois existe tão somente o domínio irrestrito do objeto ante o sujeito. Nessa relação, “exige-se, portanto, um mundo de objetos, cujo caráter só pode se dar pelo ser-superado (*Aufgehobensein*) de toda a subjetividade”⁹⁴, ou seja, no ajuizamento lógico o critério de valor se encerra no objeto, em uma possibilidade ilimitada de declarações de verdade acerca do objeto, ainda que a proposição refira-se a um objeto específico e empírico. A impossibilidade resulta no fato de que o critério de valor repousa tão somente em uma “totalidade infinita de verdades”⁹⁵ e, por princípio, o sujeito é apenas finito. A uma infinidade de objetos deve corresponder um sujeito

⁹³ Lukács, Georg. A relação sujeito-objeto na estética., op. cit., p.5; Lukács, Georg La relación sujeto-objeto en Estética., op. cit., p.202.

⁹⁴ Lukács, Georg. A relação sujeito-objeto na estética., op. cit., p.5; La relación sujeto-objeto en Estética., op. cit., p.203.

⁹⁵ Lukács, G. A relação sujeito-objeto na estética., op. cit., p.7; La relación sujeto-objeto en Estética., op. cit., p.205.

meramente construído, distante do sujeito real. Portanto, como questão teórica, o sujeito será sempre um “conceito-limite” para um “processo infinito e irrealizável”⁹⁶ e “o seu caráter puramente teórico do comportamento é [...] transcendido: seu objetivo ganha um acento metafísico e o próprio comportamento se transforma, do ponto de vista do sujeito, num comportamento ético ou ético-religioso”⁹⁷.

Essa transcendência a um acento metafísico na ação do sujeito refere-se à impossibilidade de uma relação sujeito-objeto no domínio da ética pura. Pois, se na lógica a determinação da criação do valor está no objeto, o que corresponde a um conceito-limite irrealizável do sujeito, na ética a determinação da criação do valor está no âmbito do sujeito que toma para si a norma como máxima de realização interior. No comportamento normativo ético não existe objeto e tão somente uma atividade subjetiva em uma relação normativa que põe um sujeito em ações reiteradas e interiores em um processo infinito, como dever-ser [*Sollen*] diante da subjetividade empírica entendida como as inclinações do sujeito e que devem ser reprimidas para o cumprimento da máxima normativa. O problema da ética pura reside na inexistência de um objeto diante do sujeito, pois a subjetividade empírica não possui a regularidade e determinação objetiva do objeto, portanto, é uma relação em que a ação interior singular e isolada do sujeito é sempre reiterada ao infinito sem um objeto correspondente. Na ética pura será a subjetividade empírica o conceito-limite diante da infinitude processual do agir moral do sujeito, pois o mundo objetivo [Objektwelt] dos objetos [Gegenstände] está fora do âmbito da relação normativa. Tanto na lógica quanto na ética não há um equilíbrio na relação sujeito-objeto.

Diferentemente no fato estético, segundo Lukács, parece não haver nenhum conceito-limite que crie obstáculos para um equilíbrio entre sujeito e objeto, e mais, o sujeito que se coloca diante de um objeto único e específico, a obra de arte, cumpre em seu próprio comportamento vivencial a exigência normativa. Sujeito que se constitui como “ser-sujeito (*Subjekt-sein*)” em um comportamento puro e imediatamente vivencial que não se confunde com o conteúdo da realidade vivencial, incompatível tanto para o “objeto rigorosamente fechado, autossuficiente e fechado em si mesmo [como para o] sujeito vivencial puro”⁹⁸. Desse modo, Lukács, na linha do neokantismo de Emil Lask, promove o deslocamento em relação ao juízo estético de Kant, pois a realização do valor referente à instauração da relação normativa

⁹⁶ Ibid., A relação sujeito-objeto na estética., op. cit., p.7; La relación sujeto-objeto en Estética., op. cit., p.205.

⁹⁷ Ibid., A relação sujeito-objeto na estética., op. cit., p.7; La relación sujeto-objeto en Estética., op. cit., p.206.

⁹⁸ Lukács, Georg. A relação sujeito-objeto na estética., op. cit., p.8; La relación sujeto-objeto en Estética., op. cit., p.208.

entre sujeito e objeto não é atribuição do ajuizamento subjetivo do sujeito, mas é a obra que exige uma vivência normativa específica por parte do sujeito para a validação da norma e criação de valor, pois:

Para realizar essa validade, o sujeito tem de impelir para dentro de si com a máxima intensidade tudo o que encontrar no caminho dessa intensidade vivencial acentuada e purificada, bem como afastar de si, deixando afundar na não existência, inclusive na impensabilidade, tudo o que for alheio a esse fluxo homogêneo ou ameace obstruir o seu curso⁹⁹.

Lançando mão da estrutura fenomenológica que o espírito percorre no caminho para a verdade de si mesmo, de matiz hegeliana, Lukács, para afirmar a especificidade do fato estético, aponta para o processo fenomenológico que o sujeito faz de si diante do outro, da realidade vivencial sensível do sujeito natural para a vivência pura do sujeito estético e que se refere à diferença qualitativa entre a categoria da totalidade meramente aparente relativa à realidade vivencial e a categoria da totalidade plena da vivência pura no domínio estético. Em *Heidelberger Ästhetik*, Lukács indica a possibilidade de um “novo homem”, ou de uma nova humanidade pelos pressupostos fenomenológicos da relação normativa do comportamento vivencial do sujeito estético, num rigor de objetividade sem adesão ao espírito utópico e messiânico que marca as *Anotações sobre Dostoiévski*. Necessário dizer que, em *Heidelberger Ästhetik*, o pressuposto fenomenológico normativo que se realiza na identidade sujeito-objeto, a aspiração por uma completude, por uma vida essencial metafisicamente adequada à alma é algo que independe das épocas históricas, é uma esperança por uma redenção que diz respeito muito mais à *condição humana*.

Na especificidade da relação sujeito-objeto na estética, o novo homem, ou como diz Lukács, o “homem inteiramente [*Mensch ganz*]”¹⁰⁰, em contraposição ao “homem inteiro [*ganzen Menschen*]”¹⁰¹ torna-se sujeito estético de uma totalidade de possibilidades vivenciais, como totalidade plena de significado. A totalidade plena de significado refere-se ao microcosmos suscitado pela obra de arte, à redução homogênea e coesa das possibilidades vivenciais pelo sujeito. Em nossa leitura, encontra-se aqui o mesmo objetivo dos pressupostos éticos e utópicos presentes na análise sobre Dostoiévski, a busca por uma estrutura de mundo orgânica e homogênea que permita uma adequação do eu com o mundo externo. Porém, é

⁹⁹ Ibid., A relação sujeito-objeto na estética., op. cit., p.9; La relación sujeto-objeto en Estética., op. cit., p.210

¹⁰⁰ Lukács, Georg. A relação sujeito-objeto na estética., op. cit., p.10; La relación sujeto-objeto en Estética., op. cit., p.211.

¹⁰¹ Ibid., A relação sujeito-objeto na estética., op. cit., p.10; La relación sujeto-objeto en Estética., op. cit., p.211.

necessário enfatizar que a possibilidade desse laço vivencial comunicável entre os indivíduos, a proclamada identificação entre sujeito e objeto dá-se apenas no que diz respeito à forma da obra entendida como um microcosmos do mundo. Diz Lukács sobre a redução homogênea das estruturas:

O homem “inteiramente” significa, pois, uma redução das possibilidades vivenciais do homem a seus órgãos internos (*innere Organe*) de captação do mundo – órgãos determinados e nessa determinação tornados homogêneos e que certamente não são nem órgãos sensoriais nem “faculdades da alma”; redução em virtude da qual um mundo construído em conformidade a esses órgãos e internamente estruturado como totalidade pode ser plenamente vivenciado. Este homem é, portanto, sujeito, indivíduo, personalidade, homem no sentido mais próprio do termo, pois nesse seu ser-sujeito não pode emergir nada que de algum modo venha a transcender a sua pura faculdade vivencial¹⁰².

Aqui, o papel da forma ganha destaque ao considerarmos que a forma de validade da identificação sujeito-objeto não adere ao substrato do conteúdo vivencial. A forma enquanto critério de validade constituidor de valor novamente faz sobressaltar o estatuto ético do esteta diante da autonomia da obra de arte, a decisão de escolher entre o valor e o não valor de algo naquilo que a obra pode anunciar de significativo acerca do mundo. O anunciar acerca do mundo diz respeito aqui não à interioridade isolada, mas à conjugação da experiência subjetiva do sujeito com elementos vitais e estruturais da vida. No ensaio *Riqueza, caos e forma: um diálogo sobre Laurence Sterne*, Lukács assenta a sua posição referente à questão da autonomia da forma e a importância de uma forma forte, coesa e organizada como exposição do mundo a partir do diálogo ficcional entre Vincenz e Joachim. Diálogo no qual anuncia e antecipa questões importantes da forma romanesca, como a substancialidade épica na narrativa do mundo, ou seja, a configuração pela forma da vida enquanto unidade na obra.

O diálogo ficcional entre os personagens refere-se então a um critério de verdade sustentado pela análise das obras, ou seja, Lukács parte de uma análise da forma literária por um viés filosófico. Vincenz dá voz a uma perspectiva alinhada a Laurence Sterne, enquanto Joachim alinha-se a Goethe. E será exatamente a incongruência entre essas duas perspectivas de forma literária que dará o tom nos diálogos. Em resumo, Vincenz e Joachim disputam a atenção de uma moça, que tem um livro de Goethe sobre a mesa. O primeiro a chegar ao quarto da moça é Vincenz, trazendo consigo um livro de Sterne. Em seguida vem Joachim, que ao

¹⁰² Lukács, G. A relação sujeito-objeto na estética., op. cit., p.10; La relación sujeto-objeto en Estética., op. cit., p.211.

longo do diálogo será um defensor da ordem e coesão pela forma exigidas nas composições literárias das obras de Goethe. Estando o livro de Goethe sobre a mesa e olhando na direção do livro que Vincenz trazia, Joachim irá dizer uma frase que se tornará emblemática para a compreensão do Ensaio e da importância da forma. Diz Joachim que “é impossível amar Goethe e Sterne ao mesmo tempo”¹⁰³. Analisemos alguns aspectos dessa discordância na forma.

Laurence Sterne é considerado um precursor do romance moderno naquilo que diz respeito à matriz da ironia romântica, no sentido de que na estrutura composicional há o predomínio do múltiplo e do fragmento, da polissemia que permite realizar tudo e não realizar nada ao mesmo tempo, há o deslocamento da característica e papel dos personagens em relação à coesão e ordem narrativa e mais importante, há o predomínio do desconcerto em relação à unidade na obra. Em Sterne, a forma é meramente a intensificação de momentos vivenciais, da experiência da vida [*Erlebnis*] que pode ser explorada por uma subjetividade sem limites, na medida em que o Eu do artista criador traça uma circunferência capaz de espelhar toda a multiplicidade da vida, ou, na definição do jogo soberano da ironia pela voz de Vincenz, “o pranto que se faz riso e o riso que se faz pranto; a vida que se faz verdadeira precisamente em virtude dessa plenitude e com a qual não posso ser inteiramente justo, porquanto não posso observar o centro do círculo de todos os pontos da periferia ao mesmo tempo”¹⁰⁴. A forma é a intensificação de sentimentos vivenciais que o artista pode espelhar em determinado instante. Portanto, nessa perspectiva de configuração formal não entra em questão a importância da unidade do todo, a coerência entre as linhas e imagens que configuram os personagens na composição. Para o julgamento de Goethe, não há forma possível em Sterne.

A posição de Sterne é considerada uma precursora da ironia romântica no sentido de que o Eu criador do sujeito estético não está submetido ao arbítrio de nenhuma lei exterior, pois é na intensificação do ato criador do Eu que se encontra a possibilidade de se colocar soberanamente toda a riqueza e diversidade do vida, e mesmo no que diz respeito ao estatuto ético a substância encontra-se apenas no gozo vivencial do Eu, na atividade subjetiva sem limites do sujeito em anunciar o mundo poeticamente. Caos e multiplicidade ganham aqui o contorno de um jogo soberano sustentado por uma “ética do instante” [*Ethik der Augenblicke*]¹⁰⁵ substancialmente rica, ou, nas palavras de Vincenz, “o jogo como símbolo da vida, como máxima expressão da única relação importante na vida, a relação entre o Eu e o

¹⁰³ Lukács, Georg. *A Alma e as Formas*, p.189; *Die Seele und die Formen*, p.176

¹⁰⁴ Ibid., *A Alma e as Formas*, p.194; *Die Seele und die Formen*, p.181.

¹⁰⁵ Lukács, Georg. *A Alma e as Formas*, p.212; *Die Seele und die Formen*, p.200.

mundo. Essa é a única valoração soberana: somente eu estou realmente vivo no mundo e jogo com tudo porque posso jogar com tudo[...]”¹⁰⁶.

Porém, há um sentido na ironia que deve ser enfatizado e que ganhará muito peso com Schlegel. Em Sterne, o recurso irônico é o ato criativo correspondente a uma época dilacerada de sentido e poeticamente pobre, a qual as palavras já não podem mais designar efetiva e empiricamente as coisas. Portanto, o recurso irônico é um jogo consciente no qual já não há mais qualquer esperança de um sentimento ingênuo como dos tempos homéricos, que pudesse criar uma unidade entre o jogo e a vida. A ética subjetiva da ironia romântica irá refletir o panorama sombrio do mundo, as condições hostis à poesia de uma época opaca e vazia de sentido e é nesse espaço que Schlegel propõe como recurso consciente do Eu uma configuração formal que aspira ao todo denominada arabesco. Uma desordem organizada do todo que prescinde da hierarquização unitária e valorativa da obra exigida por Goethe. Sobre Schlegel e a ironia romântica acompanharemos mais detidamente a partir do *Segundo Capítulo* deste trabalho. Por ora, passemos a acompanhar a posição de Joachim por intermédio de Goethe, que vem a corroborar a própria posição de Lukács.

Por que então seria impossível ler Sterne depois de Goethe? Goethe, na voz de Joachim, rechaçara Sterne pelo seu diletantismo no trato com os sentimentos vitais em sua matéria bruta e imediatamente conduzidos para a forma literária, sem nenhuma regra, coesão interna e unidade entre os elementos heterogêneos na configuração, ou seja, seria impossível que Sterne produzisse alguma forma, já que o mesmo articula imediatamente fantasia e técnica. Uma forma forte e autônoma deve promover a mediação entre a matéria bruta e a fantasia, e isso falta na obra de Sterne. O ponto aqui é que já não há nenhuma preocupação de que as palavras se refiram a algo do mundo, há uma completa autonomização na configuração formal, ao ponto de a forma ser a “ritmização do que há para dizer, e o ritmo é o que se pode abstrair *a posteriori*, algo que se vivencia de modo independente”¹⁰⁷.

Nesse sentido, a multiplicidade fragmentária das formas em Sterne e outros escritores semelhantes desloca a organização coerente da unidade da obra enquanto microcosmos do mundo para um grau de importância menor. E o mais problemático como decorrência desse primeiro aspecto, a questão do valor da obra passa a ser então uma questão secundária circunscrita à realidade externa e não ao que seria realmente o essencial, o estado anímico como intensificador da vida. Sterne e outros escritores que reduzem a criação poética à empobrecida

¹⁰⁶ Ibid., *A Alma e as Formas*, p.203; *Die Seele und die Formen*, p.191.

¹⁰⁷ Lukács, Georg. *A Alma e as Formas*, p.207; *Die Seele und die Formen*, p.196.

subjetividade dos estados da alma do Eu “não possuem tato nem para o verdadeiramente importante, inclusive – e sobretudo – quando se trata das próprias ideias”¹⁰⁸. A grandeza ética da forma como apresentação do mundo não vem da interioridade do Eu e sim do mundo exterior, “isto é [da capacidade do escritor] em poder determinar pontos fixos para a vida”¹⁰⁹, já que, do caos isolado dos elementos heterogêneos da composição literária, como em Sterne, não é possível nenhuma riqueza enquanto unidade significativa para a vida. A riqueza, se a título de análise lançarmos mão da estrutura composicional presente no *Bildungsroman* de Goethe, presente no *Wilhelm Meister*, vem justamente do confronto da estrutura psicológica do personagem – o seu estado da alma – com as condições exteriores.

Em *TdR*, Lukács irá apresentar a especificidade da forma do romance no que se refere à relação com a vida, com o mundo exterior. Segundo o filósofo húngaro, “os problemas [só chegam] às raias do romance”¹¹⁰ quando a forma artística se refere à total “dissonância metafísica da vida”¹¹¹, ou seja, quando a dissolução dos vínculos comunitários e orgânicos entre os indivíduos na fragmentada experiência social capitalista se traduz no isolamento da alma que pode ser expressa pela forma. Diante do descompasso do mundo exterior, o romance apresenta em sua forma interna o seu fundamento abstrato, a vontade subjetiva do sujeito em tentar recompor ao máximo algo que foi perdido no núcleo temporal da vida. Lukács mobiliza a estética hegeliana para afirmar que “os elementos do romance são inteiramente abstratos”¹¹², pois vinculam-se “a aspiração dos homens imbuída da perfeição utópica, que só sente a si mesma e a seus desejos como realidade verdadeira”¹¹³.

Como diz Joachim no seu diálogo com Vincenz, apenas a posição subjetiva do Eu não pode resultar na riqueza da forma, pois nenhuma riqueza advém do caos fragmentário e desordenado. Nesse sentido das puras determinações do sujeito estético, ou no caso da análise da forma interna do romance em *TdR*, da intenção subjetiva do escritor, o fundamento abstrato do romance na mera motivação subjetiva de ação do herói poderia descambar em um lirismo ingênuo diante do mundo exterior, não fosse a sua estrutura normativa interna, que permite, nas diversas tentativas de configurar as relações objetivas do mundo, tornar-se consciente de si diante do descompasso entre a objetividade do mundo exterior e a vontade subjetiva do sujeito. E exatamente por trazer na forma a possibilidade de superar a subjetividade isolada o romance

¹⁰⁸ Lukács, G. *A Alma e as Formas*, p.205; *Die Seele und die Formen*, p.194.

¹⁰⁹ Ibid., *A Alma e as Formas*, p.214; *Die Seele und die Formen*, p.202.

¹¹⁰ Lukács, G. *TdR.*, p.70; *TdsR.*, p.55.

¹¹¹ Ibid., *TdR.*, p.71; *TdsR.*, p.55.

¹¹² Lukács, Georg. *TdR.*, p.70; *TdsR.*, p.54.

¹¹³ Ibid., *TdR.*, p.70; *TdsR.*, p.54.

permite apresentar “como realidade última, de maneira consciente e consequente, a incompletude, a fragmentariedade e o remeter-se para além de si mesmo do mundo”¹¹⁴, o que significa dizer que “o romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia”¹¹⁵.

A virilidade madura é o tornar-se consciente da realidade externa ao mundo da obra por meio da atitude irônica na estrutura composicional, que tende a revelar o quão fragmentário e incontornável são as estruturas materiais da experiência social burguesa. Na análise de Lukács, o jogo irônico como autoconsciência diante da realidade permite uma redução homogênea no microcosmos da obra como totalidade de sentido, ao concatenar sentido entre os personagens, mas também permite revelar os limites possíveis para restituir de sentido os vínculos comunicáveis e orgânicos por meio da criação “poética”. O recurso irônico de Goethe no *Wilhelm Meister* será de fundamental importância em *TdR*, pois lá o percurso educativo de Meister diante do mundo e a sua formação individual ganham contornos que revelam questões fundamentais, como na carta de Meister ao seu cunhado Werne após a morte do seu pai, no Livro 5, em que o jovem herói goethiano aponta o caráter de formação universal do teatro que permite elevar as aptidões espirituais da burguesia a níveis antes concedidos apenas aos que se situam nos estamentos privilegiados da nobreza.

O importante aqui já seria destacar, sumariamente, que, no *Wilhelm Meister*, a função educativa do teatro aparece como elemento matricial do distanciamento irônico, ao tornar possível e ao mesmo tempo impossível a verdadeira substancialidade em um mundo desencantado e sem Deus. O jogo permite a ordem e a coesão interna na totalidade da obra a partir da função do teatro de integração social e harmonia entre as diversas classes sociais, ou, em outros termos, o teatro traria a promessa de um aperfeiçoamento moral total na trajetória de Meister, e essa trajetória do jovem burguês filho de comerciante em sua luta pelo aprimoramento individual vincula-se a uma questão historicamente objetiva de época: a tentativa burguesa de realização no mundo ancorada nos pressupostos idealistas em conciliar o abismo entre o servilismo utilitário restrita à classe burguesa no domínio de seus negócios e à formação universal e autônoma do sujeito, que no absolutismo alemão tardio do século XVIII era um privilégio das camadas nobres e um ideal a ser alcançado pela burguesia.

Todavia, há uma viragem muito importante na narrativa de Goethe, pois, se até o final do Livro 5 o interesse na ‘formação universal’ propiciada pelo teatro confunde-se com o

¹¹⁴ Lukács, G. *TdR.*, p.70; *TdsR.*, p.54.

¹¹⁵ *Ibid.*, *TdR.*, p.71; *TdsR.*, p.55.

sentimento de recusa pela forma de vida burguesa e oposição às imposições de ofício comercial que lhe eram impostas, nos Livros 7 e 8 o jovem tornar-se-á consciente de que o aprimoramento individual das potencialidades humanas despertado pela representação nos palcos não era mais do que um representar-se a si mesmo como burguês. É um ponto decisivo, no tornar-se consciente de si, que a vastidão objetiva do mundo é mais ampla do que os ideais do indivíduo e a partir desse momento o vínculo aristocrático de Wilhelm Meister na Sociedade da Torre representa um contorno simbólico mais elevado no confronto dinâmico do sujeito com o mundo externo, do indivíduo em seus ideais particulares em articulação com as questões sociais da vida. Não é por outro motivo que o jogo irônico que se desdobra em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* ganha, não apenas na leitura de Lukács em *TdR*, mas também posteriormente em uma resenha que o próprio elaborou para a obra de Goethe, em 1936, no que diz respeito ao aspecto formativo do sujeito no mundo, uma significativa acentuação prática. Passemos então a uma análise mais detalhada acerca do estatuto da ironia em Lukács.

1.3. Limites e impasses da objetividade do romance: A ironia em Lukács e sua posição crítica diante da vida cindida.

Ao adentrarmos a questão da solução do problema da objetividade na obra de arte, colocamos-nos diante de uma importante questão legada pelo *Primeiro Romantismo Alemão*, especialmente na figura de Schlegel, que tinha no modo de criação poético e na exteriorização do fenômeno artístico elementos de compreensão e reflexão crítica da consciência do sujeito no mundo. Em *TdR*, o problema da objetividade na obra literária continuaria a ser objeto de reflexão, pois a necessidade de compreender o romance como exteriorização do espírito de uma época na obra, a forma de exposição da obra como limite diante do mundo exterior suscita pensar o jogo e unidade dialética entre o fundamento abstrato e subjetivo do romance e o seu índice de objetividade. Mas o que se esconde por trás da exposição da obra literária como limite diante do mundo?

Para Lukács, é na liberdade de criação artística do escritor que a ironia permite um confronto com a vida, pois ela, como força artística matricial e aglutinadora de pressupostos éticos, tende a elevar a busca por algo a mais do que a realidade imediata empiricamente desprovida de sentido pode oferecer. Grosso modo, o significado que Lukács confere ao conceito de ironia mantém o potencial de liberdade já presente na ironia romântica. Em nossa leitura acerca de *TdR*, o destaque no ressignificado específico construído por Lukács em relação à teoria romântica da arte é confrontar a consciência diante do mundo numa proporção que ganha mais efetividade, a subjetividade e a objetividade, quando a exposição das formas é a condição necessária para problematizar elementos éticos e de conteúdos histórico-filosóficos da realidade. Pois, se em Lukács não se trata de se despojar da subjetividade, mas de apontar as fissuras da consciência e os seus limites diante do mundo fragmentário, para a ironia romântica, em grande parte orientada por uma filosofia transcendental de matiz fichteana para a formulação do Eu no âmbito reflexivo do pensar – salvada as devidas distâncias –, o elevar-se a si mesmo na criação poética teria como resultado, como afirma Rudolf Haym, um dos críticos do primeiro romantismo, uma conversão da objetividade do mundo em algo alicerçado pelo lastro subjetivo do jogo irônico, já que “[...] agora a lei da ironia substitui a lei da objetividade”¹¹⁶. Sobre a relação entre a atividade do pensar e o elemento reflexivo, Schlegel, citado por Walter Benjamin, afirma que “a faculdade da atividade que se volta sobre si mesma, a capacidade de ser o Eu do Eu, é o pensar. Este pensamento não tem nenhum objeto senão nós

¹¹⁶ Haym, Rudolf. *Die Romantische Schule*. Hildesheim – New York: Georg Olms, 1977, p.261.

mesmos”¹¹⁷. O elevar-se a si mesmo na criação poética, como escopo da ironia românica, teria, na tentativa de resolver o problema da objetividade e da exposição da forma artística, reforçado ainda mais o abismo entre a subjetividade e a objetividade.

O conceito de ironia a ser desdobrado por Lukács em *TdR* envolve por princípio o alto grau de complexidade do conteúdo da ironia como possibilidade de realização do romance enquanto gênero épico. Torna-se necessário salientar as condições que fazem com que o fundamento ético do romance assuma uma importância ímpar e mais significativa do que qualquer outra forma artístico-literária do gênero épico, pois, tendo em vista o imperativo normativo do gênero épico como a configuração objetiva das relações sociais – a narrativa sobre a totalidade extensiva da vida –, estamos diante da problemática do conteúdo, que “exige uma colaboração talvez ainda mais explícita e decisiva entre forças éticas e estéticas do que no caso de problemas formais evidentemente puros”¹¹⁸. Tal caracterização acentuada por Lukács é o que distingue o romance da épica antiga a partir de um duplo aspecto: 1) O primeiro ponto diz respeito ao núcleo temporal, à especificidade histórica como condição de configuração formal das formas da grande épica. Na épica antiga, o substrato de ação na organização social da experiência grega possibilitava uma organicidade imanente, que contemplaria o sentido ainda no âmbito empírico, sendo possível num arremate meramente formal abarcar a totalidade extensiva da vida. Em termos de valores de referência, prevalece o ideal de comunidade e é desconhecida a figura do indivíduo isolado. Já no romance, o sentido imanente à vida já não se faz presente no plano da realidade empírica. A descontinuidade de elementos heterogêneos é uma característica determinante na solidão moderna, e aqui os anseios do indivíduo isolado não coadunam com as condições objetivas da sociedade civil burguesa; 2) O segundo aspecto é a resposta na forma à questão do substrato histórico. Pela convergência imediata entre intenção e realidade, a epopeia fornece um postulado ético puramente formal, já que se trata de uma intenção anterior à figuração pela forma. Na epopeia, a forma já está consumada de modo a priori. No romance, todavia, não há mais a convergência entre a intenção e a realidade, a realidade mostra-se descompassada em fragmentos e cabe a subjetividade criadora do artista fornecer a coesão homogênea de tais elementos, embora levada a cabo apenas na realidade do mundo do romance, na obra. Esta é a ética da formação artística pelo sujeito criador, inserida

¹¹⁷ Cf. Benjamin, Walter. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. Tradução de Márcio Seligmann Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002. [na citação original: Schlegel, Friedrich. *Philosophische Vorlesungen*, p. aus den Jahre 1804 bis 1806. Nebst Fragmenten vorzüglich philosophisch-theologischen Inhalts. Ed. C. J. H. Windischmann. Suplemento a *Friedrich von Schlegel's sämtlichen Werken*. 4 partes em 2 vols. Bonn, 1846 (2ª ed), p.23] (Nota do T.).

¹¹⁸ Lukács, Georg. *TdR*, p.71; *TdsR*, p.55.

subjetivamente por meio da própria forma, pois aqui já não há mais uma totalidade extensiva que está posta e exprimível a priori pela forma. É preciso a intenção do sujeito em construir por meio da forma uma totalidade fechada e perfeita em si mesma, ou seja, na subjetividade criadora do artista reside a força de conceder uma ‘estrutura adequada à alma’.

Seguindo na perspectiva de análise da forma romanesca, o ato de formar pelo sujeito criador possibilita coesão e sentido à vida no interior da obra, e apenas por meio dela. Apenas por meio dela porque a ética subjetiva do escritor tem a possibilidade de escapar ao isolamento reinante no cenário desconexo e fragmentário da sociedade burguesa, em que o sentido está ausente. É possível então formar uma estrutura de mundo homogênea e adequada aos anseios da alma do herói, o sujeito do mundo romanesco. Pelo seu pressuposto épico, Lukács diz acerca da intenção normativa do romance que “o ato pelo qual o sujeito confere forma, configuração e limite, essa soberania na criação dominante do objeto, é a lírica das formas épicas sem totalidade”¹¹⁹ e é esta subjetividade criadora que tudo quer formar que acaba envolvida por um paradoxo, pois, diante do mundo, não consegue mais do que um recorte lírico. Por ser uma forma em curso, em devir e não estar já consumada como na forma epopeica, a forma romanesca foi qualificada de modo pejorativo como uma “semi-arte” [*Halbkunst*]¹²⁰ antes da sua consolidação enquanto gênero literário no século XVIII, no caso específico alemão, por trazer à tona a relação problemática entre ser e devir, fazendo com que o romance represente “um equilíbrio oscilante, embora de oscilação segura, entre ser e devir”¹²¹.

Por que então a complexidade da ironia no que diz respeito ao seu conteúdo? É preciso novamente reiterar que, no romance, a possibilidade de consecução de seu imperativo normativo reside em solo subjetivo, ou seja, na ética subjetiva do escritor. Dito isso, apreende-se então o fundamento abstrato do romance na subjetividade criadora do escritor, por meio de sua intenção artística em promover uma coesão e sentido em relação aos elementos descontínuos do mundo externo. Como já anunciado acima, o escritor cria uma estrutura de mundo homogênea e conciliável ao sentido. E a partir dessa realidade já previamente estruturada no mundo do romance é possível a conexão entre os personagens e destes em relação ao personagem central, que projeta perspectiva e limite de extensão ao mundo a partir de si mesmo, no limite formativo de suas experiências. Tal quadro de conexões torna possível circunscrever o mundo em torno do homem do romance.

¹¹⁹ Lukács, Georg. *TdR*, p. 49; *TdsR*, pp.38-39.

¹²⁰ *Ibid.*, *TdR*, p.72; *TdsR*, p.56.

¹²¹ *Ibid.*, *TdR*, p.73; *TdsR*, pp.56-57.

Convém assinalar que a obra de 1916 contém uma mudança qualitativa no tratamento da ironia e seus efeitos enquanto figuração da forma artística, pois, se na produção teórica anterior à *TdR*, exemplificada mais especificamente em alguns dos ensaios que constituem a *A Alma e as Formas*, a predileção de Lukács era pela forma do drama trágico, enquanto a ironia era entendida como um sintoma significativo de conformação do eu à realidade e impossibilidade de enunciar qualquer ordem e coesão¹²², em *TdR* a ironia passa a ser compreendida como um conceito categorial central da forma romance e como índice do caráter cindido da experiência social na modernidade. Tais fissuras na experiência social são anunciadas pela experiência subjetiva do romance, como desdobramento consciente da subjetividade diante do mundo. Esse desdobramento é o autoconhecimento dos limites entre conceito e realidade, espírito e natureza, alma e vida, ou, em uma linguagem mais própria à *TdR*, como objetividade nos termos da autocorreção ética exigida pela forma.

A ironia passa a ser compreendida como índice de objetividade do romance, como autoconhecimento diante do mundo, reconhecendo-se os limites em se verificar sentido no âmbito da exterioridade. A objetividade aqui destacada é a objetividade como condição de realização épica intrínseca ao fundamento ético – a busca incessante pela pátria utópica perdida –, o que Lukács denomina como “objetividade normativa do criador épico”¹²³, a ética do escritor que coloca a própria obra como objeto de reflexão e torna-se consciente da dualidade entre a idealidade ‘essencial’ e a realidade efetiva. O intento subjetivo do criador põe-se diante de si mesmo, supera-se e nos conduz à relação dialética entre o sistema de ideias e, conseqüentemente, dos ideais que regulam o mundo do romance e os objetos efetivos a serem configurados pela forma.

A chave que nos permite compreender o assento dialético que Lukács promove para o conceito de ironia é a liberdade, pois, a ironia é a liberdade de criação para a realidade romanesca, mas assentada a um sistema de ideias não circunscrito às condições vigentes na realidade efetiva, o que permite à experiência subjetiva ir além dos grilhões de uma realidade descontínua, fragmentada e recortada pela fratura da alienação entre a reflexão conceitual e o substrato de ação. O objetivo utópico não é atingido e a ideia imanente ao mundo anulada

¹²² O ensaio *Riqueza, caos e forma: um diálogo sobre Laurence Sterne*, através dos diálogos entre os personagens Vincenz e Joaquim, pode ser bem representativo acerca dessa sua perspectiva em relação ao conceito de ironia. O primeiro, que representaria a figura de Laurence Sterne, expressaria o discurso bem característico da ironia romântica, com a intensificação sem limites da subjetividade, os deslocamentos e os paradoxos que impossibilitariam enunciar qualquer coesão e harmonia. O segundo, referenciado em Goethe em seu discurso, prima pela objetividade na exposição, a ordem e coesão. Cf. Lukács, Georg. *A Alma e as Formas*., pp.185-216; *Die Seele und die Formen*., pp.172-205.

¹²³ Lukács, Georg. *TdR*, p.85; *TdsR*, p.65.

enquanto ideal psicológico da interioridade sem forças para penetrar no âmbito sensível, mas é uma liberdade criadora que não permite que a subjetividade se situe de forma unilateral e isolada. A subjetividade torna-se consciente da fissura inviolável entre ideia e realidade e anuncia um mundo estranho que não satisfaz, mas que, ao mesmo tempo, triunfa como realidade vencedora ante qualquer realidade das formas tornada essencial.

A subjetividade que se refere a si mesma diante do mundo mobiliza a sua experiência – enquanto fundamento último do romance – para além da interioridade, no intuito de se aproximar o máximo possível da normatividade épica, substancialmente entendida como a face objetiva do romance. Por conseguinte, o romance em sua dimensão interior e exterior é estruturado a partir de um sistema de ideias que, como demonstra a exposição dialética de Lukács, não é mais imanente ao mundo exterior, mas cindido em relação ao mesmo. Porém, essa luta entre a alma carente de substancialidade e o mundo exterior vazio e descontínuo marca de modo sintomático essa equação problemática entre ser e devir. Apesar de a realidade efetiva vir a se impor a qualquer tentativa de estruturação de uma totalidade utópica pelo romance – a problemática normativa está calcada na não conciliação com a vida –, o romance revela pela forma uma problemática do mundo, “o verdadeiro estado do espírito contemporâneo”¹²⁴ como o substrato da objetividade épica normativa do romance e a força de sua forma enquanto “virilidade madura [*gereiften Männlichkeit*]”¹²⁵.

Eis a força que reside na forma do romance, que advém da ironia enquanto aspecto composicional estrutural. Quando Lukács traça o quadro histórico-filosófico que distingue o intento ético do romance moderno em relação à epopeia, diz respeito a uma vida danificada, alienada em meio a um mundo alheio a ideias, ao sentido, o que não ocorria na cultura fechada dos gregos. Se os vínculos essenciais perderam o seu momento na história, ainda assim, por um meio artificial e abstrato, a organicidade é a meta e “o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”¹²⁶. A totalidade em questão diz respeito a uma vida descompassada tanto a nível dos objetos e aspectos constitutivos do mundo quanto da perspectiva do sujeito, pois, ambas as dimensões não apresentam uma harmonia preestabelecida, e sim uma descontinuidade de elementos heterogêneos, e que nos conduz a uma conceito-chave que acompanha toda a produção filosófica do jovem Lukács, que é o de *Missverständnis*, o mal entendimento normativo e a dificuldade de comunicação e vínculos

¹²⁴ Lukács, G. *TdR*, p.73; *TdsR*, p.56.

¹²⁵ *Ibid.*, *TdR*, p.86; *TdsR*, p.66.

¹²⁶ Lukács, G. *TdR*, p.60; *TdsR*, pp.

efetivos entre os indivíduos isolados da sociedade moderna. Era preciso buscar algo, reconfigurar subjetivamente a substancialidade épica perdida.

Nesse sentido, a totalidade épica do romance encontra o seu solo na ética subjetiva para desdobrar-se livremente, colada a uma vida que lhe é essencial, mas descolada da vida concreta do mundo exterior. Tal é o fundamento abstrato do romance, mas que possibilita para a sua forma uma abertura crítica diante do mundo exatamente por enfrentar a questão do descompasso entre o sujeito e o objeto a partir de critérios intrínsecos à problemática do mundo, não suprimindo a densidade subjetiva presente no fundamento ético do romance e muito menos reduzindo a subjetividade ao critério objetivo como “sentido imanente do mundo objetivo”¹²⁷. A questão para Lukács era a de que o romance anunciava de modo maduro a problemática do mundo e não a exauria segundo fórmulas mistificadoras, ao assinalar a importância de uma “autocorreção ética” da subjetividade, haja visto o dilaceramento entre os anseios da subjetividade e da objetividade na realidade externa ao sujeito. A autocorreção significa que a subjetividade se supera e tem condições de ir além de uma pura interioridade vazia. Esse jogo de deslocamento, que não se refere necessariamente a um jogo de linguagem, essa possibilidade de exposição do desconcerto do mundo e que conduz a uma unidade é o conceito filosófico de ironia já formulado desde os primeiros teóricos do Romantismo Alemão, em especial Friedrich Schlegel, que entre as suas definições de ironia, diz que a mesma é a “contínua alternância entre autocriação e auto aniquilação”¹²⁸.

Pois, a objetividade é o desdobramento de uma dupla face da própria ética subjetiva. Uma ética subjetiva do escritor que tem de buscar para os tempos modernos uma unidade épica perdida por meio de suas ambições, vontades e desejos internos de realização épica, mas, ao mesmo tempo não pode desvencilhar-se do momento histórico, configurando a fragmentada realidade ‘vencedora’ nessa batalha entre a interioridade e a exterioridade. Dito de outra forma, o conteúdo objetivo do mundo expõe os limites para a subjetividade, para que ela não se perca em seu puro e mais profundo desdobramento interior, pois, enquanto gênero épico, a subjetividade criadora tem o dever de configurar a objetividade fragmentada das relações constituídas no mundo. Desse modo, narrar a extensão do mundo é condição que põe ‘freios’ à subjetividade, e esse movimento é destacado da seguinte forma: se, a partir da liberdade individual, os anseios subjetivos reconstróem uma ‘peseudo-organicidade’ em uma totalidade perfeita e fechada em si mesma, ‘driblando’ abstrata e formalmente a fragmentariedade e vazio

¹²⁷ Lukács, G. *TdR*, p. 85; *TdsR*, p.65.

¹²⁸ Schlegel, F. *Kritische Ausgabe*. Vol. II, nº 172, Padernon: F. Schöning, 1967, p. 51. (Citado em N. do T. à *TdR*, op. cit., p. 74).

da experiência, a contraposição é a de que a subjetividade do sujeito criador tem de fazer aparecer na forma todo o descompasso das relações humanas do mundo contingente e, por conseguinte, o descompasso no âmbito do próprio sujeito cindido.

Essa reflexão no âmbito da subjetividade é a reflexão ética do escritor, que tem consciência da subjetividade e sabe que no interior da obra é o único e possível *locus* de realização da unidade épica. O caminho subjetivo pela forma é um “apesar de tudo”¹²⁹ diante da vida cindida, uma maneira de escapar da experiência fragmentária manifestada na dissonância entre a vida e o sentido. Nestes termos, o escritor tem a consciência de que o formar pela subjetividade criadora jamais pode configurar sensivelmente os objetos do mundo. Aqui falamos do caráter melancólico no ato de refletir sobre as condições de efetividade dos ideais da alma na objetividade vigente do mundo burguês, que possui, como afirma Lukács, um duplo caráter que atesta a autocorreção ética da subjetividade diante dos limites impostos pelo sensível:

Pois a reflexão do indivíduo criador, a ética do escritor no tocante ao conteúdo, possui um caráter duplo: refere-se ela sobretudo à configuração reflexiva do destino que cabe ao ideal na vida, à efetividade dessa relação com o destino e à consideração valorativa dessa realidade. Essa reflexão torna-se novamente, contudo, objeto de reflexão: ela própria é meramente um ideal, algo subjetivo, meramente postulativo; também ela se defronta com um destino numa realidade que lhe é estranha, destino este que, dessa vez puramente refletido e restrito ao narrador, tem de ser configurado.¹³⁰

A dificuldade estabelecida pelo conteúdo da ironia faz com que a configuração da forma se silencie acerca do seu projetar-se para além dos dados das estruturas da vida burguesa, buscando superar abstratamente uma realidade prosaica que já não fornece valores de referência. É como estratégia subjetiva diante de uma experiência real desencantada sem deus que o mundo do romance permite a recusa consciente aos fatos concretos. Recusa que consiste em buscar o significado essencial em uma totalidade a ser construída no psicologismo do herói que, encarnado no gênio demoníaco, deve remeter-se a si mesmo em sua busca pela pátria utópica. Por isso, o universo da obra fornecida pela intenção do criador, por meio de sua estratégia irônica, resulta em uma “mística negativa dos tempos sem deus [*negative Mystik der gottlosen Zeiten*]”.¹³¹ É negativa no sentido de tornar-se, pela forma, uma recusa ética e consciente de que a via interior é apenas uma saída reflexiva diante dos fatos, e para cumprir a

¹²⁹ Lukács, Georg. *TdR*, p.72; *TdsR*, p.55.

¹³⁰ Lukács, G. *TdR*, p.86; *TdsR*, p.65.

¹³¹ *Ibid.*, *TdR*, p.92; *TdsR*, p.70.

normatividade épica do romance é necessário uma postura silenciosa, um “não-querer-saber [*Nicht-wissen-Wollen*]” e um “não-poder-saber [*Nicht-wissen-Können*]”¹³², para instaurar o deus necessário que presentifica a opacidade do mundo. Em resumo, a tomada de posição do escritor diante do mundo é a que comporta uma *docta ignorantia*¹³³ em relação à ausência de sentido. Esta é a ironia em seu conteúdo pleno, pois “tem de buscar o mundo que lhe seja adequado no calvário da interioridade, sem poder encontrá-lo”¹³⁴. Porém, essa ideia de Deus é inexprimível, ou seja, exprimível apenas no que escapa às determinações sensíveis do mundo exterior.

Como afirmamos, enquanto gênero épico, o romance não pode levar adiante a normatividade suscitada pela pura individualidade sem descompromissar-se com o seu solo histórico, ou, em outras palavras, a totalidade extensiva do romance é o registro do substrato histórico-filosófico do seu tempo. Por sua vez, a totalidade extensiva só é possível na forma biográfica do romance, que atua como a sua forma exterior, possibilitando uma aparente organicidade em meio ao substrato material da realidade. Desta feita, a forma biográfica é a possibilidade de superar a má-infinitude própria da interioridade, elevando a ‘enésima potência’ a figura do herói – antes de tudo o isolado indivíduo moderno em suas ambições – no ato de formar uma totalidade extensiva do mundo.

Assim como para os românticos, Lukács também assume a ideia de que o romance é o gênero por excelência da modernidade que permite em sua forma a mescla de inúmeros outros gêneros distintos e, mais do que isso, Lukács também opera com a mesma noção de poesia romântica e com a mesma noção de relação entre arte e vida que eram parâmetros do programa romântico de poesia universal e progressiva. A forma torna-se a amálgama que consegue aglutinar a configuração literária em um feixe único de grande vastidão, percorrendo vastos temas da experiência humana, sem que jamais os elementos do mundo romanescos estejam circunscritos a conteúdos datados, mas diga muito mais a respeito dos destinos da alma do herói no mundo. É pelo múltiplo encaixe formal de diversos gêneros poéticos que a configuração irônica do escritor permite, na representação alegórica do percurso de uma individualidade, os deslocamentos nas relações mais essenciais do herói com o mundo e o mais importante, conferir sentido a tais relações. Nessa confluência de gêneros distintos, a forma romance é algo que se sustenta por si só por ser a possibilidade de realização do valor no plano da vida cotidiana, ou seja, no âmbito da trajetória de um indivíduo.

¹³² Ibid., *TdR*, p.92-93; *TdsR*, p.70.

¹³³ Ibid., *TdR*, p.92; *TdsR*, p.70.

¹³⁴ Lukács, G. *TdR*, p.95; *TdsR*, pp.72.

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência. A segurança interior do mundo épico exclui a aventura, nesse sentido próprio: os heróis da epopeia percorrem uma série variegada de aventuras, mas que vão superá-las, tanto interna quanto externamente, isso nunca é posto em dúvida; os deuses que presidem o mundo têm sempre de triunfar sobre os demônios (as divindades dos obstáculos, denomina-as a mitologia indiana). Daí a passividade do herói épico exigido por Goethe e Schiller: a ciranda de aventuras que lhe adorna e preenche a vida é a configuração da totalidade objetiva e extensiva do mundo, ele próprio é somente o centro luminoso ao redor do qual gira esse desdobramento, o ponto intrinsecamente mais imóvel do mundo¹³⁵.

Por fim, necessário dizer que todo o edifício crítico-literário de Lukács em *TdR* sustenta-se a partir de dois grandes gêneros, o drama e o épico, que determinarão uma variedade de subgêneros que se interpõem no compasso histórico-filosófico das formas. Nesse eixo matricial que caracteriza o cenário da poética dos gêneros, drama e épica se sucedem no compêndio enciclopédico que marca o que há de mais substancial – a possibilidade de realização normativa da vida – nas aventuras do herói diante do mundo circundante. A obra *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* retrata esse caráter do romance como fusão de gêneros para fins de configuração de uma totalidade harmônica e fechada ironicamente, pois, o ideal de formação de *Wilhelm Meister* inicia-se com o teatro, que pertence ao drama e ao longo da narrativa de Goethe Wilhelm preserva dentro de si os ideais, porém, a esfera de realização não será mais o teatro, mas o mundo circundante. Drama e Épica, os dois grandes horizontes na constelação dos gêneros literários, contornam o desenlace no processo formativo de *Wilhelm Meister*. O teatro, de caráter dramático, representa a vivência intensiva na finitude teatral que faz sobressaltar a essência acima do próprio horizonte da existência. A partir do Livro V, quando Wilhelm abdica da formação pelo teatro, entra em cena a predominância do épico no desenrolar do seu caminho pedagógico, a realização do ideal humanista na saída de si diante do mundo (a abdicação da concepção do aperfeiçoamento interior), pois a realização do valor essencial da "aventura" está agora no âmbito dos assuntos políticos, sociais, culturais e econômicos junto à coletividade. É o aperfeiçoamento de formação com o mundo, extensivo e épico, que em determinado momento do processo formativo exige a formação no teatro, que é dramático e intenso. Essas são as coordenadas que marcam a estrutura da poética dos gêneros em *TdR*, que é analisado por Lukács à luz das figuras internas concretas na obra de Goethe.

¹³⁵ Lukács, G. *TdR.*, pp.91-92; *TdsR.*, p.69.

Segundo Capítulo - Lukács e a apropriação do conceito de ironia. Proximidades e distanciamentos com o *Primeiro Romantismo Alemão*.

"Pois apesar da riqueza de tudo o que fora sonhado e disseminado por eles, "havia algo de perverso no todo". Era preciso construir uma torre de Babel do espírito; desprovida de alicerces, estava fadada a ruir e, com ela, seus construtores".

Georg Lukács.¹³⁶

2.1. Schlegel e o conceito de ironia romântica

Não é possível abordar o jogo irônico da forma do romance em Lukács sem mobilizar elementos do *Frühromantik*, com atenção na figura de Schlegel que, através da associação entre a reflexão crítica filosófica e as categorias estéticas pertencentes à poética dos gêneros influencia de modo decisivo na moderna crítica de arte no final do século XVIII e início do século XIX. Em especial, é de suma importância lançar mão da recepção do conceito de ironia formulado por Schlegel, cunhada a partir de elementos da filosofia política de Sócrates, da filosofia transcendental fichteana fundamentada no conhecimento imediato a partir do Eu, como estabelecido em sua *Doutrina da Ciência* e das tradições literárias, como a noção de bufonaria transcendental, bufão comum e bufão transcendental. Ambas as tradições filosóficas são apropriadas por Schlegel e convertidas para um domínio da crítica de arte, ou, como metacrítica e autorreflexão filosófica. Em outros termos, é possível dizer que a reflexão crítica-literária e filosófica deve auxiliar a obra de arte enquanto complementação na busca pela autorreflexão crítica e aperfeiçoamento espiritual infinito.

Se a crítica de Fichte instaura o início da crítica na liberdade interna da atividade reflexiva do sujeito em seu processo infinito¹³⁷, Schlegel irá deslocar a infinitude reflexiva para o domínio da reflexão e criação artísticas da poesia transcendental. Por meio da crítica literária

¹³⁶ Lukács, G. *A Alma e as Formas*, p.84; *Die Seele und die Formen*, p.73.

¹³⁷ Kant descobriu o fim da metafísica – nas três Ideias, Deus, liberdade, imortalidade –, mas Fichte o início, não, porém, no eu e no não-eu, mas na liberdade interna da reflexão. SCHLEGEL, Friedrich. *Philosophische Lehrjahre*. In. KA-XVIII, p.280. apud Suzuki, Mário. *O gênio romântico. Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1988, p.16.

entendida como obra de arte, as *Charakteristiken*¹³⁸, é possível a compreensão do fenômeno literário através dos estatutos estéticos, históricos, culturais, filosóficos, entre outros, num procedimento crítico-literário designado como *modus faciendi*¹³⁹. Desse modo, a crítica de arte deve permitir com a autorreflexão crítica a clareza da consciência do sujeito na relação com a obra e as questões nela implicadas, com atenção especial por um aperfeiçoamento formativo infinito e pela aspiração a uma totalidade orgânica.

A busca pelo aperfeiçoamento infinito e pela intuição do todo no âmbito da experiência humana constava no programa romântico. Assim, a arte cumpriria um papel fundamental na busca pela perfectibilidade infinita para a experiência humana, pois permitiria aproximar o incondicional do Absoluto, não apreensível pelo conceito do entendimento, e o condicionado do caos da experiência. Esse *modus faciendi* da crítica caracterizava “a arte enquanto reflexão potenciada”¹⁴⁰. Em sua leitura acerca do Primeiro Romantismo Alemão, Walter Benjamin caracteriza a reflexão crítica-literária como um *médium-de-reflexão*¹⁴¹ que permite intuir o todo. E será o estatuto conceitual da ironia que irá atuar, principalmente nos fragmentos que Schlegel publica para a revista *Lyceum* e *Athenäum*, como postulação de uma aproximação entre os âmbitos da poesia e da filosofia e, como consequência, entre o Absoluto e o contingente individual da experiência.

Antes de passarmos a uma exposição mais detalhada sobre o estatuto da ironia romântica em Schlegel, convém uma breve menção cronológica acerca da obra de Schlegel, a fim de destacar como o procedimento irônico aparece com mais força. Desse modo, com base na distinção promovida por Constantino Luz de Medeiros¹⁴², delinearemos de forma breve os três grandes períodos que marcam a produção teórica de Schlegel. Em seguida, marcaremos a presença do estatuto da ironia nos escritos e fragmentos críticos de Schlegel, em suas distintas acepções que, em sentido geral, dá forma à sua filosofia-de-arte¹⁴³. Uma filosofia-de-arte que,

¹³⁸ Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel*. Tese de Doutorado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015, p.16.

¹³⁹ Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel*., op. cit., p.16.

¹⁴⁰ Ibid., p.15.

¹⁴¹ "A arte é uma determinação do médium-de-reflexão, provavelmente a mais fecunda que ele recebeu. A crítica de arte é o conhecimento do objeto neste médium-de-reflexão". Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*., op. cit., p.69.

¹⁴² Medeiros, Constantino Luiz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel*, op. cit., 2015.

¹⁴³ A ideia de uma filosofia-de-arte está encarnada na associação entre a crítica-literária, no âmbito de uma autorreflexão crítica-filosófica e o modo de criação artístico. Schlegel fala de uma reflexão potenciada na arte fundada na articulação entre filosofia e poesia, e nunca no isolamento de uma delas. Portanto, a filosofia-de-arte, que diz respeito a um estágio mais reflexivo e crítico, realiza-se no trânsito entre a poesia natural e ingênua para a poesia autenticamente artística. Com diz o próprio Schlegel no fragmento 21 do *Lyceum*, "assim como a criança é, na verdade, algo que quer se tornar um homem, assim também o poema é somente algo natural que quer se

ao postular uma associação entre filosofia e poesia, movimenta-se no âmbito da exegese crítico-literária diante do processo de criação artística.

Pois bem, há três grandes fases na produção intelectual de Schlegel. Um primeiro momento compreende a chamada fase dos “escritos de Dresden”¹⁴⁴ (1794-1796), nos quais Schlegel dedicou-se ao estudo das obras da Antiguidade clássica greco-romana e a aproximação entre as épocas da poesia¹⁴⁵. Em termos gerais, no período de estadia em Dresden, Schlegel estabelece fundamentos de sua teoria crítico-literária que servirão posteriormente de base para o primeiro romantismo alemão. Na distinção entre a poesia dos antigos e dos modernos, reside a problemática e a especificidade do romance moderno que, no período do romantismo alemão, será desdobrado como romance universal e progressivo, na mais forte tentativa romântica de intuir uma totalidade orgânica da experiência mesmo diante da impossibilidade de inteligibilidade dos indivíduos na realidade moderna.

À exemplo do que Winckelmann havia estabelecido com um fundamento histórico para a compreensão do espírito grego nas artes plásticas, Schlegel o faz na arte poética¹⁴⁶, mas, diferente de Winckelmann, a atenção ao desenvolvimento histórico da poesia antiga não se vincula a uma mera tentativa de imitar o passado, mas compreender idealmente o passado de modo moderno. A poesia antiga possuía uma circularidade fechada e coesa e o seu movimento histórico se assemelhava ao desenvolvimento de um organismo biológico, com um início do florescimento e apogeu, seguido do declínio. Por tratar-se de uma beleza poética que se manifestava de modo espontâneo e natural, e não pelo gênio intuitivo do criador artístico, a poesia grega seria classificada por Schlegel como poesia natural [*Naturpoesie*]. Já a poesia moderna está marcada pela cisão entre a vida e a arte, e o que é mais significativo aqui no que diz respeito à comparação entre os gêneros literários em seu movimento histórico, a poesia moderna está marcada pelo descompasso com a natureza, restando ao gênio criador a reconfiguração do belo artístico artificialmente, por meio do entendimento e da razão e sendo denominada, portanto, de poesia artificial [*Kunstpoesie*]. O seu movimento seria correlato a

tornar uma obra de arte". Schlegel, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1998, p.23, fragmento [21] do *Lyceum*.

¹⁴⁴ Medeiros, Constantino Luiz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel*, op. cit., p.16.

¹⁴⁵ Destacam-se nessa fase obras como *Do estudo da poesia grega* [*Über das Studium der griechischen Poesie*], *a História da poesia dos gregos e romanos* [*Geschichte der Poesie der Griechen und Römer*], *Das escolas da poesia grega* [*Von den Schulen der griechischen Poesie*].

¹⁴⁶ “Assim como o autor da *História da arte da Antiguidade*, o estudioso buscou entender o espírito da poesia grega. Schlegel afirma que “tomara como objetivo, para a observação dessas obras, o exemplo de Winckelmann em sua *História da Arte*, embora de uma forma diferente e particular”. Schlegel, Friedrich. *Vorrede zu Späteren Ausgaben. 1822-1823*. In. KA-I, p.569 apud Medeiros, Constantino Luz. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel*, op. cit., p.59.

uma progressividade infinita, pois o absoluto desenvolvimento nunca é acessado, mas tão somente um grau máximo relativo. O estatuto histórico apropriado de Winckemann para uma teoria crítico-literária, além de possibilitar a Schlegel a instauração de uma articulação para o velho conflito antinômico entre o clássico/ingênuo e o moderno/sentimental, a compreensão do desenvolvimento artístico-literário como fruto de um desdobramento do espírito na história, além de antecipar a historicização das categorias estéticas que Hegel irá desenvolver em sua *Estética*, permite reunificar os domínios da crítica literária, da criação poética, da filosofia e da história¹⁴⁷, que marcará profundamente a segunda grande fase de Schlegel, marcada pelo desenvolvimento dos seus *fragmentos críticos*¹⁴⁸.

O segundo momento da produção de Schlegel diz respeito ao florescimento do romantismo alemão, da comunhão de sua consciência crítica moderna com algumas figuras ilustres, e entre elas, Friedrich Von Handenberg (Novalis), Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher e Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, em um movimento que se inicia a partir do momento em que seu irmão August Schlegel instala-se em Jena, em 1796. Dentre os representantes citados, é com Schleiermacher a influência do sentimento religioso no pensamento de Schlegel. O sentimento de fundar uma nova religião a partir da influência de Schleiermacher, imbuído por uma ânsia pelo todo, é verificável no sentido de que “Schlegel começa a entender as revelações porque compreende melhor a religião”¹⁴⁹. E será nesse período do movimento romântico, cuja duração segue até 1801, que as obras de Schlegel fazem transparecer o jogo irônico no entremesclar de elementos heterogêneos como a poesia, a reflexão filosófica, a hermenêutica e a histórica. Há uma busca incessante pela totalidade das coisas nutrida por um sentimento religioso e místico, um sentido para o infinito, como Schlegel afirma em um dos fragmentos do *Athenäum*, quando diz que “quem tem sentido para o infinito e sabe o que quer com isso, nele vê o produto de forças que eternamente se separam e mesclam, entende ao menos quimicamente seus ideais e diz, quando se exprime decididamente, puras

¹⁴⁷ "O crítico Ernst Behler afirma que a solução encontrada por Schlegel para a relação entre as épocas era, de certo modo, uma fundamentação histórica da estética que antecipa a dialética histórica hegeliana, pois o autor de *Lucinde* compreendeu a história não como um intercalar-se acidental de acontecimentos, mas como o desenvolvimento necessário do espírito humano". Behler, Ernst. *Einleitung. Die Studien des Klassischen Altertums*. In: KA-I, p.LXXX. apud Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.60 [Nota 202].

¹⁴⁸ Constam desse período obras como *Fragmentos do Lyceum* (1797), *Fragmentos do Athenäum* (1798), as *Ideias* (1799), *Fragmentos sobre poesia e literatura* (1797-1801), *Lucinde* (1799) e *Conversa sobre Poesia* (1800). Cf. Schlegel, Friedrich. *Dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997; Schlegel, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura* (1797-1803). *Conversa sobre poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros, Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

¹⁴⁹ Ayrault, Roger. *La gènesse du romantisme allemand. 1797-1804*. Paris: Aubier, 1969, p.39. Volume I. apud Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.65.

contradições”¹⁵⁰. Há ainda uma terceira fase na produção teórica de Schlegel, que corresponde ao período das conferências sobre história da Literatura. Esse período estende-se “desde a conversão de Schlegel, 1808, até as conferências sobre a *Filosofia da Língua e da Palavra* [*Philosophie der Sprache und des Wortes*]”¹⁵¹.

A fase que corresponde ao primeiro romantismo alemão é também, a partir da publicação dos fragmentos críticos do *Lyceum*, fundamental para se compreender a importância e o alcance que Schlegel estabelece em sua reformulação do conceito de ironia. O jogo irônico como caminho possível para a unidade da vida em uma perspectiva de resolução que tende para o infinito e uma “beleza lógica”¹⁵² que deveria transparecer em cada fragmento, em cada criação poética e na forma do filosofar, indica, segundo Constantino Luz de Medeiros, uma reformulação que apontava para o fato de que “o conceito de ironia romântica de Schlegel passa a descrever não apenas o discurso da dissimulação retórica, mas adentra igualmente os âmbitos da criação literária, da criação artística, da hermenêutica e da filosofia”¹⁵³. Dentro dessa nova concepção conceitual estabelecida por Schlegel é possível apontar para três acepções distintas no que concerne ao estatuto conceitual da ironia romântica formulada por Schlegel.

A primeira acepção diz respeito à presença do autor em sua própria obra, ou seja, na relação que o autor estabelece com a sua própria obra, no ato da criação poética, através da descrição de um fenômeno particular (por exemplo, nos questionamentos irônicos da voz narrativa que Goethe promove a partir da figura de Wilhelm Meister, ao trazer em questão os temas da arte, destino e necessidade, intrinsecamente ligados a debates centrais do livro, o aperfeiçoamento interior e a formação prática no âmbito do conjunto da sociedade, em diálogos realizados nos Livros I e II), de lugares ou a relação entre os personagens no interior do mundo da obra. Aqui, o jogo estabelecido pela ironia romântica aponta para o distanciamento irônico do autor em relação a algum grande tema fundamental a ser abordado na obra, ou, exatamente o seu oposto, a análise reflexiva que atesta a presença do autor na obra¹⁵⁴. Tal concepção de

¹⁵⁰ Schlegel, Friedrich. *O Dialeto dos fragmentos*, p.130, fragmento [412] do *Athenäum*.

¹⁵¹ Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel*, op. cit., p.17.

¹⁵² “A filosofia é a verdadeira pátria da ironia, que se poderia definir como beleza lógica: pois onde quer que se filosofe em conversas faladas ou escritas, e apenas não de todo sistematicamente”. Schlegel, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*, op. cit., p.26, fragmento [42] do *Lyceum*.

¹⁵³ Medeiros, Constantino Luz. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel*, op. cit., p.109.

¹⁵⁴ “Aquilo que se costuma chamar de ironia romântica constitui-se como uma determinada estrutura poética que sinaliza, dentro do texto, a presença do autor”. Volobuef, Karin. *Frestas e Arestas: a prosa de ficção na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 1998, p.91 apud Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel*, op. cit., p.110.

ironia, que diz respeito ao caráter de autolimitação no âmbito da criação poético-literária¹⁵⁵, pode ser exemplificado em um dos *fragmentos* do *Lyceum*.

Para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que se deve exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar propriamente alguém. Enquanto o artista inventa e está entusiasmado, se acha, ao menos para a comunicação, num estado iliberal. Pretenderá dizer tudo, o que é uma falsa tendência de gênios jovens ou um justo preconceito de escrevinhadores velhos. Com isso, desconhecerá o valor e a dignidade da autolimitação, que é porém, tanto para o artista quanto para o homem, aquilo que há de primeiro e último, o mais necessário e o mais elevado. O mais necessário: pois tem toda parte em que alguém não limita a si mesmo, é o mundo que o limita, tornando-se, com isso, um escravo. O mais elevado: pois só se pode limitar a si próprio nos pontos e lados em que se tem força infinita, autocriação e auto-aniquilamento¹⁵⁶.

A segunda acepção diz respeito à problematização sobre a arte que o autor insere sobre a sua própria criação¹⁵⁷. Tal problematização crítica pode ocorrer, por exemplo, na reflexão crítico-literária que aparecem nos fragmentos. Como afirma Constantino Luz de Medeiros, em *Fragmentos sobre poesia e literatura*, Schlegel denomina essa instância criada pela atuação da ironia romântica como "poesia elevada à segunda potência ou poesia da poesia"¹⁵⁸. A assunção da liberdade fichteana no processo reflexivo é aqui transferida para o âmbito da criação poética, ou seja, a infinitude reflexiva é constitutiva na obra artístico-literária, sobre a obra que reflete a si mesma.

Uma terceira e última acepção refere-se ao conhecimento de si dos limites da comucabilidade humana no âmbito da experiência real, mas que, pelo jogo irônico, é possível intuir o todo no interior da obra e conferir organicidade e coesão inteligível no desdobramento das histórias e na relação entre os personagens. Nesta acepção, "a ironia é a percepção do caos infinito onde se harmonizam elementos aparentemente contraditórios e a consciência de que – apesar de impossível – é preciso buscar a comunicação total"¹⁵⁹. Na forma romance tem-se o exemplo de como a mescla de gêneros distintos pode criar inteligibilidade na totalidade da obra. No *Wilhelm Meister*, elementos particulares e aparentemente limitados pertencentes à tradição literária permitem uma inteligibilidade do todo que é construída ao longa da estrutura narrativa, quando Goethe apresenta elementos do drama barroco, ao teatro clássico francês de Racine, do

¹⁵⁵ Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel*, op. cit., p.110.

¹⁵⁶ Schlegel, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos.*, op. cit., p.25, fragmento [37] do *Lyceum*.

¹⁵⁷ Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel*, op. cit., p.110.

¹⁵⁸ Ibid. p.110. Cf. Schlegel, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura* (1797-1803)., op. cit., p.157, fragmento [520].

¹⁵⁹ Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária em Friedrich Schlegel*, op. cit., p.111.

drama inglês de Shakespeare ou mesmo elementos da poética clássica greco-latina, quando há a referência à feiticeira Circe, que aparece tanto na *Odisséia* quanto nas *Metamorfoses*, de Ovídio.

Nos fragmentos do *Lyceum* e do *Athenäum*, o estatuto irônico permite intuir o absoluto poeticamente, aproximando filosofia e poesia¹⁶⁰. A ausência do autor diante de sua obra, ou, a sua presença na obra reflexivamente o permite lançar-se sobre a sua própria criação poética, tornando-se consciente de si dos limites comunicáveis entre os indivíduos no caos da finitude empírica, ao mesmo tempo em que o jogo lúdico permite a infinitude comunicativa na obra, pois, “todo ato comunicativo se faz sob a suposição de inteligibilidade total e completa entre os interlocutores, e também da impossibilidade total de se alcançar esse ideal”¹⁶¹. Em suma, o procedimento irônico permite ao artista realizar um “sobrevoo” sobre a sua própria obra, por meio da crítica-literária, retornar reflexivamente à obra, exteriorizando-a com lucidez [*Besonnenheit*] e tornar-se consciente das fissuras entre a atividade do entendimento e qualquer vínculo harmônico com a natureza.

Realizadas tais distinções nas acepções do conceito de ironia é fundamental também mostrar como a atitude de espírito presente na filosofia política de Sócrates, a urbanidade socrática no estar presente em toda a parte nos diálogos reflexivos com seus interlocutores pôde ser assimilado por Schlegel, no sentido de que a atitude irônica deve estar presente nas mais distintas formas de exteriorização artístico-literária, seja na obra enquanto crítica-literária nos fragmentos, seja na obra literária do romance. Pois bem, advindo do original grego *ieron*, que significava em termos gerais aquele que pretendia dissimular ou expressar algo diferente do que realmente sabe ou se diz, a ironia remonta em sua gênese à tradição retórica e carregava a carga semântica da dissimulação, mentira e simulacro. Não pretendemos aqui apresentar uma gênese do desenvolvimento conceitual da ironia, mas tão somente destacar o importante papel que a ironia socrática desempenhará no tratamento que o conceito recebe na modernidade, pois, nos *Diálogos* de Platão, a ironia socrática é apresentada como um procedimento com implicações muito mais profundas na manifestação do Ser e nos domínios da consciência. A ironia socrática não está mais limitada a um jogo de linguagem do discurso retórico. Para ser mais exato, a ironia passa a significar algo que vai além de um determinado momento ou frase

¹⁶⁰ "Toda a história da poesia moderna é um comentário contínuo ao breve texto da filosofia: toda arte deve se tornar ciência e toda ciência, arte; poesia e filosofia devem ser unificadas". Schlegel, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*, op. cit., p.38, fragmento [115] do *Lyceum*.

¹⁶¹ Suzuki, Márcio. Sobre a Música e Ironia. *Revista Dois Pontos*. Curitiba – São Carlos, V.4, n. 1, 2007, p.179 apud Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.111.

de um discurso e já não carrega a negatividade total do ludibriar ou desqualificar o oponente em um diálogo.

A tonalidade irônica em Sócrates configura-se mais como um jogo dialético, como um procedimento de deslocamento que tem, por conseguinte, a reflexão como fundamento do diálogo. Nos *diálogos*, Sócrates testa a validade de seus argumentos diante de seus interlocutores e, neste ponto, a negatividade do procedimento irônico persiste, já que permanecia sendo um instrumento mobilizado por Sócrates para ludibriar o seu interlocutor, no objetivo de conduzi-lo até o conhecimento da verdade. Porém, ironia socrática, como afirma Schlegel, “é a única dissimulação inteiramente involuntária, e, no entanto, inteiramente lúcida”¹⁶², pois possibilita a exteriorização e a autorreflexão crítica no âmbito do diálogo, a urbanidade.

A não fixação de Sócrates em lugar algum, o seu caráter *atópico* permite que a ironia esteja em todo o lugar, como um procedimento que se confunde com a própria conduta de vida do filósofo grego, com o seu caráter enigmático e incompreensível, pois “está fora de lugar, fora do caminho ou do comum, é estranho, extraordinário, singular, paradoxal [...]. Sócrates jamais perdeu seu aspecto incompreensível, e seria por isso, ingênuo tentar separar nele o fundo da superfície”¹⁶³. E será o caráter *atópico* o responsável pela suspensão de qualquer verdade anteriormente estabelecida, quando considerações são postas em contraposição. É a urbanidade no trato com o seu interlocutor, e mais ainda, o elemento reflexivo e a crítica presente nos diálogos socráticos que se tornarão estruturas conceituais fecundas na apropriação e recepção específicas operada pelo primeiro romantismo no final do século XVIII.

Com o primeiro romantismo a mudança no estatuto da ironia dá-se agora no âmbito do espírito, ou, em outra acepção, desloca-se a “urbanidade antiga para o plano suprassensível do reino dos espíritos”¹⁶⁴, pois, se em Sócrates o procedimento irônico dava-se no âmbito empírico com o seu interlocutor real, a ironia romântica transfere para o âmbito da criação poética a elevação do espírito sobre si mesmo, garantindo a clareza e lucidez da consciência [*Bosonnenheit*] na relação do poeta com a sua obra, ao exterioriza-la. Outro aspecto, quando Schlegel fala sobre a lucidez da consciência, como por exemplo, no Fragmento 37 do *Lyceum*, vem à tona a matiz fichteana radicada no eu transcendental, de suma importância para a ironia

¹⁶² Schlegel, Friedrich. *O Dialeto dos Fragmentos*, op. cit., p.36, fragmento [108] do *Lyceum*.

¹⁶³ Suzuki, Márcio. *O Gênio Romântico*. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras, 1998, p.178.

¹⁶⁴ Suzuki, Márcio. *O gênio romântico*., op. cit., p.175.

romântica e para a compreensão da relação consigo mesmo no pensamento no âmbito da criação poética.

Fichte, em sua *Doutrina da Ciência* (1794), põe a liberdade do Eu como a mais alta instituição, como destinação humana digna de reflexão. Tal liberdade promoveria um aprimoramento infinito do indivíduo, como atestará a conexão da infinitude do processo reflexivo com o conhecimento imediato fundamentado no Eu. Alicerçado na posição originária do Eu, Fichte garante os intentos mais elevados para a intuição filosófica, no Eu que se põe a si mesmo como fundamento da filosofia transcendental, que em Kant encontrava limites nas malhas da imediatez, sem a mediação espaço-temporal da experiência, já que para o último só a intuição sensível seria possível. Portanto, o elemento reflexivo e a posição originária do Eu no conhecimento imediato tornam-se fontes significativas para a compreensão da filosofia-de-arte de Schlegel, já que nesta, a infinitude reflexiva no âmbito da criação artística, por meio do procedimento irônico, poderia elevar o sujeito sobre si mesmo, ao solucionar o problema da objetividade no modo de criação artístico. O elevar-se sobre si mesmo corresponderia a uma clareza da consciência no trato com as dissonâncias do mundo ao buscar o equilíbrio entre o ideal e o real, ao permitir que a obra se autorrepresente criticamente.

A relação da filosofia transcendental de Fichte com a filosofia-de-arte de Schlegel ou de como alguns princípios gnosiológicos fichteanos tornam-se fonte fecunda para a metacrítica presente na ironia romântica serão aqui sumariamente discutidos¹⁶⁵, já que o nosso propósito é tão somente esclarecer que a concepção de arte como reflexão, no sentido romântico de Schlegel, deriva de uma apropriação da Filosofia de Fichte. As proximidades e diferenças entre ambos os autores devem mesmo ser consideradas no terreno filosófico da abstração do conceito, mesmo nas produções de Schlegel em que pesam a preocupação com o objeto artístico. O *sinpoetizar* e o *sinfilosofar*, tão próprios a Schlegel e a Novalis, tratariam de *entremesclar* filosofia e arte, nos termos em que, só por meio da arte a filosofia chegaria à condição de ciência. A poesia artística, para além do seu estágio natural e ingênuo, traz no *continuum* das formas, em sua Ideia o rigorismo conceitual necessário para uma progressão universal infinita. Por tais motivos, as instâncias da crítica de arte, o domínio estético e o problema da objetividade

¹⁶⁵ Sobre essa questão, Walter Benjamin em sua obra *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão* [Benjamin, W. *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, São Paulo: Iluminuras, 2002, p.28], aponta na nota 14 de presente edição, por meio de Rudolf Haym: “Com relação a Fichte e a Friedrich Schlegel, diz Haym: ‘Quem pretenderia, nesta época tão rica em ideias, determinar pedantemente a relação de filiação de pensamentos individuais e o direito de propriedade dos espíritos?’. Também neste contexto, trata-se não de uma determinação mais detalhada de uma relação de filiação, aliás já bem estabelecida, mas de indicar as diferenças consideráveis, embora pouco notadas, existentes entre os dois âmbitos de pensamento”. [cf. Haym, Rudolf. *Die Romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*. Berlin, 1970, p. 264].

e subjetividade na exposição da obra também se afirmam filosoficamente, e sobre os limites na relação com Fichte, “[...] também nos românticos encontram-se na base desta separação motivos filosóficos, ou mesmo gnosiológicos; e eles são os mesmos sobre os quais o edifício da sua teoria de arte e de crítica está fundando”¹⁶⁶. A posição de Schlegel seria a de que desvelar o problema da arte a partir de uma teoria da poesia sob o primado de um fechado sistema filosófico não daria conta de conferir a objetividade necessária à poesia, a interpenetração entre poesia e filosofia, pois, “naquilo que se chama filosofia da arte falta habitualmente uma das duas: ou a filosofia, ou a arte”¹⁶⁷.

É uma presunção irrefletida e imodesta querer aprender algo sobre a arte a partir da filosofia. É assim que procedem alguns, como se esperassem experimentar algo novo aqui; a filosofia, contudo, não pode nem deve poder fazer nada mais do que tornar ciência as experiências artísticas e os conceitos artísticos existentes, elevar e ampliar a visão artística com ajuda de uma história da arte erudita e profunda, e produzir, também em relação a esses objetos, aquela disposição lógica que unifica liberalidade e rigorismo absolutos¹⁶⁸.

O pensamento entremesclado de Schlegel, dando o tom ao *sinfilosofar* dos românticos, justifica o porquê das considerações gnosiológicas de Fichte desempenharem um papel importante para o primeiro romantismo e para ironia romântica como um todo. O elemento reflexivo do pensamento e a posição originária do Eu para o conhecimento imediato são fundamentos da teoria do conhecimento de Fichte com forte presença no tipo de pensamento dos primeiros românticos. Em linhas gerais, a reflexão enquanto forma da consciência que reporta ao sujeito absoluto da ação da liberdade responde ao ser originário do conhecimento imediato.

Em *Sobre o Conceito da Doutrina da Ciência*, Fichte argumenta em torno da forma necessária que a Ciência deve ter para que se torne a Ciência mesma, ou seja, para que atinja o status de Ciência. Pela forma da consciência fundada na atividade do Eu, e não no conteúdo, depreende-se as formas do saber ou, as formas da consciência, no processo de autoconhecimento do sujeito. O objeto do conhecimento é o próprio Eu, que se volta a si mesmo, e não um mero objeto do conhecimento com conteúdo específico. É o Eu que se põe a si mesmo em um movimento autorreflexivo que garante, pela sua posição originária no

¹⁶⁶ Benjamin, W., *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, op. cit., p. 29.

¹⁶⁷ Schlegel, F. *O dialeto dos fragmentos*, op. cit., p. 22, fragmento [12] do *Lyceum*.

¹⁶⁸ Ibid., p. 40, fragmento [123] do *Lyceum*.

conhecimento imediato, a infinitude reflexiva, algo que será tão caro para os primeiros românticos e, em especial, para Schlegel em sua formulação da ironia.

Radicado no Eu, Fichte garante as pretensões mais elevadas para a intuição intelectual, portanto, seguindo um caminho distante do trilhado por Kant. A articulação entre o conhecimento imediato e a infinitude do processo reflexivo são bases da filosofia transcendental fichteana no que concerne à sua Teoria do Conhecimento. Mas, há uma diferença fundamental entre Fichte e os primeiros românticos, um nítido distanciamento no trato com a questão da infinitude do processo reflexivo, pois, se em Fichte a infinitude do processo reflexivo dá-se no âmbito prático, nos primeiros românticos essa infinitude seria essencialmente teórica. Sobre essa relação com os primeiros românticos, diz Benjamin:

O pensamento reflexivo ganhou assim, para eles, graças a seu caráter inacabável, um significado especialmente sistemático que induz que ele faça de cada reflexão anterior objeto de uma nova reflexão. Também Fichte atentou amiúde para esta estrutura peculiar do pensamento. Sua visão do mesmo é oposta à dos românticos, e é importante, por um lado, para a caracterização indireta dessa, e, por outro, apropriada para reduzir a seus jutos limites a noção de uma dependência geral dos teoremas filosóficos dos primeiros românticos em relação a Fichte. Este se empenha por toda parte em excluir a infinitude da ação do Eu do âmbito da filosofia teórica e em remetê-la para o da prática, enquanto os românticos procuram torna-la constitutiva para a filosofia teórica e, desta maneira, para a filosofia em geral – sendo a filosofia prática, aliás, a que menos interessava Schlegel.¹⁶⁹

É no Eu que se encontra o grau mais elevado do conhecimento, a posição absoluta e originária do sujeito. Esta é uma questão em Fichte muita cara para os primeiros românticos, porém, como exposto por Benjamin, é na infinitude do conceito de reflexão que se dá o distanciamento, pois, para Fichte, a infinitude do elemento reflexivo deve ser contida para não macular as possibilidades de conhecimento. Em um quadro sucinto, o Eu que se põe a si mesmo coloca-se em relação consigo mesmo reflexivamente e é contraposto e determinado pelo seu Não-Eu, que delimitará o Eu pela representação até o seu acabamento e completude no âmbito teórico da razão. O pôr infinito no Não-Eu é bloqueado pela autorrepresentação do Eu, perfeita e acabada. Esse trânsito paradoxal da consciência, desde o conteúdo singular como figura não-consciente do Não-Eu encontra limites que na esfera prática não acontecerá, pois, “no terreno prático, a imaginação prossegue ao infinito, até a ideia pura e simplesmente indeterminável da

¹⁶⁹ Benjamin, W., *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, op., cit., p. 30.

suprema unidade, que só seria possível depois de uma infinitude perfeita, que é por si impossível”.¹⁷⁰

Sobre essa questão vale uma consideração sobre a manutenção da infinitude do processo de reflexão nos primeiros românticos e a relação da infinitude com a possibilidade de formular um sistema. Para Fichte, a manutenção da infinitude no âmbito teórico da razão comprometeria o conhecimento sobre o mundo, já entre os primeiros românticos a infinitude é afirmada teoricamente, pois seria válida para toda a forma da filosofia em geral. Para estes, o pensamento reflexivo ganha contornos no terreno das artes, enquanto crítica de arte. As consequências fecundas do novo ‘modo de pensar’ são percebidas na crítica de arte de Schlegel, por exemplo. A infinitude da reflexão ganharia corpo na tarefa infinita de conectar sistematicamente, na forma dos fragmentos. Essa disposição do espírito, que estaria presente na forma romance com a sua característica específica de entremesclar gêneros heterogêneos e fundar o impulso universal é a característica da “poesia universal progressiva”.¹⁷¹

Por meio desse dispositivo a preocupação não apenas com o Eu, mas no tornar-se um Eu, está presente com força e intensidade no pensamento dos primeiros românticos como Schlegel e Novalis. O Eu, que para Fichte representava a tese absoluta, a posição originária para o pensar enquanto determinação particular do Ser, nos primeiros românticos elimina-se a relação entre posição originária e Ser na reflexão, e o elemento reflexivo encontra significado na atividade do pensar, do pensar a si mesmo como fenômeno substancial. A relação consigo mesmo no pensamento é a única que permitiria então conectar indefinidamente, sob múltiplas formas de reflexão. A ética da genialidade artística criadora se faria presente nas múltiplas formas de exteriorização e exposição da arte poética, sem estar circunscrito a um ou outro aspecto de criação, e "disso só é capaz um espírito que, por assim dizer, contém em si uma multiplicidade de espíritos e um sistema completo de pessoas, e em cujo interior cresceu e amadureceu o universo que, como se diz, deve germinar em cada mônada".¹⁷²

Schlegel defenderá então a presença de um espírito clássico na criação de uma arte poética autêntica, que permite o progresso e a universalidade¹⁷³. Quando Schlegel diz, “o espírito de toda a minha poesia parece ser a harmonia entre o antigo e o moderno”¹⁷⁴, é a figura

¹⁷⁰ Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, op. cit., p.31.

¹⁷¹ Schlegel, F. *O dialeto dos fragmentos*., op. cit., p. 64, fragmento [116] do *Athenäum*.

¹⁷² Schlegel, F. p.67, fragmento [121] do *Athenäum*.

¹⁷³ "Será que não deveria existir uma obra de arte poética que fosse ao mesmo tempo um romance e uma *comédia clássica*, onde a mitologia se situasse no futuro; [que fosse] clássica no espírito e na letra, mas ainda assim universal e progressiva"? [Schlegel, F. *Fragmentos sobre poesia e literatura - I* [p. 102].

¹⁷⁴ *Ibid.*, *Fragmentos sobre poesia e literatura - II* [188], p.368.

de Goethe que ganha destaque, pois o romance goethiano é representativo no caráter de progressividade, que deve entremesclar a poesia antiga e poesia reflexiva moderna. Em *Conversa sobre Poesia*, Schlegel dá destaque a essa progressividade universal a partir da voz de *Marcus*, que em suas observações sobre Goethe, destacará uma segunda qualidade no *Wilhelm Meister*, relacionada à progressividade universal.

Devo dizer ainda apenas algumas palavras sobre o *Meister*. São três qualidades que nele me parecem mais admiráveis e grandes. Primeiro, a individualidade que ali surge é refletida em diferentes raios, repartida entre diversas pessoas. Depois, o espírito antigo que reconhecemos por toda parte sob roupagem moderna, quando nos familiarizamos um pouco com a obra. Essa grande combinação abre uma perspectiva completamente nova e infinita sobre o que parece ser a tarefa suprema de toda arte poética, a harmonia entre o clássico e o romântico. Terceiro: o fato de que, de certa forma, indivisível seja também uma obra duplicada, uma obra dupla¹⁷⁵.

A Ideia de arte romântica responderia a essa necessidade de unidade artística e conexão das múltiplas formas de exposição. A ideia das formas de arte, ponto de suma importância na teoria de arte romântica, ou, a forma absoluta das formas, impossibilita conferir à singularidade das formas fechadas qualquer critério de verdade no que toca o problema da objetividade da obra. Portanto, se o fundamento de uma verdadeira arte poética não repousa em sua forma fechada e estática, e sim na determinação de sua Ideia, no *continuum* das formas, a unidade da arte e, conseqüentemente, a maior objetividade possível poderia ser conferida pela poesia romântica. E será a exposição conferida por Schlegel ao estatuto da ironia o elemento conceitual estrutural responsável pela maior objetividade possível na exposição da poesia romântica, universal e progressiva. Diante da contradição entre as disposições subjetivas do espírito e o grau de realidade da natureza, ou seja, para se pensar em uma dimensão própria à crítica de arte, o descompasso e incompatibilidade entre a subjetividade do sujeito artístico criador e a exterioridade do objeto artístico natural, a ironia surge como um ato de liberdade de criação no intuito de se contornar essa contradição, na busca pela unidade. Tal liberdade subsiste em todo o ato poético que deve conter em si mesmo a filosofia, nos termos de uma filosofia-de-arte enquanto ciência, pois, sua tarefa consiste em buscar “cientificamente o meio da dissolução para as tarefas estéticas”.¹⁷⁶

Para Schlegel, dissolver cientificamente o conflito consistiria na solução para o problema da objetividade na obra de arte que, longe de ser uma mera questão singular para o

¹⁷⁵ Ibid., *Conversa sobre poesia*, p.548.

¹⁷⁶ Schlegel, F., *Fragmentos sobre poesia e literatura* [110], p.103.

objeto artístico, seria um “espelhamento de todo o mundo circundante, uma imagem de época”¹⁷⁷, ao unificar filosofia, poesia e a retórica. A obra de arte poética e romântica, diferentemente de outras criações do espírito, não pode estar completamente pronta e dissecada, mas está sempre em devir, em uma processualidade infinita e constante. É aqui o ponto fundante que torna inteligível a apropriação que Schlegel faz do pensamento reflexivo presente na filosofia transcendental de Fichte, pois, se em Fichte a existência humana estaria ancorada no propósito da liberdade para os fins de emancipação e aperfeiçoamento infinitos, Schlegel traduz a infinitude para o plano de criação artístico, sendo o elemento irônico responsável por trazer a lucidez [*Besonnenheit*] à consciência no processo de representação da criação, exigindo que o artista se eleve a si mesmo no âmbito de exposição da obra de arte poética.

Para tal, o artista deve resguardar o arbítrio incondicionado [*unbedingter Willkür*] para que a atitude irônica se realize no ato de criação artística, o que atesta a presença de um órgão interno regulador da obra que cria obstáculos para que a criação descambe em algo iliberal. Impedir que o artista se circunscreva à sua própria atividade sem limites, seria, para Schlegel, condição necessária para a busca da universalidade, pois a autolimitação do artista diante de si mesmo significaria o desdobramento e superação do lastro subjetivo pelo procedimento irônico, a ironia que deve firmar todo o potencial de liberdade do artista e de autonomia na escolha da obra. Autonomia que diz respeito não apenas ao fundamento ético de escolha do autor, enquanto orientação de mundo que o permite refletir criticamente sua relação consigo mesmo, com consequências na consciência de si diante da exterioridade, mas diz respeito também à autonomia do objeto artístico, ao seu princípio interno regulador e incondicional ante os caprichos e idiosincrasias da experiência subjetiva artística, que o artista tem de levar em conta e conduzir em benefício da unidade da arte. Para Schlegel, na exegese crítico-literária, destoando-se do mero ajuizamento subjetivo kantiano, o escritor deveria fundamentar-se em critérios universais, ou seja, “se não era mais possível ajuizar sobre o valor estético da obra de arte, o crítico devia então estabelecer se a obra alcançou ou não o seu ideal individual, e qual era a sua tendência, ou seja, para onde essa obra ou escrito apontava”¹⁷⁸.

Para poder realizar ou escrever sobre algo de modo artisticamente satisfatório, como afirma Schlegel, é necessário o distanciamento crítico sobre o produto realizado e, conseqüentemente, uma autolimitação de si mesmo enquanto sujeito artístico que clama pela unidade, mas deve, pela ironia, conciliar a exteriorização da subjetividade criadora com o objeto

¹⁷⁷ Id., *F. O dialeto dos fragmentos*, p.64, fragmento [116] do *Athenäum*.

¹⁷⁸ Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.16.

artístico, ao não permitir que este último seja completamente exaurida pela vontade subjetiva. Aqui, encontramos novamente a primeira formulação do conceito de ironia cunhada por Constantino Luz de Medeiros, que diz respeito à relação que o autor estabelece com a sua obra de arte literária. À esta estrutura interna que permite ao autor suspender-se diante da obra numa relação de aproximação e distanciamento com a mesma no elemento narrativo, caracterizamos como ironia romântica. Tal procedimento permite a clareza de consciência [*Besonnenheit*] do artista em face da realidade vivida [*Wirklichkeit*], dado os limites na comunicabilidade entre os indivíduos no isolamento moderno. Como saída, há para o artista a possibilidade de intuir o todo poeticamente, na obra e nos limites que a própria obra impõe.

Para poder escrever bem sobre um objeto, é preciso já não se interessar por ele; o pensamento que deve se exprimir com lucidez já tem de estar totalmente afastado, já não ocupar propriamente alguém. Enquanto o artista inventa e está entusiasmado, se acha, ao menos para a comunicação, num estado iliberal. Pretenderá dizer tudo, o que é uma falsa tendência de gênios jovens ou um justo preconceito de escrevinhadores velhos. Com isso, desconhecerá o valor e a dignidade da autolimitação, que é porém, tanto para o artista quanto para o homem, aquilo que há de primeiro e último, o mais necessário e o mais elevado. O mais necessário: pois em toda parte em que alguém não limita a si mesmo, é o mundo que o limita, tornando-se, com isso, um escravo. O mais elevado: pois só se pode limitar a si próprio nos pontos e lados em que se tem força infinita, autocriação e auto-aniquilamento.¹⁷⁹

Todavia, para que a ironia possa ser compreendida como elemento fundante do artista em seu ato de criação e autorreflexão, é necessário o tratamento filosófico do espírito criador, elevando o elemento artístico em sua universalidade, pois “a filosofia é a verdadeira pátria da ironia, que se poderia definir como beleza lógica”¹⁸⁰. O verdadeiro e “divino sopro da ironia”¹⁸¹ presente desde os antigos, em trechos discursivos, nos diálogos e, posteriormente, presente também no projeto para a modernidade envolve os movimentos do ato de criação do espírito artístico. A autolimitação do sujeito, condição necessária para a consecução do que há de mais elevado, o seu distanciamento estético necessário diante da obra, é por princípio, a mediação entre os momentos de autocriação e autoaniquilação. A autocriação diz respeito ao momento da espontaneidade subjetiva do espírito criador, já a autoaniquilação traz a marca da autorreflexão e crítica necessárias diante da obra, a consciência de que dada forma consumada não representa o estágio mais elevado, e deve ser suprimida na Ideia de um *continuum* das

¹⁷⁹ Schlegel, F. *Dialeto dos fragmentos.*, op. cit., p.53, fragmento [37] do *Athenäum*.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.26, fragmento [42] do *Lyceum*.

¹⁸¹ *Ibid.*, p.27, fragmento [42] do *Athenäum*.

formas, da unidade da Ideia da Arte. Estes estágios constituem a autolimitação de si como condição possível de representar pela atitude irônica a exposição de uma poesia autêntica e romântica como objetividade, como autorrepresentação clara e consciente de si por meio da crítica de arte.

O quadro descritivo acima não tem outro objetivo se não o de caracterizar a suspensão que Schlegel promove nos limites entre a filosofia e a poesia, como ele bem descreve no *Ideen*¹⁸², ao dizer que, “ali onde cessa a filosofia, a poesia tem de começar”. Para o prosseguimento desta questão é necessário retomar o papel da filosofia diante do conceito do Absoluto e, no caso dos primeiros românticos, do caráter incognoscível do Absoluto por meio de um princípio incondicional e originário, a posição originária ou tese absoluta. Reforcemos então o elemento que marca o distanciamento dos primeiros românticos, no caso mais emblemático, Schlegel, em relação à filosofia transcendental de Fichte.

Para tentar sintetizar esse complexo debate sem pretensões de aprofundá-lo, já que o nosso propósito aqui é levar a cabo a questão do conceito de ironia em Schlegel, deter-nos-emos ao problema do Absoluto enquanto possibilidade de apreensão cognitiva. Diante dessa questão, o idealismo transcendental de Fichte intui por meio de um princípio originário do Eu e garante a validade incondicional para o conhecimento. Em outras palavras, Fichte estabelece um princípio originário e incondicional na forma da consciência autossuficiente, que na terminologia fichteana traduz-se no Eu absoluto, o elemento que circunscreve e culmina na fixação da atividade da reflexão. A intuição intelectual da atividade reflexionante, portanto, tem como meta a dedução absoluta do Eu.

Contrariamente a essa posição de Fichte, Schlegel faz objeções às possibilidades de intuir a si mesmo, e vê com incerteza e imprecisão a proposta de apreender todo o Eu via consciência-de-si. A posição de Schlegel vem a salvaguardar o pensamento reflexivo de qualquer fixidez e, como consequência, ele insurge contra o procedimento de se colocar a intuição intelectual como o fundamento da reflexão. Liberar a reflexão de suas amarras fixas estabelecidas pela ideia de uma tese absoluta é atender a sua infinitude processual, o que por sua vez tende a convergir para uma relação de tensão dialética com a finitude caótica do cotidiano. Benjamin, citando Schlegel, diz:

Para Fichte, a possibilidade da intuição do Eu assentava-se na possibilidade de se incorporar e fixar a reflexão na tese absoluta. Exatamente por causa disto a intuição foi rejeitada por Schlegel. Com relação ao Eu, ele fala da grande

¹⁸² Ibid., p.50, fragmento [48] das *Ideias*.

“dificuldade, mesmo [...] impossibilidade de um agarrar-se seguro do mesmo na intuição”, e ele assinala “o desacerto daquela visão, na qual a auto-intuição fixa é alçada a fonte do conhecimento”.¹⁸³

Sob a perspectiva romântica, estamos diante da incompletude do sujeito diante do mundo [*Unganzeiht*], pois aspira a uma unidade total, porém, intuir-se a si mesmo torna-se uma tarefa incerta na medida em que há sempre algo do Eu que nos escapa diante da finitude da existência cotidiana, mas “podemos, no entanto, certamente pensar a nós mesmos”¹⁸⁴. Assim, se é impossível apreender o Absoluto por meio da intuição, como observada na posição de Schlegel diante do intuir na reflexão formulado por Fichte, é sob as bases do pensar sistemático, do conceber que poderemos acessar, ou, minimamente, buscar a máxima aproximação possível com o Absoluto. Pois bem, encontramos o ponto de convergência entre a filosofia e a poesia, aludida por Schlegel no *Ideen* 48 que, diante da problemática do Absoluto ou sua incognoscibilidade como conhecimento objetivo, culmina na articulação dialética entre os polos do infinito e do finito.

Reencontramos novamente o conceito de ironia que Schlegel afirma como “a beleza lógica”¹⁸⁵. A ironia vem a ser o recurso que permite tensionar dialeticamente o finito e o infinito, ou, em um termo mais próprio à filosofia-de-arte do fim do século XVIII, a ironia permite um jogo aberto entre o incondicionado Absoluto e o condicionado da experiência efetiva na realidade. O recurso irônico, portanto, deveria acertar as contas com as intenções meramente particulares do artista em seu “estado iliberal”¹⁸⁶ e ao mesmo tempo fazer sobressair o Absoluto no âmbito de um progresso universal espiritual das Artes, ainda que não pela intuição intelectual, e sim pelo pensar sistemático.

É pela unidade entre filosofia e poesia que se dá a possibilidade de uma máxima aproximação com o Absoluto, através da poesia romântica. E tal unidade comporta o tensionamento entre o finito e o infinito e, conseqüentemente, entre o singular da experiência sensível e o universal da Ideia. Schlegel expõe esse tensionamento dialético através das figuras da alegoria e do chiste, que possui, por sua vez, a sua síntese e completa sistematização no conceito de ironia expresso na forma de fragmentos. Se por um lado, não é possível apreender conceitualmente o absoluto, mas tão somente expressá-lo poeticamente por meio da alegoria e

¹⁸³ Benjamin, W. *O conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*. op. cit., p. 39. [Cf. Schlegel, F. *Philosophische Vorlesungen*. op. cit., p. 11].(Nota do T.). **Rever**

¹⁸⁴ Ibid., p.39. [Cf. Schlegel, F. *Vorlesungen*, op. cit., p.13].

¹⁸⁵ Schlegel, F. *Dialeto dos fragmentos*, op. cit., p.26, fragmento [42] do *Lyceum*.

¹⁸⁶ Ibid., p.25, fragmento [37] do *Lyceum*.

essa, portanto, tende para o infinito, a figura do chiste, por outro lado, já diz respeito à forma como o Absoluto transparece na imediatidade caótica da experiência, de como o essencial pode vir a se manifestar na esfera da particularidade.

Portanto, tais elementos antagônicos constituem a densidade do estatuto da ironia na perspectiva romântica, pois, como afirma Schlegel, “ironia é consciência clara da eterna agilidade, do caos infinitamente pleno”¹⁸⁷. Schlegel tem clareza sobre a fragmentação da consciência, tem também clareza sobre a crise do idealismo e as incertezas em se creditar a um sujeito transcendental via dedução absoluta a reconciliação entre espírito e natureza. O recurso irônico tende a recompor a crítica no limite possível, salvaguardando a subjetividade e a objetividade em meio à incomunicabilidade entre consciência e realidade.

A solução de Schlegel para recompor o sujeito fragmentado estaria ancorada no elemento da reflexão. Atividade da reflexão no pensar absolutamente sistemático que deve propiciar a unidade entre filosofia e poesia e, mais ainda, deve-se abrir caminho para uma ética da genialidade, radicada no paradoxo entre o instintivo e a intenção, como Schlegel afirma ao dizer que “em todo o bom poema, tudo tem de ser intenção e tudo tem de ser instinto”¹⁸⁸. Nessa forma do paradoxo, Schlegel assinala a saída para o descompasso da vida, para uma progressão infinita. Insistimos aqui que o elemento reflexivo tem como função dar validade às pretensões mais elevadas de uma filosofia-de-arte, contornando impasses e aproximando o ideal do real.

A crítica de arte formulada por Schlegel contida em sua reflexão estética pode ser compreendida como uma crítica que se encerra nos limites da experiência moderna capitalista e, em certo sentido, pode-se dizer que é uma crítica resignada. Com toda a certeza há a percepção nos românticos de que o presente traz a experiência da perda, pois o modo de vida capitalista, caracterizado, como define Michael Löwy, pela “industrialização, desenvolvimento rápido e conjugado da ciência e da tecnologia [...], hegemonia de mercado, propriedade privada dos meios de produção, reprodução ampliada do capital, trabalho ‘livre’, intensificação da divisão do trabalho”¹⁸⁹ exauriu valores humanos essenciais, restando como possibilidade a aspiração por algo que não existe mais efetivamente, mas que pode ser buscado idealmente, por meio de um sentimento nostálgico que procura pensar reflexivamente a idealidade do real.

No início de *TdR*, Lukács aborda o sentimento romântico de nostalgia ao mobilizar um dos principais representantes românticos, Novalis, com a famosa definição: “Filosofia é na

¹⁸⁷ Ibid., p.153, fragmento [69] das *Idéias*.

¹⁸⁸ Schlegel, F. *Dialeto dos fragmentos*., op. cit., p.23, fragmento [23] do *Lyceum*.

¹⁸⁹ Löwy, Michael. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995, p.35

verdade nostalgia [...] o impulso de sentir-se em casa em toda a parte”¹⁹⁰. Todavia, há nos românticos uma crítica da experiência moderna que comporta nostalgia e esperança, uma crítica que se faz à moderna sociedade capitalista sempre de forma indireta, através dos meios estéticos disponíveis. Löwy afirma que o romantismo é “uma crítica moderna da modernidade”¹⁹¹, não deixa de ser profundamente formado por seu tempo e essa questão é uma chave compreensiva para uma clara distinção da crítica do jovem Lukács de *TdR* em relação à “autocrítica da modernidade”¹⁹² presente no projeto de uma poesia moderna nos românticos, e aqui enfatizado na figura de Schlegel. O impulso “anticapitalista” presente na crítica romântica da modernidade, no que diz respeito ao modo de vida capitalista já descolado do sistema de valores [*Wert*] essenciais e autênticos para o homem, é perceptível no pensamento do jovem Schlegel quando falamos de sua tendência para a unidade, entendida nos termos de uma reconciliação entre liberdade e natureza, ou, como bem definiu Arlenice Almeida da Silva:

[...] o desejo de plenitude, caracterizado como aspiração e disposição lógica para a unificação; dito de outro modo, diante de uma poesia moderna sem unidade, nem meta fixa, cabe à reflexão estética estabelecer semelhanças e diferenças, de modo a encontrar um fundamento comum para a poesia, que permita a reunificação entre o antigo e o moderno, a cultura natural e a cultura artificial, superando, definitivamente, a disputa entre antigos e modernos. Para Schlegel, todavia, o ideal não é apenas aquilo que por contraste faltaria ao real, mas o princípio do movimento que tende para a unidade.¹⁹³

Torna-se necessário então uma pequena inflexão às reflexões estéticas do jovem Schlegel presentes em sua obra *Sobre o estudo da poesia grega*, mais conhecida como *Studium-Aufsatz*, com atenção ao conceito de *interessante*. Em linhas gerais, se as nossas colocações estiverem trilhando o caminho correto, Schlegel, ao mesmo tempo em que aponta a necessidade para uma autêntica poesia moderna para o futuro, também busca resolver a velha querela entre os antigos e os modernos. Para uma compreensão desse trajeto, Arlenice Almeida lança mão do conceito de interessante, formulado por Schlegel no *Studium-Aufsatz*. Schlegel, segundo Arlenice, opera por uma dupla via de articulação entre história e filosofia, que na fase posterior

¹⁹⁰ Lukács, Georg. *TdR*, p.25; *TdsR*, pp.21, [Cf. Die Seele und die Formen. In. *Georg Lukács – Werkauswahl in Einzelbänden*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2011, p.675]. (N. do T.)

¹⁹¹ Löwy, Michael. *Revolta e Melancolia*, op. cit., p.39.

¹⁹² Löwy, Michael. *Revolta e Melancolia*, op. cit., p.39.

¹⁹³ Silva, Arlenice Almeida da. O Interessante em Friedrich Schlegel. *Trans/Form/Ação*, Marília, v.34, p.74-95, 2011, p.78.

dos fragmentos para a Revista *Athenäum* o pensador alemão chamará de “pensamentos entremesclados”¹⁹⁴.

Fala-se então de uma história objetiva da arte, “pois com ela se pode descobrir o verdadeiro caráter da poesia moderna e, com base nesse ponto de vista, julgar a arte da época”, sendo que aqui há a necessária descrição completa da poesia grega. Em um outro movimento, é necessária uma dedução filosófica de cunho transcendental, uma intuição intelectual para haver condições de descrever a história da cultura ‘natural’ grega, ou seja, faz-se necessário uma “filosofia objetiva da arte”, “uma vez que se pode agora apreender os princípios da poesia antiga e da moderna e, com ambos, a ideia de poesia em geral, isto é, de ‘poesia objetiva’”¹⁹⁵. Para Schlegel, não se trata de trazer a harmonia e simetria da cultura grega para o presente, mas sim de se pensar reflexivamente a idealidade do real, como uma representação ideal do passado. Tal perspectiva anuncia o conceito de interessante como uma condição dos tempos modernos, já que a Bela Arte não é mais possível de modo puro. O interessante seria, grosso modo, ‘aquilo que não é mais e aquilo que ainda não é o novo’, portanto, seria o elemento intermediário, uma força estética necessária no interior de um movimento histórico-filosófico que tende para a aspiração da unidade e acabamento da perfeita obra de arte autêntica, condições para o autodesenvolvimento consciente e livre aperfeiçoamento ético.

O tempo histórico do interessante é o tempo da reflexão, do predomínio da liberdade de pensamento sobre a natureza, de pensar idealmente de modo livre o real. O interessante, marca do moderno, seria o elemento de transição entre a poesia antiga e a moderna. Arlenice Almeida aponta que, se por um lado o caminho intermediário pela via da reflexão é marcado pela negatividade, pela artificialidade resultante da crise de desagregação da cultura autêntica e natural, por outro, a positividade advém do próprio predomínio do intelecto sobre a natureza, ou seja, da perfectibilidade humana que não pode se encerrar nos limites da experiência. Se há organicidade, simetria e ordem na cultura natural grega, uma perfeita adequação entre liberdade e natureza, no ‘moderno’ a atividade reflexionante do pensar propicia um predomínio da liberdade sobre a natureza. É a liberdade do pensar que permite um salto qualitativo na

¹⁹⁴ "Pensamentos entremesclados deveriam ser os esboços da filosofia. Sabe-se quanto eles valem para os que conhecem pintura. Para aquele que não puder rascunhar mundos filosóficos a lápis, não puder caracterizar com alguns rabiscos todo e qualquer pensamento que tenha fisionomia, a filosofia jamais se tornará arte, e, portanto, tampouco ciência. Pois na filosofia o único caminho que leva à ciência passa pela arte, assim como, ao contrário, só por meio da ciência o poeta se torna artista". [Schlegel, F. *Dialeto dos fragmentos*., op. cit., pp.100-101, fragmento [302] do *Athenäum*.

¹⁹⁵ Silva, Arlenice de Almeida. *O Interessante em Friedrich Schlegel*, op. cit., p.76.

formação [*Bildung*] do homem, “o autodesenvolvimento da consciência na obra como resultado de seu próprio movimento interno, orgânico”¹⁹⁶.

No jovem Schlegel, há a possibilidade de reconciliação [*Versöhnung*] da livre atividade subjetiva do escritor com a facticidade sensível da natureza externa e, nestas condições, tornar-se-ia possível o caminho de exposição objetiva de uma verdadeira obra de arte autêntica no que diz respeito a uma totalidade orgânica, que se traduz na verdade da arte. Fala-se aqui das condições específicas em que são possíveis e necessários o autodesenvolvimento da perfectibilidade humana em bases racionais. Como já observado em outros momentos deste texto, o livre pensar consigo mesmo na reflexão é retirado das estruturas do idealismo transcendental de Fichte e aplicado no âmbito da criação artística. Sobre a verdade da obra no que concerne ao entrelaçamento entre vida e filosofia:

Segundo Schlegel, com base em Fichte, a filosofia tem acesso ao todo, que é a verdade da arte; agora, ela tem acesso a uma consciência de si, que é autoconsciência, histórico-filosófica. O entrelaçamento na arte entre facticidade e o pensamento – vida e filosofia – é o procedimento schlegeliano que garante que a filosofia não separe mais subjetividade de um lado e representação do objeto do outro. Ora, isso é possível, pois, a partir do conceito de *Eu* e *Não-Eu* de Fichte, isto é, do eu como aquele que se opõe a si mesmo e ao mundo, na reflexão, é possível a unificação do ponto de vista natural e do artificial no estético; ou seja, no ponto de vista estético, é possível o confronto entre ideal e real, haja vista que, nele, o mundo aparece como dado interno e externo.¹⁹⁷

Em seus trabalhos posteriores, Schlegel abdicaria da possibilidade de reconciliação, e o que sobraria na verdade seria a infinitude do processo de reflexão. O que antes era a poesia moderna do futuro torna-se poesia romântica ou poesia progressiva universal e, já neste registro, o que o romance faria seria expressar o processo formativo do homem. Como registro da experiência, a ideia de uma poesia romântica não poderia ser mais do que uma reflexão indefinidamente, e o pensar a si mesmo como um jogo, “uma eterna confluência entre filosofia e poesia, na qual todo pensar é um ‘ato divinatório’, pois é uma visão ideal das coisas, embora consciente do caráter inacessível deste ideal”¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Ibid., p.87.

¹⁹⁷ Silva, Arlenice de Almeida. *O Interessante em Friedrich Schlegel*, op. cit., p.90.

¹⁹⁸ Ibid., p.91.

2.2. A posição de Lukács e o problema da configuração romântica.

Lukács aprofundará de modo mais radical a crítica à experiência moderna da forma de vida capitalista pelo romance e *TdR* pode ser considerada um registro do quão incontornável tornou-se o abismo entre a subjetividade do artista e a objetividade do mundo. O autor é enfático ao afirmar que as intenções da alma do sujeito já não encontram mais simetria com o palco material de suas ações no âmbito da experiência. A perfeita harmonia da cultura grega, onde “toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma”¹⁹⁹ ficou no passado e toda a tentativa de transferi-la para o presente só poderia culminar numa tomada de posição consciente quanto à insubstancialidade do real, conferindo à reflexão estética um utopismo ético-metafísico, o buscar abstratamente como esperança ou vislumbre de sentido diante de uma realidade estranha que já não oferece garantia de conforto à alma.

É nesse quadro que podemos compreender a posição de Lukács em relação à reflexão estética de Schlegel. Em relação às posições do jovem Schlegel no *Studium-Aufsatz*, é nítido o desacordo se pensarmos a questão da problemática da objetividade na obra por meio da poesia moderna e autêntica. O jovem Schlegel anuncia a possibilidade de reconciliação entre a liberdade e a natureza pelo potencial guardado na reflexão, que teria condições de superar a particularidade subjetiva dada pelo livre impulso do entendimento, desdobrando-se dialeticamente em uma forma objetiva. Há um claro vislumbrar de superação reconciliada da cultura artificial da experiência moderna, um apontar para um futuro, que no Schlegel tardio não encontra contrapartida, pois só na autolimitação do artista seria possível um aproximar indefinidamente – e aqui, cabe salientar, sem uma forma fixa, que é eliminada no próprio recurso irônico de autolimitação do sujeito – da inacessibilidade do sentido ausente no âmbito sensível. Para Lukács, como ponto de partida de análise, não há reconciliação e esse será o ponto que exacerbará a sua crítica ao existente.

Nesta perspectiva, o vislumbre de reconciliação estética não poderia contornar a dualidade entre liberdade e natureza e solucionar o problema da objetividade na obra. Aliás, o índice de objetividade da forma literária do romance, em *TdR*, não soluciona problemática alguma, mas anuncia de maneira ainda mais nítida o presente danificado. A forma do romance torna-se a forma mais representativa da nossa época por apresentar esteticamente as tensões da realidade social verificadas na incompatibilidade entre o indivíduo problemático e o mundo contingente. O momento histórico do espírito épico do romance não anuncia uma harmonia

¹⁹⁹ Lukács, G. *TdR.*, p.26; *TdsR.*, p.22.

preestabelecida entre liberdade e natureza e não há uma totalidade espontânea do ser, “o céu estrelado de Kant brilha agora somente na noite escura do puro conhecimento e não ilumina mais os caminhos de nenhum dos peregrinos solitários – e no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário”²⁰⁰.

A solidão da modernidade capitalista não passa despercebida nas estruturas do mundo romanesco. Diante da cisão e da insubstancialidade do mundo a via subjetiva da atividade reflexiva é o tornar-se consciente da condição de solidão do indivíduo isolado, desdobra-se indefinidamente sem garantia de penetrar sensivelmente o objeto configurado da totalidade fechada do romance. E é exatamente esta angústia consciente, não reconciliável, que traz o caráter específico do romance, a sua forma representativa como ‘percepção madura’, a sua objetividade resultante “das possibilidades de configuração do romance e ao mesmo tempo remete inequivocamente ao momento histórico-filosófico em que os grandes romances são possíveis, em que afloram em símbolo do essencial que há para dizer”²⁰¹.

Como epopeia moderna, o romance não pode mais tornar símbolo a imagem perfeita e fechada de um mundo organizado por Deus, pois o mundo moderno é desencantado e insubstancial, já que é desamparado pelo elemento ordenador do divino, que mantinha o vínculo na cultura fechada dos gregos. Não pode mais tornar símbolo substancial pois a imagem do mundo está fracionada, ou seja, a imagem de uma totalidade orgânica dotada de sentido é um problema no âmbito da experiência social moderna do capitalismo. Nesse quadro de cisão, é salutar a fórmula de Lukács ao situar o ‘romance da desilusão’ como o primeiro romance autenticamente moderno e maduro, por confrontar-se com a vida sem sentido. O indivíduo poderia remeter-se para si mesmo, para os sentimentos mais profundos da alma nos desígnios da arte poética como um registro de recusa da vida prosaica do mundo externo. O gênio demoníaco se verifica nesse tipo de romance pela extensão da alma em relação ao mundo, “por uma inadequação da alma à realidade”²⁰². Caminhar para si mesmo como único alicerce para captar algo de substancializável no mundo, embora consciente do insucesso e da vitória definitiva da realidade prosaica.

O *Bildungsroman*, pelo *Wilhelm Meister*, apresenta-se, na sequência das formulações de Lukács, como um salto qualitativo nas mediações entre o ideal da subjetividade e a objetividade do real, e por isso mesmo já contendo um mínimo de substancialidade, pois há aqui a consciência no plano de ação determinada por uma “necessidade formal de que a

²⁰⁰ Lukács, G. *TdR*, p.34; *TdsR*, p.27.

²⁰¹ Lukács, G. *TdR*, p.90; *TdsR*, p.84.

²⁰² Löwy, Michael. *Revolta e Melancolia*, op. cit., p.37.

reconciliação entre interioridade e o mundo seja problemática; de que ela tenha de ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas possa no entanto ser encontrada”²⁰³. Porém, no *Wilhelm Meister*, toda a possibilidade de tornar efetivo os anseios da alma diante do mundo ao intervir no plano real não é mais do que uma flexibilização da interioridade do herói frente a difícil inadequação entre a objetividade e a subjetividade, “sua relação com o mundo transcendente das ideias é frouxa, tênue tanto subjetiva quanto objetivamente, mas a alma voltada a si própria não integra o mundo numa realidade que é ou deve ser perfeita em si mesma”²⁰⁴, pois todo o seu itinerário e mediação com as estruturas do mundo é previamente delimitado por uma ética de formação do escritor, que tende a criar idealmente uma homogeneização entre o herói épico e o mundo. Sobre esse ponto, retornaremos no *Terceiro Capítulo* com mais detalhes acerca do “salto” objetivo da ironia em Goethe e os elementos internos no processo de formação prática de Wilhelm no conjunto da obra.

O herói sai a campo, mas é incapaz de alterar concretamente as instituições da sociedade burguesa e o escritor tem a consciência dessa impossibilidade. O recurso irônico do escritor é uma “*docta ignorantia* em relação ao sentido”²⁰⁵ ausente no mundo, uma atitude consciente dos limites da forma diante da realidade, e por isso mesmo o ideal subjetivo para fins individuais do herói torna-se objetividade do mundo. Este limite objetivo da ironia frente à realidade efetiva aparece no *Wilhelm Meister*, nos ideais humanitárias da Sociedade de Torre, na fazenda de Lotário, que visava uma distribuição mais justa às relações econômicas. Porém, a ausência de sentido do mundo se mostra objetivamente na impenetrabilidade das estruturas socioeconômicas pelas aspirações subjetivas. A subjetividade desdobra-se a um nível limite na configuração objetiva da realidade social burguesa.

Lukács concorda com os primeiros românticos alemães na estreita relação que estes fazem entre os conceitos de romance e romântico. O projeto de uma poesia romântica progressiva e universal de Schlegel é também um projeto para a modernidade, e diz respeito, em primeira instância, ao romance como o mais alto valor simbólico nas condições históricas contemporâneas. É ele que, sendo produto da experiência moderna trará de modo mais elevado, enquanto valor estético, a problemática da consciência diante do mundo. Nos termos de Lukács, “a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental”²⁰⁶ e exatamente por não haver nenhuma possibilidade ideal de uma *Versöhnung* traz na forma toda

²⁰³ Lukács, G. *TdR*, p.138; *TdsR*, p.141.

²⁰⁴ Lukács, G. *TdR*, pp.138-139; *TdsR*, p.141.

²⁰⁵ *Ibid.*, *TdR*, p.92; *TdsR*, p.87.

²⁰⁶ *Ibid.*, *TdR*, pp.37-38; *TdsR*, pp.23-24.

a negatividade do presente danificado, o que faz da forma romance uma crítica do existente, para além do abrigo subjetivo da interioridade. Enquanto Schlegel assentava-se em uma idealidade do real, ainda que a reconciliação em seus *Fragmentos Críticos* já fosse incontornável, a infinitude reflexiva do pensar seria um caminho criativo para a objetividade na obra, o que para Lukács será o desdobramento sintomático da melancolia. Em nossa leitura, o diferencial em Lukács e o que o distancia da tradição do romantismo é a possibilidade da crítica do mundo pela forma, talvez a única possível como possibilidade estética, ao menos para o jovem Lukács. A atitude reflexiva do escritor diante da obra, o desdobramento objetivo da subjetividade como limite diante do mundo não seria apenas o contorno da impenetrabilidade da realidade social pelos ideais subjetivos, mas também a incongruência da coisificação [*Verdinglichung*] da realidade aos valores humanos, a sua necessidade de apontar negativamente a desumanização do mundo, ao déficit que essa moderna experiência capitalista teria para os potenciais formativos da experiência humana.

Em *TdR*, o romance, assim como para os românticos, será elevado à condição de configuração simbólica por excelência da modernidade, e nestas convergências com as ideias românticas, diz Lukács que “o romantismo alemão, embora nem sempre esclareça com detalhes, estabeleceu uma estreita relação entre o conceito de romance e o de romântico”²⁰⁷. Pois bem, “Schlegel já tinha nomeado a característica da moderna poesia como artificial [e abstrata (*abstrakt*)] [...] Lukács julga o romance no mesmo sentido, no qual ele dá predominância para essa caracterização do conceito hegeliano do abstrato”²⁰⁸. Quando a forma não se traduz mais num todo de sentido orgânico imediato, quando o objeto configurado não possui mais aderência imediata à experiência, o romance, como símbolo do “desabrigo

²⁰⁷ Lukács, G. *TdR*, p.37, *TdsR*, p.30. No trecho, Lukács trata da famosa afirmação de Schlegel, no fragmento 116 do *Athenäum*, da qual a ideia de uma *poesia romântica* não deve se circunscrever a poesia do Romantismo, mas ao gênero romanesco como um todo. A ideia romântica está articulada com o impulso para o todo. Schlegel, F. *Dialeto dos fragmentos*., op. cit., p.64, *fragmento* [116] do *Athenäum*, [“A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua destinação não é apenas reunificar todos os gêneros separados da poesia e pôr a poesia em contato com filosofia e retórica. Quer e também deve ora mesclar, ora fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poetizar a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher as saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor”]. Sobre a definição do gênero do romance como romanesco, diz Benjamin que “o romance é a mais alta entre todas as formas simbólicas, a poesia romântica, a Ideia mesma da poesia. A ambiguidade contida na designação “romântico”, Schlegel certamente aceitou de bom grado, ou até a procurou. Notoriamente, romântico significa no uso linguístico de então “cavalheiresco”, “medieval”, e por trás deste significado Schlegel, como ele gostava, escondeu sua verdadeira intenção, que deve ser lida a partir da etimologia da palavra. Deve-se então entender, como Haym, a expressão “romântico”, em seu significado essencial, propriamente como “romanesco”. Benjamin, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*., op. cit., pp.102-103.

²⁰⁸ Keller, Ernst. *Der junge Lukács*., op. cit., p.181, [“Künstlich hatte schon Friedrich Schlegel, über den Lukács einst eine Studie hatte schreiben wollen, den Charakter der modernen Dichtung genannt. Lukács urteilt im selben Sinne über den Roman, wobei er zu dessen Kennzeichnung dem Hegelschen Begriff des Abstrakten den Vorzug gibt”].

transcendental” da experiência moderna traz na sua forma interna o elemento irônico como princípio constitutivo formal no romance. Se a imanência da vida já não é mais sentida de imediato no âmbito da experiência e se as ideias se transformam em ideais utópicos incapazes de penetrar no sensível está posto o denso desdobramento do desacordo entre conceito e realidade, a ironia é uma saída de liberdade diante do mundo alienado²⁰⁹. Quando a *pátria transcendental* utópica foi perdida para sempre e as ideias tornaram-se ideais inatingíveis no âmbito da materialidade sensível, o recurso irônico torna-se o único caminho possível para conferir substancialidade na forma. Pela forma, apresentar um todo ordenado e orgânico, mas também é o caminho possível para tornar-se consciente de si dos limites da configuração formal diante do mundo externo, da impossibilidade de instaurar artisticamente vínculos comunitários ante a realidade fragmentária e triunfante.

É na dimensão do recurso irônico enquanto consciência-de-si da realidade que os caminhos de Lukács e dos românticos convergem. O recurso irônico em Schlegel permite o jogo entre o condicionado e o incondicionado e reconstrói artificialmente a unidade do todo. Sobre esse ponto, Schlegel parece apontar para a proximidade entre o jogo irônico e a necessária consciência de si diante da realidade, na medida em que a criação poética – e, em se tratando dos fragmentos correspondentes à sua segunda fase, na forma da crítica de arte – tende a percorrer a configuração da unidade, mas, ao mesmo tempo, torna visível a incomunicabilidade orgânica no âmbito da experiência. Nessa necessária relação entre o estatuto irônico e o tornar-se consciente de si, diz Schlegel, traduzindo o caráter de urbanidade²¹⁰ e autorreflexão dos diálogos socráticos para o domínio da criação crítico-literária, diz:

A ironia socrática é a única dissimulação inteiramente involuntária e, no entanto, inteiramente lúcida [...]. Nela tudo deve ser gracejo e tudo deve ser sério: tudo sinceramente aberto e tudo profundamente dissimulado. Nasce da

²⁰⁹ O conceito de alienação que aparece em *TdR* tem a ver com uma forma de objetivação histórico-universal circunscrita pelo elemento da racionalização e especialização fragmentária do Ocidente. É forte a influência de Max Weber na estética de juventude da *TdR*, e também será na primeira obra de Lukács que ganhará um contorno materialista de Marx, *História de Consciência de Classe* (1923). Porém, nesta obra o aspecto da alienação relaciona-se com a ilusão fetichista produzida pela forma mercadoria. Aqui, a reificação ou coisificação das relações sociais (a inversão estrutural na qual as relações humanas manifestam-se como propriedades naturais de coisas, a segunda natureza estranhada) ainda possuem uma não tão nítida distinção em relação ao aspecto universal da alienação. A partir de 1930, já tendo acessado os *Manuscritos Econômicos e Filosóficos*, de Marx, Lukács estabelecerá uma distinção mais clara entre as objetivações socioeconômicas historicamente específicas, o estranhamento a partir da reificação das relações humanas, e a alienação como um fenômeno de objetivação universal do gênero humano em todos os momentos do desenvolvimento histórico. Cabe aqui apenas ressaltar a especificidade dessa relação entre alienação e reificação, contudo, não terá a sua análise desdobrada no presente trabalho, tendo em vista o alcance e limites do nosso objeto em questão.

²¹⁰ Retomando a apropriação que Schlegel faz da urbanidade socrática, assim como o caráter *atópico* de Sócrates o permitia não estar fixo em uma situação determinada com o seu interlocutor, o espírito irônico também deveria estar sempre presente na criação poética e na crítica de arte filosófica.

unificação do sentido artístico da vida e do espírito científico, do encontro de perfeita e acabada filosofia-de-natureza e de perfeita e acabada filosofia-de-arte. Contém e excita um sentimento de conflito insolúvel entre incondicionado e condicionado, da impossibilidade e necessidade de uma comunicação total²¹¹.

A clareza [*Besonnenheit*] da consciência resultante da ‘atividade do espírito’ a que se refere Schlegel trará outra característica importante e que terá impacto na teoria de Lukács em *TdR*, a saber, a necessidade de um impulso para uma totalidade da vida, ainda que as condições reais para a reconstrução dessa totalidade sejam somente abstratas e artificiais. Em Schlegel, somente na atividade crítica – de reunificação da filosofia e poesia – do filósofo que a clareza da consciência ganha forma através do recurso irônico, que impele para a unidade da vida. Somente o espírito crítico-filosófico poderia ensejar a unidade do todo porque ele pretende uma reunificação do sentido artístico e científico da vida. Dito de outro modo, “somente ele pode reunir em si mais espírito de ciência que Fichte e mais sentido artístico que Goethe”²¹².

Em *TdR*, Lukács apresenta o quão problemático tornou-se a ausência de sentido na vida, ou seja, da impossibilidade de se vivenciar a totalidade extensiva da vida quando os objetos da experiência se apresentam de modo imediato aos sentidos do indivíduo isolado apenas de modo fracionado. Mundo fracionado, contingente e experiência problemática do indivíduo isolado são os temas fundamentais e objetivos quando se estabelece o vínculo do romance com o mundo externo. Ainda que o romance seja a expressão de um momento histórico em que a vivência sensível com o todo orgânico da vida social não seja mais possível, pela forma artístico-literária a configuração da totalidade é algo a ser buscado. Estrutura do romance enquanto forma de vida e totalidade não estarão dissociados, pois, apesar de o romance ser a “expressão de um mundo, no qual faltam fins claros e unívocos e o sentido da vida está perdido”²¹³, o romance, assim como a epopeia, também é uma configuração histórico-filosófico da grande épica, pois “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência da vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”²¹⁴.

A totalidade da existência, porém, não encontra mais a harmonia preestabelecida na vida real que era simbolizada na epopeia homérica e deve encontrar na atividade do escritor a liberdade de criação necessária para libertar-se das amarras condicionantes do mundo externo.

²¹¹ Schlegel, F. *O dialeto dos fragmentos*., op. cit., pp.36-37, *fragmento* [108] do *Lyceum*.

²¹² *Ibid.*, p.176, nota 69 do *fragmento* [108] do *Lyceum*.

²¹³ Keller, Ernst. *Der junge Lukács*., op. cit., p.181 [Er ist der Ausdruck einer Welt, in der klar und eindeutig gegebene Ziele fehlen und die “Lebensimmanenz des Sinnes unrettbar” versunken ist].

²¹⁴ Lukács, Georg. *TdR*, p.55; *TdsR*, p.43.

Na análise de Lukács, a subjetividade criadora do escritor sucumbiria a uma mesmo lirismo problemático nos termos de uma configuração de mundo formalmente vazio, não fosse pela autossuperação da própria subjetividade vazia e interior por meio do recurso irônico, que retoma a já consagrada relação estabelecida pelos românticos entre estatuto irônico e consciência-de-si.

Entendemos ser possível estabelecer a convergência ou a assunção de Lukács em relação aos românticos a partir de duas condições já mencionadas: 1) a busca pela unidade do todo pelos românticos que ganha força na análise do filósofo húngaro acerca da estrutura do romance; 2) o jogo irônico nos fragmentos de Schlegel como suporte para clareza da consciência, relação a qual Lukács pretendeu estabelecer na primeira grande parte de *TdR* ao instituir a ironia como índice de objetividade do romance enquanto consciência-de-si diante da realidade “vencedora” e fragmentada do mundo externo. Porém, ambas as condições também apontam para o distanciamento de Lukács em relação aos românticos, tendo em vista que em *TdR* tanto a totalidade extensiva da vida quanto a questão do estatuto irônico como recurso consciente diante da realidade dizem respeito ao lastro épico na forma, que faltava aos românticos, à necessidade de configurar a vida problemática em toda a sua dimensão extensiva, o que incluía as instituições como o Estado, partidos, a família e a apresentação das classes sociais distintas, suas finalidades, alcances e limites ao longo da narrativa. Tais elementos de configuração, se não eram prioritários ou mesmo desejáveis para uma poetização universal e progressiva da vida (Schlegel), chegavam mesmo a ser refutados, como nas considerações críticas de Novalis acerca do *Wilhelm Meister*, de Goethe, que discutiremos mais adiante. Tratemos agora de analisar os traços de convergência e os seus limites, entre os românticos e Lukács, para em seguida, tendo como referência o problema de fusão épica nos românticos, analisar as divergências, ou seja, onde a configuração irônica nos românticos e em Lukács se separam.

Assim como os românticos, Lukács estabelece que a subjetividade criadora do artista na configuração de uma totalidade orgânica no interior da obra, livre das amarras externas objetivas do mundo da convenção, não pode ser uma mera disposição subjetiva sem limites – Schlegel fala do arbítrio incondicional da arte para evitar a “iliberabilidade” na atividade do artista – pois, para o filósofo húngaro²¹⁵, “surge o perigo de se configurar, em vez de uma totalidade existente, um aspecto subjetivo dessa última, o que turvaria ou mesmo destruiria a intenção de

²¹⁵ Aqui Lukács toca a questão fundamental que guarda a mais significativa distinção entre os românticos e Lukács, o problema da configuração épica.

objetividade receptiva exigida pela grande épica”²¹⁶. A subjetividade sem limites necessita de uma autocorreção interna e ética, ou seja, uma autossuperação consciente que funcione ao mesmo tempo como autolimitação de si e freio à iliberalidade do escritor. A autossuperação da subjetividade se traduz então na apropriação do estatuto da ironia anteriormente cunhado pelos românticos, mas que ganhará significado especial com Lukács.

A ironia, como diz Lukács, é a “constituente formal da forma romanesca”²¹⁷. É a constituinte formal pelo que decorre da própria estrutura composicional e da relação com a totalidade romanesca. Nesta estrutura, a subjetividade põe-se diante de si mesma e provoca uma cisão no “sujeito normativamente criador”²¹⁸ em uma subjetividade interior criadora dos conteúdos do mundo, que busca fazer da estrutura do mundo um espelhamento da sua disposição interna e uma subjetividade que se põe de modo consciente diante dos limites e insuficiências da tentativa de restituir de sentido a realidade do mundo. Torna-se latente a ausência de sentido imanente à vida e a cisão entre a forma e vida.

A vida como forma do romance, por si só, já é a tomada consciente dos limites e do quão necessário é apontar o alheamento entre o mundo da subjetividade criadora do sujeito, seja essa criação a do escritor e a consequência desta, a peregrinação do herói individual simbolizada em aventuras desmedidas, e o mundo do objeto a ser configurado. Denota-se no alheamento dos dois mundos a fragmentariedade das relações, o estabelecimento de situações isoladas nos episódios e narrativas do romance, pois o escritor tem consciência de que o mundo configurado, os personagens e aventuras são tão vinculados ao mundo da experiência sensível quanto os objetos igualmente configurados. Porém, apesar da ironia deter-se diante dos limites da realidade objetiva, ao mesmo tempo vislumbra-se a unidade, a articulação das partes com a totalidade romanesca, ainda que de modo artificial e abstrato, mas que permite desvelar a ausência de sentido do mundo exterior. Portanto, nesse sentido o jogo irônico em *TdR*, assim como nos românticos, também indica um impulso para a totalidade, uma autocorreção consciente da fragmentariedade da estrutura do mundo romanesco, um “apesar de tudo”²¹⁹, uma busca pela reconstrução da totalidade [artificial], “apesar” da dissociação da arte em relação à vida.

Essa ironia é a autocorreção da fragmentariedade: as relações inadequadas podem transformar-se numa ciranda fantástica e bem-ordenada de mal-

²¹⁶ Lukács, G. *TdR*, p.74; *TdsR*, p.57.

²¹⁷ Lukács, G. *TdR*, p.74; *TdsR*, p.57.

²¹⁸ *Ibid.*, *TdR*, p.75; *TdsR*, p.57.

²¹⁹ *Ibid.*, *TdR*, p.72; *TdsR*, p.55.

entendidos e desencontros mútuos, na qual tudo é visto sob vários prismas: como isolado e vinculado, como suporte de valor e como nulidade, como abstração abstrata e como concretíssima vida própria, como estiolamento e como floração, como sofrimento infligido e como sofrimento sentido²²⁰.

Outro aspecto da análise de Lukács que toca os fundamentos românticos do conceito de ironia diz respeito à reflexão. Em Schlegel, é na teorização sobre a poesia transcendental que a ironia ocupa um lugar de destaque. A poesia transcendental enquanto arte literária pode ser entendida tanto como exteriorização artística ou como crítica de arte. A reflexão no âmbito da crítica de arte como *médium-de-reflexão* é caracterizada como poesia transcendental, sendo “poesia que é ao mesmo tempo poesia e teoria da poesia”²²¹ e “indica a consciência do autor no ato de criação”²²². A ideia de uma poesia transcendental diz respeito à poesia potenciada que toma a si mesmo como objeto de reflexão crítico-literária. A atividade reflexiva eleva a poesia ao grau de infinitude²²³ e mais do que isso, permite tornar-se consciente da carência poética que falta à experiência moderna, ou seja, “uma forma de literatura que critica e caracteriza a si mesma”²²⁴. Esse real em carência é aproximado do ideal por meio do jogo irônico da poesia transcendental. Em resumo, o jogo de aproximação entre o real e o ideal diz respeito à tentativa de aproximação entre filosofia e poesia no estatuto da ironia romântica.

Na análise de Lukács, a ironia permite a autocorreção da fragmentariedade na estrutura composicional do romance e no livre sobrevoos do escritor é possível o encadeamento das partes, configurando uma organicidade formal e abstrata. Em contrapartida, a totalidade romanesca é problemática, pois, se a subjetividade criadora na ética do escritor exige a configuração das relações objetivas do mundo, e estando a experiência social fragmentada e maculada pelo individualismo, carente de qualquer organicidade, o desdobramento é a objetividade épica normativa do escritor, que reflete e torna-se consciente-de-si em sua aparição na própria obra. Essa posição do escritor diante da obra é a sua atividade que reflete sobre a realização dos ideais subjetivos na realidade, mas que não se esgota nesse registro, a própria reflexão subjetiva torna-se objeto de reflexão. Dá-se um processo de reflexão reiterada e que sinaliza a “melancolia” da impossibilidade de os ideais subjetivos da alma converterem-se em realidade. A *pátria*

²²⁰ Lukács, G. *TdR*, p.76; *TdsR*, p.58.

²²¹ Enders, Carl. *Die Quellen seines Wesens und Werdens*. Leipzig: H. Haessel Verlag, 1913, p.375 apud Medeiros, Constantino Luz de. *A crítica literária de Friedrich Schlegel*, op. cit., p.142.

²²² Medeiros, Constantino Luz de. *A crítica literária de Friedrich Schlegel*, op. cit., p.142.

²²³ “A poesia deve ser transformada em tese [*thesirt*] até o infinito, isto é, ser potenciada = poesia transcendental sintetizada até o infinito, poesia romântica e poesia antitética, poesia transcendental”. Schlegel, F. *Fragments sobre poesia e literatura*, op. cit., p.180, *fragmento* [702].

²²⁴ “Obras perfeitas tem o costume de caracterizar a si mesmas”. Schlegel, F. *Notizen*. In: KA-II, p.273 apud Medeiros, Constantino Luz de. *A crítica literária de Friedrich Schlegel*, op. cit., p.144.

transcendental buscada será sempre inalcançável efetivamente. Por esse motivo, Lukács retorna à questão da “carência poética” na experiência moderna já apresentada pelos românticos, de modo que, nesse retorno, expõe-se a convergência, mas, antagonicamente, o limite e distanciamento de Lukács em relação ao estatuto da ironia romântica.

O romance é a forma da virilidade madura: seu escritor perdeu a radiante crença juvenil de toda a poesia, de “que destino e ânimo são nomes de um mesmo conceito” (Novalis); e quanto mais dolorosa e profundamente nele se enraíza a necessidade de opor essa essencialíssima profissão de fé de toda a composição literária como exigência contra a vida, tanto mais dolorosa e profundamente terá ele de compreender que se trata apenas de uma exigência, não de uma realidade [...]. De fato, a ironia desdobra-se em ambas as direções. Ela apreende não apenas a profunda desesperança dessa luta, mas também a desesperança tanto mais profunda de seu abandono – o deplorável fracasso de uma desejada adaptação a um mundo alheio a ideais, de um abandono da realidade irreal da alma em prol de um controle da realidade²²⁵.

É no que diz respeito à vinculação ao mundo objetivo nos termos da realidade externa que Lukács distancia-se dos românticos acerca da questão da ironia. Lukács, ao apresentar o conceito de ironia como possibilidade de reflexão desdobrada e reiterada assinala o índice de ausência da realidade moderna, a fratura de sentido na vida calcada pelo individualismo problemático. É a *Teoria do Romance* que caracteriza e expõe uma forma de atividade moderna, uma forma de vida enquanto forma romance que se põe de modo consciente diante dos limites das fraturas do mundo e jamais se afasta dessa fratura. Por isso, muito mais do que afirmar o distanciamento de Lukács em relação aos românticos por conta de uma historicização das categorias estéticas – Schlegel também promovera uma relação entre as a criação poética e suas épocas históricas –, é necessário compreender a matiz hegeliana de *TdR*, o romance como epopeia do mundo moderno exatamente pelo fato da forma romance lançar luz sobre o ‘conteúdo efetivo’ do mundo. Para Hegel, o lastro épico do romance dá-se na figura do herói “enquanto indivíduos com seus fins subjetivos de amor, da honra, da distinção ou com seus ideais de melhoria do mundo, em oposição à esta ordem subsistente e à prova da efetividade”²²⁶. Mas, de tais lutas contra o mundo prosaico e já sem sentido resulta a própria configuração da objetividade épica do romance, pois, “estas lutas no mundo moderno nada mais são do que os anos de aprendizado, a educação do indivíduo na efetividade presente, os quais alcançam, desse modo, seu verdadeiro sentido”²²⁷.

²²⁵ Lukács, Georg. *TdR*, pp. 86-87; *TdsR*, p.66.

²²⁶ Hegel, G. W. F. *Cursos de Estética*, Volume II. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014, p.328.

²²⁷ *Ibid.*, p.328.

A ironia como elemento estrutural na composição da totalidade romanesca, como jogo que tende para a reunificação das partes isoladas, para a unidade, embora de modo artificial, abstrato e subjetivo, não é uma fuga da realidade e essa premissa também estava presente nos românticos. Para Lukács, o problema dos românticos reside na forma, na impossibilidade de realizar uma fusão épica, ou seja, na impossibilidade de apreender a forma romance como forma de vida na atenção à necessidade da configuração das relações objetivas, sejam estas relações o destino do indivíduo com as questões do trabalho, da família, do Estado, as relações entre as classes sociais, etc. Em *A Alma e as Formas*, no ensaio *Sobre a filosofia romântica da vida: Novalis*, Lukács apresenta de modo muito claro a sua crítica ao Programa romântico, sendo que a crítica tem como alvo a ausência de lastro épico na configuração romântica. Diz Lukács que o Programa tinha como meta “criar a partir do caos uma nova cultura, harmoniosa e universal”²²⁸. A meta era uma cultura universal que impulsionasse uma reconciliação com a unidade do todo. Essa meta estaria fundada na ideia de uma *nova religião* que reaproximaria o condicionado contingente da experiência e o Absoluto, em outros termos, “conseguiria unificar a poesia, a arte e as formas vitais de exteriorização sob bases tão sólidas quanto aquelas do povo grego”²²⁹.

Porém, apesar do sentimento que os movia, a tentativa de se aproximar o máximo possível de uma comunicabilidade universal e orgânica que facultasse uma nova cultura, o domínio da realidade no sentido de cumprir a objetividade épica normativa da forma romance que diz respeito ao desdobramento objetivo na configuração da vida em suas várias dimensões, foi, segundo Lukács, algo intocado e inatingível para os românticos. Se o vínculo com a vida era problemático para os românticos, a configuração da totalidade seria igualmente problemática, pois, “havia algo de perverso no todo. Era preciso construir uma torre de Babel do espírito; desprovida de alicerces, estava fadada a ruir, e com ela, seus construtores”²³⁰. O caminho da poetização da vida só poderia resultar em uma unidade orgânica do mundo, mas pela via da interioridade. A ânsia sentimental de intensificar a vida ideal e artisticamente como programa de cultura moderno, segundo o Lukács de *A Alma e as Formas*, está aquém das contradições reais do mundo. Distante do domínio das coisas do vivido, torna-se difícil para Lukács a fusão épica pela forma.

²²⁸ Lukács, G. *A Alma e as Formas*, p.83; *Die Seele und die Formen*, p.73.

²²⁹ Ibid., *A Alma e as Formas*, p.87; *Die Seele und die Formen*, p.77.

²³⁰ Lukács, Georg. *A Alma e as Formas*, p.84; *Die Seele und die Formen*, p.73.

As épocas que anseiam nostálgicamente por uma cultura só podem encontrar seu centro na arte; esse desejo será tão mais violento quanto mais débil for a existência da cultura e quanto maior for a ânsia por ela. Mas no caso da filosofia romântica da vida, a questão é a do predomínio, ainda que não de todo consciente, de uma disposição passiva de vivência. Sua arte de viver era uma adaptação genial aos acontecimentos da vida, a arte de desfrutá-la ao máximo, de tornar necessário tudo o que viesse pelas mãos do destino. Uma poetização do destino, não a sua sedimentação em forma nem a sua superação. O caminho de interiorização que trilharam só podia conduzir a uma fusão orgânica de todas as coisas dadas, a uma imagem belamente harmoniosa das coisas, não a um domínio das coisas²³¹

O programa romântico buscava a unidade em uma cultura universal suprimindo a dissonância da existência por meio da poetização da vida. E só poderiam levar adiante esse projeto pelos critérios éticos do gênio artístico, repondo a cisão entre vida e sentido artificial e subjetivamente, ornamentando a vida em uma imagem poeticamente bela. A poesia tornada ação, tornada critério do agir diante do mundo cindido é também uma atitude consciente dos românticos diante da impossibilidade de uma comunicabilidade universal da realidade objetiva, mas, dada a carência poética no mundo pragmático e calculado, a poesia tornada ação é a saída romântica como recusa ao mundo burguês, caracterizando um certo “inconformismo e dificuldade de adaptação” aos padrões da realidade existente²³². A saída poética tenderia a uma unidade ideal enquanto centro do mundo (e de tomada de ação), “de modo que da sobreposição de todas as dissonâncias resultasse uma grande sinfonia”²³³. Essa ciranda bem ordenada na composição lança luz sobre o caráter artificial da totalidade romanesca, ou a sua “peseudo-concreticidade”.

Nesse ponto localiza-se a insuficiência da ironia romântica, pois, ao descolar-se da problemática da forma em sua necessidade de fusão épica, orienta-se demasiadamente por critérios artificiais. Faltava aos românticos o desdobramento objetivo da experiência subjetiva com a obra de arte, ou, nos termos elaborados por Lukács em *TdR*, era preciso a melancolia reflexiva e consciente do escritor diante da obra, já que a aparente reconciliação das relações por meio do jogo irônico, a organicidade produzida de forma artificial e abstrata é um registro do quão inatingível é a feliz pátria utópica a ser buscada. Para Lukács, a forma romance possibilita o vínculo do indivíduo problemático com vida alienada e desprovida de ideias,

²³¹ Lukács, Georg. *A Alma e as Formas*, p.90; *Die Seele und die Formen*, p.81.

²³² “A tese do inconformismo com a realidade é defendida, sobretudo, por Lothar Pikulik, o qual afirma que os românticos, ao contrário dos filisteus, admiravam-se com as coisas mais simples e naturais, com aquilo que era aparentemente óbvio ao olhar pragmático e finalista do burguês. Pikulik, Lothar. *Romantik als Ungenügen an der Normalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979, p.324 apud Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel.*, op. cit., Nota 236, p.68.

²³³ Lukács, Georg. *A Alma e as Formas*, pp.90-91, *Die Seele und die Formen*, p.81

percorre a problemática da vida numa perspectiva que vai além do destino do indivíduo isolado. Não é por outro motivo que o Wilhelm Meister ganha uma dimensão tão significativa em *TdR*, pois, se a partir da efervescência das ideias juvenis que impulsionavam Meister a "emancipar-se" das engrenagens pragmáticas da vida burguesa por meio do Teatro ao salto consciente ao final do Livro 5, de que na atuação teatral Meister representava a si mesmo como burguês em sua ação limitada diante do mundo prosaico – o que equivale a dizer que a *Bildung* universal estava efetivamente mais diante do que ele acreditava – e por fim, a sua adaptação às próprias engrenagens do mundo exemplificam, levando-se em consideração a totalidade no conjunto das experiências do herói, “a existência, o vínculo com a vida”²³⁴. Lukács toma por base o exemplo de Hegel, que compreende o momento de adaptação como determinação negativa e necessária na experiência particular, abstrata e subjetiva do indivíduo. Portanto, o indivíduo que rompe as suas arestas na luta contra o mundo e integra-se é o desdobramento consciente e objetivo do espírito na realidade.

Trata-se, pois, de fazer um furo nesta ordem das coisas, modificar o mundo, melhorá-lo ou, a despeito dele, pelo menos recortar sobre a terra um céu: procurar a moça, tal como deve ser, encontra-la e, então, ganha-la, conquistá-la e arrancá-la dos parentes perversos ou de outras relações nefastas. Mas estas lutas no mundo moderno nada mais são do que os anos de aprendizado, a educação do indivíduo na efetividade presente, os quais alcançam, desse modo, seu verdadeiro sentido. Pois o fim de tais anos de aprendizado consiste no fato de que o sujeito aprende com a experiência, que ele se forma [*hineinbildet*] com seus desejos e opiniões nas relações subsistentes e na racionalidade destas, se insere no encadeamento do mundo e adquire nele um ponto de vista adequado²³⁵.

Antecipando alguns elementos que serão tratados no *Terceiro Capítulo*, a partir da forma artístico-literária representada no *Bildungsroman goethiano* o romance ganha “status de cidadania”²³⁶ e torna-se o gênero que expressa por excelência a experiência social moderna, pois, sob e lente da forma romanesca projeta-se a luta do indivíduo em sua solidão moderna. Seria o *Bildungsroman* o ponto de articulação entre as estruturas psicológicas que marcam o herói do idealismo abstrato e o herói do romance da desilusão, ambos afetados por uma estrutura cravada no problema do indivíduo problemático e a sua ânsia pela realização grandiosa e essencial, tal realização envolvida na questão de narrar uma unidade substancial nos termos da relação entre vida e sentido.

²³⁴ Ibid., *A Alma e as Formas*, pp.87, *Die Seele und die Formen*, p.77

²³⁵ Hegel, Georg. W. F. *Cursos de Estética*, Volume II., op. cit., p.329.

²³⁶ Sobre a defesa do estatuto literário do romance: cf. Candido, Antonio. *A Educação pela Noite e outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. O tradutor da edição brasileira de *TdR* que utilizamos no presente texto faz referência especificamente aos Ensaios “O patriarca” e “Timidez do romance”. Lukács, G. *TdR*, pp.72-73 [N. do T.];

A obra de Goethe é expressiva enquanto composição da forma romance por fazer sobressaltar o gênio demoníaco do herói no contexto em que o paradoxo entre a alma e o mundo é envolvido pelo aspecto formativo das realizações práticas de *Wilhelm Meister* diante do mundo, configurando-se objetivamente no vínculo dialético entre a experiência particular e o todo. O aspecto composicional da obra, como já anunciado anteriormente, diz respeito ao importante conceito de ironia, que Lukács apropria-se de Schlegel de modo muito particular, indicando o lastro dialético na forma interna do romance, a partir do “sistema abstrato [do romance] [...] o fundamento último sobre o qual tudo se constrói”²³⁷. Fundamento último justamente porque, por meio da experiência subjetiva do romance, e apenas por meio dela, é possível narrar a totalidade extensiva da vida, já cindida e mutilada em relação a qualquer possibilidade orgânica.

É o próprio Lukács que lança luz sobre as possibilidades do romance a partir de seu fundamento abstrato, ao se buscar na narrativa uma conexão orgânica da vida. Segundo o autor, “a totalidade do romance só se deixa sistematizar abstratamente”²³⁸ diante da fissura irreconciliável entre a *objetividade cega* do mundo exterior, destituída de ideias e valores de referência e os impulsos da alma expatriada de seu *locus transcendental*. É a obra de Goethe, na leitura de Lukács, que leva ao ponto máximo de tensionamento a equação representada pelo *combate* entre a alma e o mundo exterior, por meio de uma tentativa de restaurar o ideal de comunidade dos tempos homéricos, que permitia um vínculo orgânico efetivamente comunitário, para fazer conformar os fins individuais com os coletivos e revestindo a alma com a substancialidade material.

O *Bildungsroman* acentuaria uma certa densidade de concreção no conflito entre a alma e o mundo. Trata-se de um salto qualitativo em relação às possibilidades do romantismo da desilusão configurar uma totalidade objetiva circunscrita pela intenção subjetiva do herói, embora deva-se reconhecer que o romantismo da desilusão represente, em relação ao desnível entre alma e mundo externo, uma manifestação do espírito que encontra densidade especulativa em relação ao seu conteúdo a ser desdobrado²³⁹, a alma que recolhe para si o seu conteúdo

²³⁷ Ibid., *TdR*, p.70; *TdsR*, p.62.

²³⁸ Ibid., *TdR*, p.70; *TdsR*, p.62.

²³⁹ É notória e já bem conhecida a influência das categorias desenvolvidas por Hegel em sua *Estética* na elaboração de uma história da filosofia a partir da exposição das formas artístico-literárias, em *TdR*. Sobre essa questão, Nicolas Tertulian diz que “a dialética das formas épicas se torna, na *Teoria do romance*, o palco de uma vasta epopeia hegeliana do espírito, o qual, depois da aurora do grande começo harmonioso, se tornou estranho a si e perdeu-se, sem, no entanto, deixar a procura obstinada de si, e só começou, e só começou a encontrar-se verdadeiramente na grande obra dostoiévskiana”. Cf. TERTULIAN, Nicolas. *Georg Lukács – etapas de seu pensamento estético*, op. cit., pp. 112-113.

qualitativo de verdade, ou, em outros termos, tem em sua ânsia sentimental a sua luta *rebelde* com a materialidade imperfeita do mundo, como no caso de *Educação Sentimental*, de Flaubert.

O *Wilhelm Meister* goethiano de Lukács não reconcilia, mas atribui uma densidade mais efetiva para o conteúdo especulativo de verdade da alma exilada porque *Wilhelm Meister* não se põe contra a realidade social e não a aponta como mera materialidade imperfeita, como na obra de Flaubert. A obra de Goethe representa uma tentativa em um nível mais elevado de reconfigurar os projetos do indivíduo com a exterioridade objetiva do mundo, pois o herói integra-se nesse mundo e assume os conflitos e problemas existentes nesse. Tal tentativa de dar diretriz a uma alma exilada, perfeita e acabada em si mesma em suas ideias só pode ser a experiência formativa dessa interioridade problemática na exterioridade, o que nos conduz novamente ao valor estético da relativização do papel do herói, evidenciando, por sua vez, o conceito de ironia. O herói do romance de Goethe resigna-se diante do mundo, e tem de adaptar-se a uma realidade efetiva e vencedora, alheia a ideais, ou, como afirma Lukács, um momento limite da reflexão diante do mundo, momento que significa "um abandono da idealidade irreal da alma em prol de um controle da realidade"²⁴⁰. Porém, tal limite diante do mundo consagrado na forma é também uma recusa ao caráter fragmentário da sociabilidade burguesa, cujos valores de referência representam uma verdadeira desorientação nos termos de uma relação da alma com o núcleo de essencialidade que a mesma almeja. Diz Lukács:

E na medida em que que configura a realidade como vencedora, a ironia revela não apenas a nulidade do mundo real diante de seu adversário derrotado, não apenas que essa vitória jamais pode ser definitiva e será reiteradamente abalada por novas insurreições da ideia, mas também que o mundo deve sua primazia menos à própria força, cuja grosseira desorientação não basta para tanto, do que a uma problemática interna – embora necessária – da alma vergada sob os ideais.²⁴¹

A imagem do mundo moderno que o romance configura é a imagem do mundo esvaziado simbolicamente, a imagem que registra a total nulidade de uma realidade cindida em que o agir moral é alheio às ideias. No mundo moderno e desencantado, os deuses que conferiam sentido e coerência à imagem do mundo foram banidos para sempre. É necessário então um novo deus enquanto determinação subjetiva. Esse novo deus é o demonismo, o psicologismo do herói romanesco capaz de fornecer novamente sentido e coerência ao mundo, a mais elevada liberdade em relação a Deus e capaz de fazer da própria liberdade individual o

²⁴⁰ Lukács, G. *TdR*, p.87; *TdsR*, p.81.

²⁴¹ Lukács, G. *TdR*, p.87; *TdsR*, pp.81-82.

ponto nodal de unidade e sentido. E para Lukács, tanto a ética subjetiva do escritor (a sua subjetividade criadora) quanto o papel do herói na interconexão entre aventura e destino no mundo romanesco são doadores de sentido. O elemento irônico do aspecto composicional do romance é o único espaço para se atingir o mínimo de essencialidade, ainda que a exigência crítica no elemento composicional não possa de forma alguma realizar-se como realidade efetiva, mas apenas no âmbito lírico e reflexivo.

Para Lukács, o bom romance seria aquele que promove o tensionamento com as questões da vida. É dentro desse contexto que se torna possível afirmar que o elemento irônico é uma apresentação crítica da realidade efetiva descompassada, uma “mística negativa dos tempos sem deus”²⁴². Como *docta ignorantia*, a ironia revela de modo consciente a falta de sentido no mundo como a verdadeira efetividade, por resguardar um único fio de substancialidade em um novo deus inexistente, e inexistente pela sua carência em relação ao núcleo temporal da ordenação sensível do mundo. Eis que, por sua negatividade diante do mundo, que se sustenta diante do antagonismo entre a objetividade e a subjetividade, a ironia é o índice de objetividade do romance.

²⁴² Ibid., *TdR*, p.92; *TdsR*, p.87.

2.3. O arabesco como totalidade em Schlegel: A totalidade possível e a convergência com *Teoria do Romance*.

Em Friedrich Schlegel, o conceito de romance possui uma densidade complexa no que diz respeito à relação com a ideia de uma *poesia romântica*, além de ser elemento imprescindível para a compreensão do arabesco enquanto forma natural de representação da individualidade no romance. O romance é a poesia romântica mais originária por excelência, pois carrega a particularidade de ser, em sua distinção aos outros gêneros, a mescla de todos eles²⁴³. Schlegel busca aproximar o romance do elemento romântica da poesia romântica, pois ele traz em si o processo reflexivo interno que permite intuir o todo orgânico em face dos caminhos e elementos distintos por que passa o personagem principal em sua experiência histórica individual. Exatamente por conter a diversidade de gêneros o romance permite intuir o todo organicamente, como ocorre na experiência educativa de Wilhelm Meister em seu confronto com o mundo externo, e sendo a “expressão mais acabada do homem inteiro (no sentido do *Meister*, de Goethe), o romance é por isso a forma mais adequada para a *Darstellung* da dupla séria da reflexão: o indivíduo pelejando concretamente na vida e espelhando em si um mundo inteiro se une ao narrador onisciente e distante”²⁴⁴.

Em *Conversas sobre a poesia*, Schlegel procura, por meio da interlocução entre os personagens, investigar e discutir formas históricas originais da poética para que seja possível intuir, da reunião da diversidade de gêneros e formas poéticas, a ideia de uma poesia universal e progressiva, ainda em um processo do devir e não completamente acabada na existência²⁴⁵. A diversidade dos gêneros e formas poéticas ao longo das épocas desde a forma original e unitária da epopeia grega até à poesia romântica suscita uma polêmica entre em os interlocutores em torno da questão da unidade e divisibilidade da poesia. A ideia da poesia seria somente o intuir do todo indivisível ou a separação e multiplicação dos gêneros poéticos é parte intrínseca à própria efetivação da poesia?

A divisão e fragmentação dos gêneros e formas poéticas da poesia é caracterizada por Schlegel em *Conversa sobre a poesia* e, especificamente no parte *Carta sobre o Romance*,

²⁴³ O romance é a mistura de todos os gêneros. Schlegel, F. *Fragmentos sobre poesia e literatura* [III]., op. cit., fragmento [55], p.95.

²⁴⁴ Suzuki, Márcio. *O gênio romântico. Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.115 apud Constantino, Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.157.

²⁴⁵ O gênero romântico ainda está em devir; sua verdadeira essência é mesmo a de que só pode vir a ser, jamais ser de maneira perfeita e acabada. Schlegel, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos.*, op. cit., p. 64, fragmento [116] do *Athenäum*.

Constantino Luz de Medeiros atenta para o modo como o autor de *Fragmentos sobre poesia e literatura* [dentre outras obras que tornam-se célebres representantes da crítica literária do romantismo alemão] faz alusão ao modo como às distintas formas de romance tornam-se elementos constitutivos na formação de um grande gênero expressivo da forma romanesca, e tal situação é o caso onde “os livros de cavalaria, o romance pastoril, o drama romântico, entre outras formas, que forneceram a base perfeita para a fundamentação artística do espírito engenhoso de Cervantes”²⁴⁶.

Mas, voltando ao ponto da relação entre unidade e divisibilidade da poesia, a posição de Schlegel é a de que o jogo irônico que envolve o desenvolvimento histórico das formas nos gêneros literários determina uma dialeticidade entre a unidade originária, a poesia uma conforme a totalidade espontânea verificada na epopeia, e a fragmentação em múltiplas formas com a efetivação poética na história. Constantino Luz de Medeiros irá mostrar, por meio da análise de Márcio Suzuki²⁴⁷, como a fragmentação e separação dos âmbitos da vida e, como consequência, também no âmbito da criação poética, é fruto da própria atividade reflexiva do eu. À semelhança da filosofia transcendental de Fichte, a atividade reflexiva pelo entendimento também determina as particularidades do gênero poético. A ideia de uma poesia universal e progressiva que pudesse reunificar todos os âmbitos fragmentados da vida, como aludido no fragmento 116 do *Athenäum*, exige que o poeta faça o caminho oposta a essa separação “até a unidade das formas poéticas, de modo a compreender a razão da cisão nas formas literárias que ocorre na modernidade”²⁴⁸.

[...] A ruptura ou fratura que se encontra no início da criação poética – e é por isso que se pode dizer que as obras dos modernos já surgem como fragmento – não é apenas decorrência necessária dela, mas também condição indispensável para que possa se manifestar (corresponde àquela divisibilidade – *Teilbarkeit* – que, na filosofia fichtiana, torna possível a *reflexão sobre si mesmo*). Se a poesia, como mostra Ludovico, deve ser pensada desde sua origem radical, segundo a postulação de um "proto-poeta" – um "proto-autor" (*Urheber*) ou "proto-escritor" (*Urschriftsteller*), um protótipo (*Urbild*) ou

²⁴⁶ Medeiros, Constantino Luz de. *A crítica literária de Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.159.

²⁴⁷ "A tese sobre a unidade e a divisibilidade é levantada por Márcio Suzuki para explicitar o duplo movimento dialético-dialógico da ironia romântica. Explicando a gênese do fragmento romântico, o filósofo demonstra igualmente que é próprio à atividade reflexiva do eu se fragmentar, o mesmo ocorrendo com a combinação dos gêneros poéticos. “Se, como se viu, é a própria da atividade originária do eu que, pelo seu caráter reflexivo, implica fragmentação, determinando a diversidade da poesia, um esforço de combinação dos gêneros poéticos tem então de ocorrer no sentido inverso, numa tentativa de retornar à unidade inicial: a busca de reunificação de todos os gêneros numa nova síntese de poesia e prosa, poesia e filosofia, criação poética e crítica, é o que agora explica as formas mistas e especialmente o romance, que não é de fato um gênero, mas um *meio* onde se combinam os gêneros, o *elemento* para aquilo que Schlegel chama de poesia romântica ou poesia universal progressiva". Suzuki, Márcio. *A gênese do fragmento*. In: Schlegel, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997, p.16 apud Medeiros, Constantino Luz de. *A crítica literária de Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.160.

²⁴⁸ Medeiros, Constantino Luz de. *A crítica literária de Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.160.

"poeta de todos os poetas" (*Dichter aller Dichter*) – que dá unidade e coesão a todas as suas articulações, essa ideia não pode de maneira alguma ser dissociada de um fracionamento que lhe é congênial [...]²⁴⁹.

Para chegarmos à questão do arabesco de modo decisivo, que é a questão que nos importa nesse momento, é preciso explorar mais alguns aspectos da relação dialética entre a unidade do todo e divisibilidade, já que se trata de compreender a inteligibilidade e coerência que Schlegel confere às partes. Outro ponto a ser destacado por Schlegel, em *Conversas sobre a poesia*, por intermédio do personagem Antônio, é a reprovação do excesso de realismo e objeção ao elemento fantástico em romances ingleses como "*Cecília*, (1782), de Frances Burney, assim como os escritos de Henry Fielding (1707-1754) e Samuel Richardson (1689-1761)"²⁵⁰. O elemento fantástico, assim como o sentimental são importantes para a compreensão da fusão de vários elementos heterogêneos na estrutura composicional da forma romanesca, ou seja, os seus deslocamentos, ecletismos bem como as combinações e arranjos que constituem uma forma natural das particularidades heterogêneas do romance.

Schlegel acompanha o desenvolvimento histórico de diversos gêneros e formas poéticas que fundamentam a poética romântica e a caracterizam como poesia mista, ou, a forma que permite a efetivação de diversos gêneros distintos. É no romance *Lucinde* (1798), escrito somente um ano antes de *Conversa sobre a poesia*, que Schlegel "concretiza" a ideia de uma poesia romântica, pois "o romance tem como uma de suas prerrogativas a concretização de diversas ideias estéticas relacionadas ao gênero romance, as quais vinham sendo desenvolvidas desde 1797 nos *Fragmentos sobre Poesia e Literatura*"²⁵¹. E para se compreender a separação e multiplicidade das formas no âmbito do desenvolvimento histórico dos gêneros literários, a teoria do romance de Schlegel lança mão de dois elementos fundamentais para se pensar a estruturação da totalidade na poesia romântica, o sentimental e o fantástico. O elemento sentimental, à exemplo da ideia de uma poesia sentimental em *Poesia Ingênua e Sentimental*, de Schiller, é marcado pela atividade reflexiva do eu e, conseqüentemente, pela divisão resultante da própria reflexão. Essa reflexividade acompanha o desenvolvimento histórico dos gêneros poéticos e explica a particularidade, o jogo chistoso, a ironia e divisibilidade, ou seja,

²⁴⁹ Suzuki, Márcio. *O gênio romântico. Crítica e Filosofia da História em Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.158 apud Medeiros, Constantino Luz de. *A crítica literária de Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.160.

²⁵⁰ Medeiros, Constantino Luz de. *A crítica literária de Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.163.

²⁵¹ Ibid., p.164.

"a essência do sentimental consiste na reflexão poética, enquanto a essência do fantástico na combinação e abstração"²⁵².

Um outro elemento romântico muito importante vinculado ao conceito de sentimental é o *mímico*, como representação histórica da individualidade do personagem, ou, como Schlegel atenta nos *fragmentos sobre poesia e literatura* [III], "a história é um mimo épico"²⁵³. Para Schlegel, a poesia romântica tem a especificidade de ser a exposição da totalidade histórica da vida de um indivíduo a partir da mistura de várias formas e gêneros que se efetivam na história. Por ser a exposição alegórica do percurso do desenvolvimento histórico do indivíduo o romance é um "compêndio ou enciclopédia de um 'eu', de uma individualidade"²⁵⁴ e "representa a possibilidade de unificação da formação espiritual, moral e artística, como a épica e a tragédia haviam sido para os gregos"²⁵⁵. A separação e diversidade dos gêneros narrativos só podem ser compreendidos como intrínsecos à forma romance, e Schlegel entende a possibilidade da chegada de uma nova época para o romance com a efetivação e reunificação dos elementos formais até então separados com uma *poesia universal e progressiva*, em Goethe, pois, enquanto expressão do desenvolvimento histórico das formas o romance é o "*locus* de realização, o ideal de poesia romântica, universal, 'o romance não é simplesmente uma construção alegórica do saber transcendental, mas a *efetivação* desse saber numa forma que é diferente em cada indivíduo"²⁵⁶.

E a efetivação desse saber transcendental dá-se através da representação histórico e alegórica do indivíduo genial, mas não na mera efetivação de um indivíduo isolado, mas no vínculo desse indivíduo em seu itinerário histórico-individual com uma pluralidade de situações, contextos e acontecimentos que facultarão a sua formação moral, filosófica, artística, cultural e política diante do mundo. Portanto, o elemento alegórico na forma narrativa do itinerário histórico de um indivíduo diz respeito ao intuir para o todo, para a unidade sistemática. E através do arabesco que Schlegel busca mostrar concretamente, através do romance *Lucinde*, que o escritor pode apresentar o todo alegoricamente, entremesclado de vários elementos, inserindo o místico, o fantástico por meio do gênio criativo do espírito, ou seja, o arabesco, enquanto narrativa alegórica do percurso histórico do individual, "está

²⁵² Schlegel, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura* [VII]., op. cit., fragmento [21], p.346 apud Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.161.

²⁵³ Schlegel, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura* [III]., op. cit., fragmento [55], p.95.

²⁵⁴ Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.163.

²⁵⁵ *Ibid.*, p.163.

²⁵⁶ Suzuki, Márcio. *O gênio romântico.*, op. cit., p.115 apud Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.163.

relacionado à engenhosidade do espírito, ao conceito de gênio criativo e as exteriorizações mais espontâneas e magníficas da arte"²⁵⁷.

[...] Aqui, eu encontro uma semelhança muito forte com aquela grande engenhosidade da poesia romântica, a qual não se mostra em ideias isoladas, mas apenas na construção do todo, e que nosso amigo tão frequentemente nos mostrou nas obras de Cervantes e de Shakespeare. Essa desordem organizada artificialmente, essa encantadora simetria de contradições, essa maravilhosa e eterna alternância de entusiasmo e ironia, viva até mesmo nas menores partes do todo, já me parecem ser uma mitologia indireta. A organização é a mesma, e, com certeza, o arabesco é a forma mais antiga e original da fantasia humana²⁵⁸

A engenhosidade de espírito a que Schlegel se refere permite que a forma narrativa acerca de uma história individual, a partir da estrutura composicional, revele "com máxima nitidez a estrutura da totalidade romanesca"²⁵⁹. A especificidade da forma romanesca reside no fato de que a individualidade presentificada no interior da obra tem o sentido para o universal, do vínculo necessário da parte individual para com o todo orgânico. Só que o todo alcançado na estrutura do romance é sempre problemático, pois, na perspectiva de Lukács, o jogo chistoso e irônico como possibilidade de apresentação do mundo, como unidade e fragmentação, vínculo ao todo e deslocamento "não é uma legítima organicidade, mas uma relação conceitual reiteradamente superada"²⁶⁰.

A representação alegórica do individual por meio do arabesco caracteriza então um aspecto fundamental apresentado por Lukács acerca do romance: o seu caráter artificial e abstrato, ou seja, a sua "pseudo-organicidade"²⁶¹ relativa à sua estrutura composicional que o distingue qualitativamente da imanência de sentido verificada na epopeia, pois, se no período dos gregos antigos predominava "uma continuidade homogênea orgânica"²⁶², na forma do

²⁵⁷ Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.165.

²⁵⁸ Schlegel, Friedrich. *Gespräch über Poesie*. In: KA-II, p.318 apud Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel.*, op. cit., p.165. Ainda sobre o arabesco, em *Conversa sobre poesia*, especificamente na parte *Cartas sobre o romance*, Schlegel diz, "tal teoria do romance teria de ser ela mesma um romance, que restituísse fantásticamente cada tonalidade eterna da fantasia, emaranhando mais uma vez o caos do mundo da cavalaria. Ali os seres vivos viveriam sob novas figuras; ali, a sombra sagrada de Dante se reergueria de seu mundo subterrâneo, Laura passearia celestialmente diante de nós, Shakespeare e Cervantes entabulariam conversas íntimas – e Sancho poderia novamente gracejar com Dom Quixote. Esses seriam verdadeiros arabescos, que, ao lado das confissões, são, como afirmei no início de minha careta, os únicos produtos naturais românticos de nossa época". Schlegel, F. *Conversa sobre poesia.*, op. cit., p.538.

²⁵⁹ Lukács, G. *TdR.*, p.77; *TdsR.*, p.59.

²⁶⁰ *Ibid.*, *TdR.*, p.76; *TdsR.*, p.58.

²⁶¹ *Ibid.*, *TdR.*, p.76; *TdsR.*, p.58.

²⁶² Lukács, G. *TdR.*, p.76; *TdsR.*, p.59.

romance há uma "descontinuidade heterogêneo-contingente"²⁶³. Lukács irá mostrar que a força do jogo irônico como recurso consciente diante da realidade tende a revelar os limites da aparente organicidade presente na representação histórica do individual. E é na forma biográfica, "a forma exterior do romance"²⁶⁴, que esse caráter se torna explicitado.

De fato, para Lukács, a forma biográfica do romance, assim como para Schlegel, também não é o mero tratamento da individualidade, pois se trata de compreender que o "equilíbrio" entre a parte e o todo na estrutura composicional a partir da forma biográfica significa dizer que "o personagem central da biografia é significativo apenas em sua relação com um mundo de ideias que lhe é superior, mas, este, por sua vez, só é realizado através da vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência"²⁶⁵. Ao que parece, a perspectiva de Lukács tem a ver com a ideia de uma "individualidade plural"²⁶⁶, que é elucidada pelo próprio filósofo húngaro em *TdR* no que diz respeito à construção de uma totalidade orgânica na obra. A individualidade plural, ou seja, a representação histórica pela forma de uma individualidade que ilumina e dá coerência aos acontecimentos do mundo circundante é entremesclada por gêneros poéticos distintos que determinam a configuração de uma totalidade fechada e perfeita na obra.

Esse recorte de uma totalidade coerente construída abstrata e não menos ironicamente na obra marca o movimento oscilante entre o drama e o épico no quadro da poética dos gêneros. Em tal recorte, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é paradigmático no que diz respeito à mescla de gêneros literários distintos para fins de configuração de uma totalidade coerente na obra. Até o Livro V da obra, o aperfeiçoamento de *Wilhelm Meister* passa pelo ideal formativo no teatro, que tem um caráter dramático e se refere à intensividade vivencial na finitude dos palcos que aprofunda a essência para além dos aspectos da vida cotidiana. Era o momento em que Wilhelm acreditava levar adiante por sua própria vontade interior o papel que lhe fora incumbido pelo "destino" no teatro. A partir do Livro V, Wilhelm aos poucos passa a abdicar dessa concepção em lugar de uma concepção humanista mais objetiva. Ao mesmo tempo em que Wilhelm vai tomando consciência (um processo longo e enveredado por dolorosas contradições, dúvidas e impasses) de que os palcos não respondem por todas as suas questões mais profundas, ele também reconhece que o seu aperfeiçoamento mais amplo passa pelo

²⁶³ Ibid., *TdR.*, p.76; *TdsR.*, p.59.

²⁶⁴ Ibid., *TdR.*, p.77; *TdsR.*, p.59.

²⁶⁵ Ibid., *TdR.*, p.78; *TdsR.*, p.60.

²⁶⁶ "O romance não é, na verdade, a narrativa da vida de uma única personagem, mas de uma "individualidade plural". Suzuki, Márcio. *O Gênio Romântico.*, op. cit., p.114.

reconhecimento de si no Outro, entendido como o mundo circundante das instituições, da família, do papel do Estado, as relações econômicas, etc. Portanto, os elementos do Drama e do Épico marcam o processo formativo de Wilhelm e são pontos fundamentais na análise de Lukács em face de uma concepção mais objetiva da forma em relação ao *Frühromantik*. E mais objetiva na convergência das estruturas do romance com o conteúdo histórico, na qual Goethe nos fornece registros que marcam o amadurecimento definitivo de Wilhelm e que passaremos a analisar em detalhes no *Terceiro Capítulo*.

O nosso *Terceiro Capítulo* enveredará pela análise das tipologias das formas romanescas, enfatizando o grande papel de destaque que Lukács confere ao *Wilhelm Meister* no que se refere à individualidade plural e o vínculo com a realidade objetiva. Por ora, trata-se de destacar brevemente que a trajetória de *Meister* representou "um compêndio, uma enciclopédia de toda a vida espiritual de um indivíduo genial"²⁶⁷ e, mais do que isso, a obra exemplifica a "coesão espiritual interna" que marca a presença de Goethe - o refletir do autor sobre as ações humanas, as suas consequências e limites (corporificadas nas múltiplas individualidades) - aponta para questões da formação moral, filosófica, histórica, econômica e social de seu tempo. Tem-se, portanto, um recorte do indivíduo problemático em sua ânsia pela "perfeição utópica imanente"²⁶⁸ ante o mundo contingente, e não um retrato da individualidade solitária e sem conexões. As questões discutidas até aqui convergiram em torno do *Primeiro Capítulo* de *TdR*, o qual trata basicamente dos fundamentos histórico-filosóficos da obra, como a relação antagônica entre o indivíduo problemático e o mundo contingente, e a análise do estatuto da ironia²⁶⁹. Trata-se agora de analisar as tipologias das formas romanescas com destaque especial ao *Wilhelm Meister*, de Goethe, no sentido de dar contornos à crítica de Lukács em *TdR*. Se o debate com Schlegel foi importante para reconstruir o estatuto irônico em *TdR*, para delinear com clareza a assunção de Lukács em relação ao deslocamento autorreflexivo irônico, agora dá-se o passo seguinte, que será entender como que através do recurso irônico o filósofo húngaro trouxe as questões da forma para o nível da objetividade. Nessa guinada, lançamos mão de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, pois a respectiva

²⁶⁷ Schlegel, F. *O dialeto dos fragmentos*., op. cit., p.32, fragmento [78] do *Lyceum*.

²⁶⁸ Lukács, Georg. *TdR*., p.78; *TdsR*., pp.59

²⁶⁹ Sobre o movimento que Lukács opera entre a primeira e a segunda parte de *TdR*, Werner Jung diz, que "depois que Lukács desenvolveu na Primeira Parte as categorias histórico-filosóficas fundamentais (Totalidade e indivíduo problemático), bem como o conceito "poetológico" central da Ironia, ele busca em seguida aplicar na Segunda Parte as tipologias das formas romanescas". Jung, Werner. *Georg Lukács*. Stuttgart: Metzler, 1989, p.76, (Sammlung Metzler: Bd.251), [Nachdem Lukács im restem Teil die tragenden geschichtesphilosophischen Kategorien (Totalität und problematisches Individuum) sowie den zentralen poetologischen Begriff der Ironie entwickelt hat, versucht er im zweiten Teil die "Typologie der Romanformen" darauf zu beziehen].

obra representaria uma síntese formativa no confronto prático do personagem central com o mundo, sendo, portanto, um índice ou registro significativo para se apresentar a problemática da experiência no presente, ou, como denominamos, *A crítica pela forma* como apresentação do mundo.

Terceiro Capítulo – A posição de Lukács diante do *Bildungsroman* de Goethe.

E, assim, arrastava-se o dia, e nunca nenhum pareceu a Wilhelm tão banal quanto aquele. Ao invés do costumeiro entretenimento vespertino, puseram-se todos a bocejar; havia-se esgotado o interesse por *Hamlet*, e achavam antes um tanto incômodo o dever de representa-lo uma segunda vez no dia seguinte.

Johann Wolfgang von Goethe²⁷⁰.

No entanto, a verdadeira riqueza consiste apenas em poder valorar, e a verdadeira força, apenas na força da escolha, na parte da alma liberta dos estados de alma episódicos: na ética.

Georg Lukács²⁷¹.

3.1. O demonismo na forma romanesca como figura limite de uma filosofia da história: Símbolo da experiência social moderna.

Antes de passarmos às considerações sobre o conceito de demonismo na crítica literária e filosófica de Lukács, cabe algumas informações preliminares sobre o Terceiro Capítulo que se inicia. Aqui, abordaremos a análise histórico-filosófica das formas romanescas que Lukács desenvolve no quadro das tipologias. O objetivo não é uma mera descrição desse movimento, mas fazer sobressaltar de modo mais efetivo a posição de Lukács em favor da ironia em Goethe, exemplificada em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, em contraste com o estatuto romântico da ironia. Se o *Segundo Capítulo* tratou de apresentar o estatuto romântico da ironia e em sequência a posição crítica de Lukács por intermédio de Goethe, agora cabe dar inteligibilidade a essa crítica, mostrando como em Lukács a ironia atua como elemento determinante para a objetividade de uma *crítica do mundo por meio da forma*, ou seja, o que Lukács sinalizava como sentido fundamental na forma ao se configurar as estruturas da vida social, como retratado no percurso de Wilhelm e que havia sido caracterizado como uma

²⁷⁰ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p.321; *Wilhelm Meister Lehrjahre.*, p.341.

²⁷¹ Lukács, G. *A Alma e as Formas.*, p.214; *Die Seele und die Formen.*, p.202.

cadência irônica antipoética pelos românticos. Passemos então a analisar o conceito de demonismo.

O que significa pensar o gênio demoníaco da forma romanesca como símbolo da experiência social moderna? Atentarmos novamente ao problema do sujeito que se põe diante do mundo dilacerado como indivíduo isolado unicamente amparado em sua liberdade subjetiva nos indica os caminhos a seguir na análise. Quando Lukács fala na liberdade do escritor do romance devemos novamente lembrar que se trata de uma liberdade subjetiva, e mais do que isso, uma ética subjetiva como posição diante das condições específicas do mundo. Essa condição de liberdade subjetiva do escritor pelo formar tem relação com a “pertinácia luciferiana” a que trata Lukács, quando diz, ao citar Hebbel:

“Em que medida os personagens do escritor são objetivos? ”, pergunta Hebbel. “Na medida em que o homem é livre em sua relação com deus”. O místico é livre quando renuncia a si mesmo e é inteiramente absorvido em deus; o herói é livre quando, com pertinácia luciferiana, atinge a perfeição em si e a partir de si mesmo, quando – para a atividade de sua alma – exila todas as meas medidas do mundo onde seu ocaso reina soberano.²⁷²

As instâncias da liberdade subjetiva e a elevação máxima do indivíduo respondem a mudanças qualitativas no núcleo temporal que, em termos histórico-filosóficos dão voz ao gênio demoníaco. Em *TdR*, o procedimento é traçar um quadro histórico-filosófico para o condicionamento das formas que possa explicar o lastro moderno do remeter-se a si mesmo como única garantia de substancialidade em um mundo desamparado por deus. A subjetividade sem limites era algo impensável na cosmovisão relativa à estrutura de mundo dos gregos e a concepção de mundo correspondente à experiência grega não precisaria alçar voos altos em busca do sentido, já que este era dado de imediato em uma cultura fechada e perfeita em si mesma como totalidade épica, “pois o círculo em que vivem metafisicamente os gregos é menor do que o nosso”²⁷³. À esta totalidade diz respeito uma estrutura orgânica de mundo, não há o descompasso do mundo exterior para a interioridade e “como *prius* formador de todo fenômeno individual [...] significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado”²⁷⁴. Nesse contexto, como sugere Niklas Hebing em sua análise de *TdR*, Lukács, “em concordância com a tese de Hegel, sente a

²⁷² Lukács, G. *TdR*, p.93; *TdsR*, pp.70-71. No trecho referente à citação do próprio Lukács, In. Hebbel, F. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Berlim, 1905, 2ª seção, Vol. II, p.45. (N. do T.)

²⁷³ Lukács, G. *TdR*, p.30; *TdsR*, p.15.

²⁷⁴ *Ibid.*, *TdR*, p.31; *TdsR*, p.16.

unidade grega do sujeito heroico e do estado do mundo épico idênticos com a objetividade e sabe – não no refletido, mas na forma imediata – da correspondência da essência individual interior e o ser substancial externo"²⁷⁵.

Porém, se na experiência grega não há dualismo e, portanto, não há a preocupação na solução de problemas, pois o homem grego da cultura fechada “ainda traça o círculo configurador das formas aquém do paradoxo, e tudo o que, a partir da atualização do paradoxo, teria de conduzir à superficialidade, leva-o à perfeição”²⁷⁶, na cosmovisão cristã medieval, representada pela *Divina Comédia*, de Dante, Lukács enxerga ainda um último lastro de unidade substancial e transcendental epopeica que permite uma totalidade extensiva não problemática, ou seja, é o derradeiro momento histórico onde o *locus transcendental* ainda permite a imanência do sentido à própria existência. Essa avaliação de Lukács acerca da substancialidade épica do período medieval é enfatizada por Ernst Keller, já que o filósofo húngaro, diferente de Hegel, “que censurava nesse período a terrível teimosia de fanáticos”²⁷⁷, via na cultura medieval a possibilidade de criação epopeica, pois “o mundo da Idade Média como o mundo da fé, da verdadeira religião”²⁷⁸ também apresentava o seu tipo de herói, que, assim como o herói homérico, situava-se num contexto dos “tempos felizes” e plenos “no qual a relação do mundo objetivo e subjetivo mantém-se em adequado equilíbrio”.²⁷⁹

No período medieval seria a última incidência epopeica. A partir de Dante, o último dos peregrinos a repousar em *pátria transcendental*, revela-se a gênese de uma individualidade subjetiva que será chave para a compreensão do paradoxo envolvendo a ação demoníaca do herói do romance. O paradoxo advindo da cosmovisão cristã do período medieval difere-se daquilo que se seguirá no desenvolvimento histórico-filosófico das formas, pois, até Dante é possível uma totalidade expansiva da vida, ao passo que as criações literárias do período

²⁷⁵ Hebing, Niklas. *Unversöhnbarkeit. Hegels Ästhetik und Lukács's Theorie des Romans*. Essener Schriften zur Sprach-, Kultur und Literaturwissenschaft. Band 2. Duisburg:Universitätsverlag Rhein-Ruhr, 2009, p.102 [In Übereinstimmung mit Hegels These von der griechischen Einheit von heroischem Subjekt und epischem Weltzustand fühlt es sich identisch mit der Objektivität und weiß – nicht in reflektierter, sondern in unmittelbarer Form – um die Entsprechung von innerem individuellen Wesen und äußerem substantiellen Sein]. A obra em questão apresenta um interessante quadro acerca da estética do jovem Lukács no período da *TdR*, encaminhando a análise para o movimento de ruptura e transição teórica de Lukács entre Kant e Hegel, para depois apresentar uma tentativa de reconstrução da teoria romântica de Hegel, que posteriormente será colocada em contato com a Teoria do Romance de Lukács, lançando luz sobre as possíveis comparações e o afastamento entre os dois filósofos.

²⁷⁶ Lukács, G. *TdR*, p.27; *TdsR.*, p.22.

²⁷⁷ Hegel, G. W. F. *Ästhetik*, hrsg. v. F. Bassenge. Mit einem Essay von Georg Lukács, 2 Bde., Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, p.526 apud Keller, Ernst. *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben.*, op. cit., p.176, [“der an dieser Periode den “grässlichen Eigensinn des Fanatismus rügte”].

²⁷⁸ Keller, Ernst. *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben.*, op. cit., p.176, [“die Welt des Mittelalters als die Welt des Glaubens, der “wahren Religion”].

²⁷⁹ *Ibid.*, p.176, [“die Beziehung von objektiver und subjektiver Welt [...] adäquat im Gleichgewicht hat”].

moderno sentem a dissonância entre a vida e o sentido e os conflitos que envolvem o indivíduo problemático diante do mundo contingente agora só fornecem a estrutura significativa para a forma romance, "que busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida"²⁸⁰. Sobre a especificidade do paradoxo cristão e sua diferença em relação àquilo que se configurará na forma romanesca, Lukács dá a seguinte explicação:

O grande paradoxo do cosmos cristão é que o dilaceramento e a imperfeição normativa do mundo aquém, sua queda pelo erro e pecado, contrapõe-se à redenção eternamente existente, à teodiceia eternamente presente da vida além. Dante logrou captar essa totalidade dos dois mundos na forma puramente epopeica da *Divina comédia*; outros poetas épicos, que permaneceram no aquém, tiveram de preservar o transcendente em estado de transcendência artisticamente intocada, e assim puderam criar totalidades de vida apreendidas de maneira sentimental, totalidades meramente buscadas, que se ressentem da imanência existente de sentido – romances, e não epopeias.²⁸¹

No trecho acima, Lukács destaca a figura representativa de Dante no interior do paradoxo cristão. Torna-se necessário destacar que, marcada pelo dilaceramento do mundo, a cosmovisão cristã envolverá de modo significativo o ato de formar do poeta sob a incidência já demarcada de uma determinação subjetiva. No mundo de Dante, carregado pelo domínio da cultura cristã, a imanência de sentido já não se faz mais presente de modo visível, como na cultura fechada dos gregos, porém, o grande mérito de Dante foi não ter se limitado no aquém do paradoxo entre os anseios infinitos da alma e a finitude do mundo. Ele foi o último dos grandes escritores épicos que forneceu uma estrutura de mundo além de paradoxo, pois na *Divina Comédia* a imanência de sentido se faz presente, mas no além transcendental. O autor consegue restabelecer uma unidade homérica sistematicamente coesa e orgânica tendo como unidade desse cosmos a Igreja Católica, a nova pólis para o período histórico pós-homérico²⁸². Tal unidade é obtida a partir de uma relação imanente com o conteúdo transcendente, dada a hierarquia em que todas as esferas do mundo – os círculos do inferno, purgatório e paraíso – constituem um todo fechado e coeso. Não há, portanto, a cisão entre o itinerário errante de um indivíduo desamparado e a redenção celestial.

²⁸⁰ Lukács, G. *TdR.*, p.60; *TdsR.*, p.46.

²⁸¹ *Ibid.*, *TdR.*, p.104; *TdsR.*, pp.101-102.

²⁸² Ernst Keller ressalta a perspectiva "positiva" de Lukács acerca da unidade substancial e divina do Período da Idade Média relacionando-a com a ideia de uma "nova polis", ao afirmar que "Lukács via na Igreja, mais do que a Instituição dominante desse período uma nova Polis". Keller, Ernst. *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben.*, op. cit., p.176, [sieht Lukács in der Kirche als der beherrschenden Institution dieser Zeit eine "neue Polis"].

Essa unidade épica atingida por Dante é a garantia para a objetividade exigida pela forma epopeica, e esse é o seu grande êxito. Porém, entre todas estas considerações convém destacar que a *Divina Comédia* já se assenta na perspectiva do indivíduo e, como consequência, na determinidade subjetiva como critério de ação no mundo. Diferentemente da epopeia homérica, aqui a unidade do todo é obtida quando já não há mais nenhuma imanência de sentido que convergisse para algo em torno de uma experiência comunitária. Outro ponto a ser destacado na distinção é consequência deste último, pois, nestas condições quem tem de conferir sentido ao mundo romanescos é a ação subjetiva do escritor, fornecendo a homogeneização do todo necessário para a realização épica. Os personagens de Dante já são indivíduos em busca de algo nas esferas fechadas das unidades poéticas previamente elaboradas por sua “intelecção progressiva” nos termos em que toda a “estrutura transcendental do mundo é um *a priori* determinado”²⁸³.

Como vimos, a partir da noção do paradoxo presente na cosmovisão cristã Lukács tematiza a ‘unidade épica’ executada por Dante. É da ruptura verificada no paradoxo, no sentimento de impotência e desamparo diante da cisão entre as ações na finitude terrena e a infinitude divina que Dante estabelece uma unidade transcendental que permite manter o substrato substancial de organização coesa do mundo. A partir desse momento histórico, o avanço da cisão entre o sentido e a vida e o sentimento de um mundo já desamparado por Deus criam as condições específicas para a configuração do romance, pois trata-se agora da desesperada peregrinação solitária do indivíduo que se recolhe a si mesmo em busca da pátria utópica perdida. Quando não há mais a referência a uma unidade substancial divina cria-se as condições favoráveis para o desdobramento do indivíduo problemático no mundo.

O desamparo solitário e o consolo consigo mesmo marcarão profundamente a mentalidade moderna, e aqui o paradoxo assume na forma a busca pelo incontornável, pois, após Dante, já não será mais possível “descobrir e descortinar a partir de deus a unidade constitutiva de toda a existência”²⁸⁴. A questão gira em torno da supressão da relação imediata com o transcendental e da perda definitiva da unidade épica, e o *Dom Quixote*, de Cervantes, figurará de forma expressiva essa mudança qualitativa de abordar o paradoxo na mentalidade moderna, e diz Lukács, “os romances de cavalaria, contra os quais investe *Dom Quixote* como polêmica e paródia, perderam essa relação com o transcendente [...] a superfície misteriosa e feérica teve de converter-se em algo banalmente superficial”²⁸⁵.

²⁸³ Lukács, G. *TdR*, p.59; *TdR*, p.49.

²⁸⁴ Lukács, G. *TdR*, p.105; *TdsR*, p.103

²⁸⁵ *Ibid.*, *TdR*, pp.105-106; *TdsR*

Com a mentalidade moderna que se anuncia nas aventuras quixotescas há uma mudança no trato com a cisão do mundo diferente da cosmovisão cristã, embora o cristianismo já tenha oferecido uma densidade subjetiva ao paradoxo de modo bem significativo. Porém, o que se apresenta de novo na simbologia encarnada na forma é a mais ampla liberdade na relação com o elemento divino, como caracterizado na citação de Lukács à Hebbel. Já não se trata de uma relação com Deus em torno de uma unidade transcendente, mas do indivíduo que busca em si mesmo transformar as suas ideias em coesão e sentido para o mundo. A existência subjetiva que antes tinha garantia de acesso ao todo significativo agora está segura de si, como essência inexprimível para qualquer objetividade no mundo.

Dom Quixote figura como momento do espírito em que o demoníaco toma forma, pois, se na cosmovisão cristã a perspectiva do indivíduo e a liberdade subjetiva ganham contornos, é no paradoxo moderno do demoníaco que o herói do romance enquanto sujeito moderno rompe as amarras com Deus e está entregue a sua própria sorte. Portanto, é sob o gênio demoníaco que o romance moderno configura o seu mundo, a sua totalidade, e a forma como ele se manifestará tende a expressar o grau de inadequação entre a alma e o mundo. O demonismo, como figuração não consciente da subjetividade que atingiu o seu grau máximo é elemento importante para se compreender a engrenagem do procedimento irônico, já que este, concebendo o demoníaco como um propósito ético no sujeito, a única medida possível em um mundo descompassado, faz com que a ironia seja a “mais alta liberdade num mundo sem deus”²⁸⁶.

²⁸⁶ Ibid., *TdR*, p.96; *TdsR*, p.91.

3.2. O primeiro movimento histórico-filosófico da forma romance: O idealismo abstrato em sua luta diante da vida.

Segue-se o movimento do *Terceiro Capítulo*, no qual Lukács confere efetividade à sua história da filosofia ao assentar conceitos e estruturas como demonismo, relação entre alma e a vida, ação, ironia, *a priori* abstrato, *a priori* concreto e síntese formativa nas exemplificações do gênero literário, mais especificamente naquilo que Lukács designou como o desdobramento do romance moderno europeu em correspondência com o seu solo histórico. Para tanto, não será nosso intuito adentrar na análise das considerações sobre o método típico-ideal elaborado e nem mesmo investigar o recorte e seleção de cada um dos representantes literários em cada tipo ideal das formas romanescas elaborados por Lukács. Ao contrário, nosso propósito será o de investigar como Lukács apresenta a especificidade do romance como forma de vida e as alterações que as formas assumem na relação com a vida, ou seja, a aproximação entre a crítica pela forma em *TdR* e a forma da crítica presente na própria estrutura do romance.

A questão fundamental nesse momento, a exposição das formas de vida pela lente romanesca é ressaltada por Ernst Keller já na primeira tipologia, ao afirmar que "Lukács define o conceito de idealismo abstrato com base em sua filosofia da história tingida religiosamente como uma forma de existência"²⁸⁷. Essa forma de existência marca o primeiro tipo de inadequação entre a alma e a vida, e essa inadequação pode ser medida pelo grau de estreitamento ou amplitude da alma em relação ao mundo exterior. O grau de descompasso dá-se da seguinte forma: ou "a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos"²⁸⁸. As duas condições de descompasso, do estreitamento ou alargamento da alma dizem respeito aos tipos puros da forma, correspondendo respectivamente ao idealismo abstrato e ao romantismo da desilusão. Ambos os tipos se caracterizam pela ausência do vínculo transcendental, o período da infância feliz na história das formas que permitia que o homem se sentisse em casa em qualquer parte, a unidade substancial e metafísica configurada na epopeia que acolhia as disposições gerais humanas, conferindo-as de ordenamento.

No vínculo transcendental, com a simetria e homogeneidade na ordem do mundo, "toda a ação é somente um traje bem-talhado da alma. Ser e destino, aventura, e perfeição, vida

²⁸⁷ Keller, Ernst. *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben.*, op. cit., p.186, [Lukács definiert den Begriff des abstrakten Idealismus auf dem Hintergrund seiner gefärbten Geschichtsphilosophie als eine Existenzform].

²⁸⁸ Lukács, Georg. *TdR*, p.99; *TdsR*, p.73.

e essência são então conceitos idênticos"²⁸⁹. Sem o vínculo transcendental e com o estreitamento da alma, temos que o valor qualitativo da ação do indivíduo no mundo e o significado dessa ação resultam num grande mal-entendido de inadequação, pois no idealismo predomina "a mentalidade que tem de tomar o caminho reto e direto para a realização do ideal; que, em deslumbramento demoníaco, esquece toda a distância entre ideal e ideia, entre psique e alma"²⁹⁰. A estrutura psicológica que domina o herói desse tipo de romance resultará, como veremos no desdobramento desse subcapítulo, em uma ânsia por resolver algo no mundo que reside em uma ação obsessiva e ingênua, pois, como afirma Lukács, "consiste [...] numa total falta de problemática interna e, como consequência dessa falta, na completa ausência de senso transcendental de espaço, da capacidade de experimentar distâncias como realidades"²⁹¹.

Sem o senso transcendental do espaço, visualizado por Lukács até a obra de Dante e que permitia um equilíbrio seguro entre as intenções da ação do herói na epopeia e o seu destino, o caminho é o desenvolvimento das formas do romance, o caminho em que não há mais nenhuma relação coesa entre objetividade e subjetividade para qualquer forma de ação no mundo. No caso do idealismo abstrato, o estreitamento da alma corresponde também a um estreitamento do mundo, cingido por um ideal de ação como algo distinto das condições reais do mundo externo e resultando em uma confusa relação paradoxal entre a subjetividade do sujeito e a objetividade diante do objeto pela ação do indivíduo no mundo, pois a ação é ela mesma subjetiva, repousa em si mesma e não nas conexões externas com o mundo. Aqui, portanto, desvela-se a primeira forma de ação problemática do indivíduo no mundo romanesco: uma ação inteiramente subjetiva que não é capaz de penetrar na realidade do mundo, ao mesmo tempo em que a realidade quimérica criada idealmente resulta em aventuras grotescas. Esse caráter problemático e subjetivo da ação no romantismo do idealismo abstrato é descrito da seguinte forma por Lukács:

Ação e reação, portanto, não possuem em comum nem alcance nem qualidade, nem realidade nem direção do objeto. Por isso, sua relação mútua nunca poderá ser uma verdadeira batalha, mas só um grotesco desencontro recíproco ou um embate igualmente grotesco, condicionado por mútuos mal-entendidos. Esse caráter grotesco é em parte compensado, em parte reforçado pelo conteúdo e intensidade da alma. De fato, esse estreitamento da alma é sua obsessão demoníaca pela ideia existente, pela realidade posta como única e corriqueira. O conteúdo e a intensidade desse modo de agir têm por isso de elevar a alma à região da mais autêntica sublimidade e, ao mesmo tempo,

²⁸⁹ Ibid., *TdR*, pp.26-27; *TdsR*, p.22.

²⁹⁰ Ibid., *TdR*, p.100; *TdsR*, p.73.

²⁹¹ Ibid., *TdR*, p.100; *TdsR*, p.73.

reforçar e repisar a contradição grotesca entre realidade efetiva e imaginada – a ação do romance – em seu caráter grotesco²⁹².

De fato, a ação problemática e fundamentada no mal entendimento no que se refere à relação entre a subjetividade do sujeito e o objeto do mundo lança luz sobre essa primeira forma de batalha da alma contra o mundo prosaico e destituído de sentido, no qual ação (cada vez mais factual e isolada) e pensamento já não trilham o mesmo caminho seguro. No mundo abandonado por Deus, a unidade e coesão que envolve e sustenta a alma diante da obra se perde, e em sua "obsessão demoníaca"²⁹³ em restabelecer a reciprocidade entre o eu e o mundo, entre a alma e a obra, uma realidade do mundo é reformulada idealmente, mas, de caráter aparentemente deslumbrante e ilusório, não permite chegar a lugar algum. Temos nesse descompasso entre os desconcertos da aventura "quixotesca" e o destino a representação, segundo Lukács, do caráter "descontínuo-heterogêneo" do romance em seu grau máximo, pois aqui (no romance do idealismo abstrato) "as esferas da alma e dos atos, psicologia e ação, não possuem absolutamente mais nada em comum"²⁹⁴.

No caso do idealismo abstrato, a obsessão demoníaca tem a ver com o salto de um mundo idealmente reformulado para um ideal petrificado como única realidade possível e necessária, como um *a priori* abstrato que se tornará o substrato para aventuras inadequadas e "inessenciais". Tomando como forma ilustrativa as desventuras inadequadas, a partir de uma das mais representativas obras desse "subgênero literário", o *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, poderíamos cair na tentação de definir o grau de consciência do cavaleiro *Dom Quixote* diante da realidade como aquele assentado ao nível da consciência natural, por meio da certeza imediata e sensível, porém, qualquer tentativa de transcrição do quadro de descompasso entre a alma e a vida por meio de uma descrição da experiência fenomenológica da consciência de matiz hegeliana redundaria em fracasso, pois, para o Lukács do *TdR*, o problema do estreitamento da alma no *Dom Quixote* girava em torno de problemas éticos tingidos por um lastro místico, envolvidos na exposição histórico-filosófica dessa forma de romance.

Arriscamo-nos a afirmar que o apelo sedutor que faz com que o itinerário quixotesco possa ser comparado ao percurso do espírito na história da *Fenomenologia do Espírito* aparece na ideia da alma enclausurada em si mesma, que faz da sua realidade fantástica e inessencial um *a priori* abstrato, e abstrato porque sem conexão com o mundo externo, "como algo que

²⁹² Lukács, Georg. *TdR.*, p.101; *TdsR.*, p.74.

²⁹³ *Ibid.*, *TdR.*, p.101; *TdsR.*, p.74.

²⁹⁴ *Ibid.*, *TdR.*, p.101; *TdsR.*, p.74.

repousa, para além dos problemas, na existência transcendente por ela atingida; nenhuma dúvida, nenhuma busca, nenhum desespero pode nela surgir a fim de arrancá-la para fora de si e pô-la em movimento"²⁹⁵. A falta de uma problemática interna na estrutura psicológica do herói e a ausência de um senso transcendental resultando em um puro ativismo cego da alma impossibilitam qualquer vivência com a realidade. A certeza imediata da alma restrita e enclausurada em si mesma resulta em um caminho subjetivo sem vínculo com a realidade objetiva. Não existe aqui nenhuma interpenetração entre sujeito e objeto.

Essa ausência de interpenetração estava presente no primeiro momento da certeza sensível descrito no trajeto da *Fenomenologia*, já que no início da exposição da consciência, tanto no sujeito como o Eu, o puro *este* ou no âmbito do objeto, também o puro *isto* para a consciência, estão ambos isolados. O puro *isto* é a coisa essencial, mas ainda sem qualquer mediação uniforme entre as partes. Nesse momento, a consciência, em sua ingenuidade imediata, pensa conseguir apreender o em-si da coisa, mas que é o em-si apenas para ela consciência. Nesse estágio, o saber imediato ainda não tem condições de apreender conceitualmente a coisa; a consciência natural ainda não tem condições de desdobrar o conteúdo efetivo da sua relação com algo. O algo é apenas algo, ainda não mediado pelo saber da consciência em face de algo. Esse processo inicial da certeza sensível é descrito por Hegel da seguinte forma:

Mas, de fato, essa certeza se faz passar a si mesma pela *verdade* mais abstrata e mais pobre. Do que ela sabe, só exprime isto: ele é. Sua verdade apenas contém o *ser da Coisa*; a consciência, por seu lado, só está nessa certeza como puro *Eu*, ou seja: *Eu* só estou ali como puro *este*, e o objeto, igualmente apenas como puro *isto*. Eu, *este*, estou certo *desta* Coisa; não porque Eu, enquanto consciência, me tenha desenvolvido, e movimentado de muitas maneiras o pensamento. Nem tampouco porque a *Coisa* de que estou certo, conforme uma multidão de características diversas, seja um rico relacionamento em si mesma ou uma multiforme relação com outro. Ora, os dois [termos] nada têm a ver com a verdade da certeza sensível; nem o EU nem a coisa tem aqui a significação de uma mediação multiforme. O Eu não tem a significação de um multiforme representar ou pensar, nem a Coisa uma significação de uma multidão de diversas propriedades; ao contrário, a Coisa *é*, e ela *é* somente porque *é*. A *Coisa é*: para o saber sensível isso é o essencial: esse puro *ser*, ou essa imediatez simples, constitui sua *verdade*. A certeza igualmente, enquanto *relação*, é pura relação *imediate*. A consciência é *Eu*, nada mais: um puro *este*. O singular saber o puro *este*, ou seja, sabe o singular²⁹⁶.

²⁹⁵ Lukács, Georg. *TdR.*, p.101; *TdsR.*, p.75

²⁹⁶ Hegel, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005, pp.85-86.

A ideia de uma "multiforme relação com outro", com diz Hegel acima, leva-nos a tecer uma relação com a alma enclausurada do herói no idealismo abstrato, que não estabelece nenhuma vivência com o objeto, pois, se o estreitamento da alma resulta em uma ação diante de um mundo igualmente estreito, a sublimidade do estado da alma parece encaixar-se nesse estágio fenomenológico de impossibilidade de interpenetração efetiva entre sujeito e objeto. Nos termos da análise da forma em Lukács, explicita-se o caráter problemático da ação do indivíduo, que age em uma realidade imaginada apenas para ele, o herói, em detrimento à realidade efetiva, e nesse nível de disposição imediata e ingênua da alma para ação no mundo, em um nível ainda menos elaborado de apreensão do mundo nos termos de desenvolvimento da consciência diante da impossibilidade de realização dos *valores transcendentais* no mundo, a pobre efetividade da relação sujeito e objeto aqui vem explicitar aquilo que Lukács chama de "natureza descontínuo-heterogêneo do romance"²⁹⁷ e que "alcança aqui [no romance do idealismo abstrato] seu ponto culminante: as esferas da alma e dos atos, psicologia e ação, não possuem absolutamente mais nada em comum"²⁹⁸. Em resumo, tem-se aqui o quadro da alma que ainda não tem condições de aderir efetivamente aos problemas da vida e obsessivamente vincula-se a uma única realidade criada por ela e "nenhum desespero pode nela surgir a fim de arrancá-la para fora de si e pô-la em movimento"²⁹⁹.

E é essa ideia de uma alma que ainda não se põe em movimento diante do outro que nos leva em um primeiro momento a uma aproximação com o estágio da certeza sensível na *Fenomenologia*, porém, é necessário cautela ao operar uma aproximação entre a lógica especulativa e dialética desenvolvida por Hegel na *Fenomenologia do Espírito*, bem como a efetivação dessa lógica a partir da historicização das categorias estéticas, em sua *Estética* e a teoria das formas desenvolvida por Lukács em *TdR*. Ernst Keller aponta um importante elemento de distinção na análise do filósofo húngaro, pois, se Hegel "situara a figura do herói de Cervantes em sua *Estética* em uma conexão histórica e social das ideias e a compreendendo como uma sátira dos romances de cavalaria"³⁰⁰, e se a Escola Hegeliana "tinha marcado forte o ponto de vista crítico-social, e visto na obra de Cervantes uma tomada de posição crítica contra a aristocracia"³⁰¹ em Lukács, ambas as perspectivas, a conexão histórico-social das ideias e a

²⁹⁷ Lukács, Georg. *TdR.*, p.101; *TdsR.*, p.74.

²⁹⁸ Lukács, G. *TdR.*, p.101; *TdsR.*, p.74, [observação nossa entre colchetes].

²⁹⁹ *Ibid.*, *TdR.*, p.101; *TdsR.*, p.75.

³⁰⁰ Keller, Ernst. *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben.*, op. cit., p.187 [Hegel hatte die Heldenfigur des Cervantes in seiner "Ästhetik" in einen sozial – und geistsgeschichtlichen Zusammenhang gestellt und als eine "Verspottung des romantischen Rittertums verstanden].

³⁰¹ *Ibid.*, p.187 [Der Hegel-Schüler und Exget Friedrich Th. Vischer hatte den sozialkritischen Gesichtspunkt noch stärker unterstrichen und im Werk des Cervantes eine kritische Stellungnahme gegen die Aristokratie gesehen].

tomada de posição crítica não eram o fator mais relevante na análise da obra de Cervantes. Segundo Ernst Keller, para Lukács tratava-se muito mais de apontar a "história-religiosa como a era da mística"³⁰².

É o próprio Lukács que discorre sobre a contribuição significativa dessa obra de Cervantes no quadro dos romances do idealismo abstrato, pois a obra marca o momento histórico em que o desencantamento do mundo começa a tomar forma, no sentido de que a unidade divina que conferia sentido, concatenação e ordem no mundo começa a esvaír-se para sempre. O cristianismo medieval vivera um dos últimos lastros de imanência de sentido à vida com Dante, a totalização transcendental era possível na teodiceia do espírito e a ação do indivíduo no mundo e o seu destino carregado de sentido ainda convergiam dentro dos limites das aspirações da alma. Já a obra de Cervantes situa-se no contexto histórico do renascimento científico, que trouxe a racionalização moderna e a fragmentação das esferas da vida e, conseqüentemente, no rompimento com antigos vínculos essenciais, pois *Dom Quixote* aflora em um solo histórico "em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo: em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar sentido apenas em sua alma, nunca aclimatada"³⁰³. E Lukács resume de modo emblemático o momento histórico-filosófico do romance do idealismo abstrato:

Cervantes vive no período do último, grande e desesperado misticismo, da tentativa fanática de renovar a religião agonizante a partir de si mesmo; no período da nova visão de mundo, emergente em formas místicas; no derradeiro período das aspirações verdadeiramente vividas, mas já desorientadas e ocultas, tateantes e tentadoras. É o período do demonismo à solta, o período da grande confusão de valores num sistema axiológico ainda em vigência. E Cervantes, o cristão devoto e o patriota ingenuamente leal, atingiu, pela configuração, a mais profunda essência desta problemática demoníaca: que o mais puro heroísmo tem de tornar-se grotesco e que a fé mais arraigada tem de tornar-se loucura quando os caminhos para uma pátria transcendental tornaram-se intransitáveis; que a mais autêntica e heroica evidência subjetiva não corresponde obrigatoriamente à realidade³⁰⁴.

Segundo Lukács, a obra de Cervantes torna-se significativa por tentar restaurar o sentido de uma vida já desorientada na qual o princípio da ideia de Deus torna-se inapreensível. Como consequência, essa substância divina jamais efetivamente atingível torna-se um *dever-ser*, critério de ação humana que aponta para a necessidade de, dado o desamparo pelo 'suporte'

³⁰² Ibid., p.187 [Das Zeit alter des Cervantes wird nicht sozialkritisch als das des Niedergangs der spanischen Weltmacht vorgestellt, sondern vielmehr religionsgeschichtlich als da Zeitalter der Mystik].

³⁰³ Lukács, Georg. *TdR.*, p.106; *TdsR.*, p.78,

³⁰⁴ Ibid., *TdR.*, pp.106-107; *TdsR.*, p.79.

e segurança divina, tomar um caminho reto no intuito de remeter-se unicamente a si mesmo na batalha diante da vida. Essa batalha desesperada do herói isolado não pode ir além de si mesmo, estando toda a sua desventura circunscrita a suas aventuras atomizadas, cômicas e infrutíferas. Porém, a fé inabalável na realização de ações gloriosas, que configura o herói dessa forma de romance, faz com que essa permanente "sombra lampejante de deus"³⁰⁵ envolva à ação humana resulte no demoníaco. O demoníaco é o desesperado ato de ocupar o lugar de deus ao remeter-se para além de si mesmo, de modo megalomaniaco e obsessivo. Na configuração, o humor do personagem aparece com traços grotescos aliado a um problemático estreitamento da alma.

Porém, Lukács é muito perspicaz ao apresentar as batalhas nessa forma romanesca não apenas pelo registro da configuração problemática da totalidade no romance, mas também pela autossuperação dessa problemática por meio da atitude autoirônica do escritor, pois, apesar de toda a negatividade na caracterização dos personagens, envolvidos em acontecimentos em uma atmosfera fantástica que redunde no superficial, é possível anunciar a caducidade da concepção burguesa de vida, o caráter efêmero e fugidio daquilo que se acreditou como o mais alto valor, pois os vínculos eternos foram perdidos. Portanto, Lukács sublinha o fato de que as aventuras quixotescas tortuosas não são simplesmente uma perda negativa, mas representam a primeira grande batalha da alma diante da vida³⁰⁶, são a objetivação formal do desconcerto do mundo, ou, a autossuperação positiva por meio da ironia como "objetivação do decoro burguês"³⁰⁷.

A "positividade" pela forma ressalta novamente a importância do jogo irônico na estrutura composicional do romance, pois, se a ironia permite intuir o todo da obra, o jogo entre o processo de desenvolvimento do personagem diante do mundo circundante e a posição do escritor diante da própria obra, ao reportarmos ao conceito schlegeliano de poesia transcendental encontramos o fundamento da "autorreflexão crítica" que, nitidamente, possui destaque em *TdR*. Como afirma Constantino Luz de Medeiros, por meio da relação recíproca entre o real e o ideal, que sustenta a poesia transcendental, o distanciamento irônico do escritor permite apresentar criticamente a contradição entre o real e o ideal, de modo que no *Dom Quixote*, como Lukács observa, a primeira batalha da interioridade em um mundo carente de

³⁰⁵ Ibid., *TdR*, p.105; *TdsR*, p.79.

³⁰⁶ "É a mais profunda melancolia no curso histórico, do transcorrer do tempo, que se expressa no fato de que as atitudes eternas e os conteúdos eternos perderam o sentido uma vez passado o seu tempo; de o tempo poder passar por cima do eterno. É a primeira grande batalha da interioridade contra a infâmia prosaica da vida exterior, e a única batalha em que ela consegue não somente retirar-se do combate imaculada, mas também envolver seu próprio adversário vitorioso no brilho de sua poesia vitoriosa, ainda que sem dúvida autoirônica". Lukács, Georg. *TdR*, p.107; *TdsR*, p.79.

³⁰⁷ Ibid., *TdR*, p.112; *TdsR*, p.81.

substancialidade, antes de representar apenas o desdobramento de situações oníricas, fantásticas e feéricas de caráter subjetivo, abstrato e superficial, significa já a apresentação do índice de ausência da vida real e, por isso, a alma que representa essa forma de vida sai de campo "imaculada"³⁰⁸.

Outro ponto de discussão é que esse representativo romance do idealismo abstrato ainda guarda um caráter positivo para o demonismo, ou seja, caracterizado por uma total falta de problemática interna, o estreitamento da alma projeta-se em um ingênuo e obsessivo ativismo diante de um mundo igualmente estreito e inadequado. Aqui, a alma ainda busca realizar-se em uma série atomizada de aventuras variegadas e tem na essência transcendental irrealizável o princípio de um *dever-ser* diante do mundo, um caminho que não nega o mundo externo, mas busca desesperadamente torna-lo palco de sua afirmação e, portanto, ainda há o lastro épico de confronto com o mundo externo, mesmo que a verdade da certeza do herói se mostre como a mais pura "inessencialidade". Na análise histórico-filosófica de Lukács há uma alteração qualitativa ainda dentro do próprio âmbito do idealismo abstrato, quando outros romances passam a apresentar uma nova estrutura psicológica para o herói. A "viragem" é quando a alma passa a recolher em si mesma o seu pleno conteúdo de realidade como única realidade verdadeira, e abstém-se do conflito com o mundo externo, pois a alma que se estende 'substancialmente' recolhe-se negativamente diante da realidade externa. Ao apresentar o caráter negativo do demonismo, já no desfecho do idealismo abstrato, Lukács já prepara o solo para a análise do desenvolvimento da forma romanesca do romantismo da desilusão, que passamos a apresentar no item seguinte.

³⁰⁸ Ibid., *TdR*, p.107; *TdsR*, p.79.

3.3. A recusa da vida cindida pelo romantismo da desilusão. O aprofundamento do antagonismo entre alma e mundo.

No decurso da análise histórico-filosófica de Lukács, a forma correspondente ao tipo do idealismo abstrato traria uma mudança qualitativa no que diz respeito à estrutura psicológica do herói, pois, se no *Dom Quixote*, obra representativa para a análise da forma típica do idealismo abstrato, o estreitamento da alma e sua projeção em uma série de ações isoladas e atomizadas resulta na "má infinitude e abstração"³⁰⁹, no romance *Lykke-Per*, de Pontoppidan, o caráter demoníaco do indivíduo problemático torna-se menos evidente. A alma passa a ter consciência de que as batalhas sem nenhum vínculo visível e sensível não são mais do que uma derrota para ela. Essa guinada implica em abrir mão de qualquer possibilidade de encontrar a essência transcendental na exterioridade, pois a essencialidade já se encontra no âmbito da própria interioridade.

Esse contexto lança luz e abre caminho para a análise da forma romanesca típica do romantismo da desilusão. No romance do século XIX, o descompasso entre a alma e o mundo intensifica-se, pois aqui a alma torna-se muito mais ampla e dinâmica em si, e não se adapta àquilo que o mundo pode lhe oferecer. Se as aventuras quixotescas eram na verdade um aspecto ilusório desse mundo, sem substrato visível e real e fundamentada em uma realidade puramente imaginada para o sujeito da ação, no romantismo do século XIX a estrutura psicológica do herói é marcada por uma alma que não verga ao mundo externo na forma de ação, mas ela é estendida substancialmente e recolhe o conteúdo de verdade apenas em si mesma. Agora, a alma não busca mais realizar-se no mundo externo, mas entra em disputa com ele e circunscreve a sua realidade com vida própria e autônoma. Portanto, não se trata mais de um *a priori* abstrato do herói enquanto certeza excessivamente marcada pelo critério subjetivo e pela dissonância entre o ideal e o real, mas de um *a priori* concreto, que possui qualidade e conteúdo de realidade próprios, "pois uma vida capaz de produzir todos os conteúdos da vida por si própria pode ser integrada e perfeita, ainda que jamais entre em contato com a realidade externa e alheia"³¹⁰.

A diferença estrutural decisiva que daí resulta é que não se trata aqui de um *a priori* abstrato em relação à vida, o qual deseja realizar-se em ações e cujos conflitos com o mundo exterior rendem uma fábula, mas sim de uma realidade puramente interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior, tem uma vida própria e dinâmica – que se considera, em espontânea autoconfiança, a única realidade

³⁰⁹ Lukács, G. *TdR.*, p.103; *TdsR*, p.76.

³¹⁰ Lukács, G. *TdR.*, p.118; *TdsR.*, p.86.

verdadeira, a essência do mundo –, e cuja inútil tentativa de realizar essa equiparação confere à composição literária o seu objeto. Trata-se, portanto, de um *a priori* concreto, qualitativo e pleno de conteúdo em relação ao mundo exterior, da luta entre os dois mundos, e não entre a realidade e o *a priori* em geral³¹¹.

O que Lukács nos mostra com precisão é que no romantismo da desilusão há o rompimento com a noção de *pátria transcendental*. No *Dom Quixote*, o ideal de grande realização e busca pela pátria utópica, ainda que inalcançável, faz com que as batalhas com o mundo estejam para além do tempo e o lastro épico que se constitui nesse vínculo extensivo com as ações superficiais e atomizadas deem forma ao todo. No romantismo da desilusão, a relação com a *pátria transcendental* já não existe, bem como os valores e relações essenciais tornam-se subsumidos pelo poder do tempo. Dessa forma, se as ações no idealismo abstrato se projetam idealmente no plano sensível, o apontar para a empiricidade imediata ainda se sobrepõe ao tempo e a aproximação com a unidade de sentido da epopeia é maior do que no romantismo da desilusão, pois aqui o desacordo entre o mundo interior e mundo exterior é intensificado. Em suma, ao contornar a mudança qualitativa que se efetua na transição entre as duas formas de romance, Lukács acentua que o caráter desmedido do herói em face do mundo no idealismo abstrato dá lugar a uma atitude de passividade em relação a qualquer possibilidade de conflito com o mundo, por parte da forma proveniente do romantismo da interioridade, já que a alma do herói tem consciência de que o mundo externo já não tem mais nada de amplo e essencial para lhe oferecer.

Lukács aponta para o fator extremamente relevante na caracterização do romantismo da desilusão, que é a perda do lastro épico, ou, como ele mesmo denomina, "a perda do simbolismo épico"³¹². Com a intensificação da interioridade, a forma perde a sua força e autonomia e dissolve-se naquilo que Lukács chamou de "sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo"³¹³. Mas o que significa dizer que a forma enfraqueceu ou encontra problemas no que tange as possibilidades de configuração? A crítica de Lukács pela forma em *TdR* converge para a crítica já realizada pelo filósofo húngaro em *Ästhetische Kultur*, bem como no ensaio "Riqueza, caos e forma: um diálogo sobre Laurence Sterne", presente em *A Alma e as Formas*.

A subsunção da configuração formal a contínuos, desconexos e inorgânicos estados de alma e reflexões sobre estados de ânimo já estava presente na tematização crítica do primeiro

³¹¹ Ibid., *TdR.*, pp.117-118; *TdsR.*, p.86.

³¹² Lukács, Georg. *TdR.*, p.118; *TdsR.*, p.87.

³¹³ Ibid., *TdR.*, p.118; *TdsR.*, p.87.

texto, em 1910, quando já é anunciada a problemática da insuficiência de configurar a vida, ou seja, insuficiência no sentido de ausência de uma forma que realmente possa narrar a totalidade extensiva da vida. Se, no texto de 1910, a crítica do filósofo húngaro tem como alvo a subjetividade sem limites e a impossibilidade em configurar os problemas da vida, no ensaio presente em *A Alma e as Formas*, a subjetividade sem limites, pela voz de Vincenz, adentra a questão do romance. No diálogo entre Vincenz e Joachim, a posição do primeiro é pela defesa de Laurence Sterne, enquanto o segundo justifica as suas posições através de Goethe. Lukács, que deixa transparecer o seu posicionamento em favor de Joachim e, conseqüentemente, em favor de Goethe, aponta que a subjetividade sem limites é a marca dos volteios e deslocamentos que Sterne opera com o recurso do jogo irônico. Em que pese o caráter ainda fortemente negativo e excessivamente subjetivo que a ironia carrega em *A Alma e as Formas*, distinto, portanto, da ironia como recurso consciente que marcará a virilidade romanesca em *TdR*, o romance de Sterne é descontínuo e inorgânico, e a sua forma, não sendo preenchida com a vida viva e dinâmica das estruturas objetivas do mundo, mas enquanto mero estado da alma reflexivo e somente subjetivo, como fragmentos, "não distinguia entre um valor e um desvalor" e também "não fazia escolhas"³¹⁴.

No romantismo da desilusão, a incapacidade de fazer escolhas também se mede na recusa consciente da alma diante do mundo externo. E, se o abrir mão de qualquer pretensão externa significa a dissolução do "simbolismo épico"³¹⁵, o mundo com que se lhe defronta é caracterizado pela contingência e pelo antagonismo entre sentido e convenção formal, pois "é um mundo plenamente regido pela convenção, a verdadeira plenitude do conceito de segunda natureza: uma síntese de leis alheias ao sentido, nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma"³¹⁶. Por um aspecto, há uma interioridade que não se adapta e recusa de modo consciente à insubstancialidade do mundo externo, por outro, como desdobramento dessa atitude, há uma indiferença da alma em relação as "objetivações da vida social próprias às estruturas"³¹⁷ do mundo. Esse fato equivale a dizer que a alma se fecha para qualquer vínculo com as estruturas da vida social, ou, em outros termos, com o retorno do herói a si mesmo como único critério de valor, o confronto prático com a objetividade do mundo, que, no *Dom Quixote*, por exemplo, visualiza-se em uma instituição como a cavalaria, sucumbe ao total alheamento em face da ação.

³¹⁴ Lukács, Georg. *A Alma e as Formas*, p.206; *Die Seele und die Formen*, p.194.

³¹⁵ Id., *TdR.*, p.118; *TdsR.*, p.87.

³¹⁶ Ibid., *TdR.*, p.119; *TdsR.*, p.87.

³¹⁷ Ibid., *TdR.*, p.119; *TdsR.*, p.87.

O sujeito do romantismo da desilusão elevado às alturas e em um modo de ação que diz respeito unicamente à sua interioridade torna-se, como afirmou Ernest Keller, um registro histórico-filosófico muito mais evidente da situação de isolamento do indivíduo na sociedade burguesa do que aquela caracterizada pelo idealismo abstrato³¹⁸. Quando se fala no agravamento da incompatibilidade entre a alma e o mundo, estamos falando de uma postura de rejeição do sujeito em face do mundo da convenção, tal é a consciência desse sujeito da opacidade alienada das estruturas da realidade e, como consequência e marca distintiva dessa 'desilusão romântica', se "o idealismo abstrato era caracterizado por meio do isolamento e da atividade desorientada do indivíduo, então a interioridade era caracterizada por meio da atitude contemplativa e a recusa do mundo externo"³¹⁹. Nesse contexto, é possível afirmar que, com a noção de indivíduo maximizada, surge um problema ético no que toca a ação do sujeito, o alargamento da alma coincide com "a renúncia a todo papel configurador do mundo exterior"³²⁰. Aqui retornamos ao problema ético da forma, ao problema intrínseco ao modo específico com que o romance da desilusão envereda para configurar uma vida que seja adequável à alma, e o preço que se paga na configuração de um mundo sem fissuras, dinâmico e essencial, mas somente no âmbito da interioridade.

A questão hierárquica do vínculo recíproco de subordinação entre as realidades interna e externa é o problema ético da utopia: a questão de em que medida a possibilidade de pensar um mundo melhor justifica-se eticamente, em que medida é possível construir sobre ele, como ponto de partida da configuração da vida, uma vida que seja perfeita em si e não presente, como diz Hamann, um buraco em vez de um final³²¹.

Critério ético de ação que somente pode apontar para a ausência de sentido no mundo, que somente pode circunscrever o seu *a priori* concreto por conta do estado de ceticismo e desolação da alma em realizar-se no mundo. Porém, como bem atenta Joachim em seu diálogo com Vincenz, a ética é algo que vem do exterior³²², enquanto critério normativo geral de ação no mundo. A exaltação da noção de indivíduo no romance do século XIX recupera, em certo sentido, a poetização da vida proposta no panpoetismo do romantismo alemão, na ideia da

³¹⁸ Keller, Ernst. *Der junge Lukács*. op. cit., p.190.

³¹⁹ Keller, Ernst. *Der junge Lukács*. op. cit., p.190 [War der abstrakte Idealismus durch die Isolation und ziellose Akitivität des Individuums gekennzeichnet, so die Innerlichkeit durch eine kontemplative Haltung und die Abwendung von der Außenwelt].

³²⁰ Lukács, G. *TdR.*, p.123; *TdsR.*, p.90.

³²¹ *Ibid.*, *TdR.*, p.120; *TdsR.*, p.88.

³²² Lukács, Georg. *A Alma e as Formas*. p.213; *Die Seele und die Formen*, p.201.

criação poética como critério de ação. A criação literária da desilusão romântica do século XIX, que desejava configurar um novo cosmos pleno de sentido pela via da interioridade, sem as amarras ou perturbações referentes aos designios do mundo externo, assim como o romantismo, "foi um abandono aparentemente consciente da vida"³²³.

A atitude passiva torna-se então o traço distintivo de ação do sujeito desse tipo de romance. No recurso à criação literária, por meio da forma a subjetividade traz para si a possibilidade de tornar possível o novo mundo utópico e então "o romantismo torna-se cético, decepcionado e cruel em relação a si mesmo e ao mundo; o romance do sentimento de vida romântico é o da criação literária desiludida"³²⁴. E a criação literária com fundamento subjetivo para a configuração de uma totalidade coerente só se torna caminho possível porque os caminhos possíveis e transitáveis para tornar efetiva a ideia na realidade tornaram-se inviáveis no decurso do tempo histórico. Ernst Keller nos mostra que Lukács também estabelece uma conexão entre o idealismo abstrato e o romantismo da desilusão, assim como Hegel havia feito em seus *Cursos de Estética*³²⁵. O romantismo da desilusão sucede o idealismo abstrato conceitualmente no desenvolvimento histórico-filosófico das formas que apresentam o "utopismo *a priori*"³²⁶. Se, no idealismo, um mundo imaginado deveria ser criado, vertendo o mundo externo aos ideais megalomaniacos, no século XIX a interioridade se aperfeiçoa e tem consciência do descompasso entre vida e essência no tempo.

A ideia do tempo passa a caracterizar uma marca qualitativamente distintiva da forma do romance e é através deste elemento conceitual que é possível compreender a sucessão histórico-filosófica destas duas tipologias das formas, pois, como aponta Ernst Keller, se Lukács em sua análise do romance do idealismo abstrato tinha feito a relação do herói com a convenção burguesa como princípio moral de sua ética, então no romantismo da desilusão essa relação é feita com o tempo"³²⁷. O tempo vem a se tornar constitutivo no romance quando os pressupostos subjetivos das ideias se tornam uma mera afirmação vazia de sentido e já não guardam mais vínculo com a experiência humana. No decurso histórico, o alheamento da natureza em face das cegas e infrutíferas disposições da alma constitui um vácuo na realidade, um vácuo entre a vida e o sentido que faz com que o tempo se torne um princípio constitutivo da forma romance.

³²³ Ibid., *A Alma e as Formas*, p.92; *Die Seele und die Formen*, p.82.

³²⁴ Lukács, G. *TdR.*, p.124; *TdsR.*, p.91.

³²⁵ Keller, Ernst. *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben.*, op. cit., p.190.

³²⁶ Lukács, G. *TdR.*, p.123; *TdsR.*, p.90.

³²⁷ Keller, Ernst. *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben.*, op. cit., pp.190-191.

Esse é o quadro do mundo da convenção, no qual a natureza estranhada não se ajusta mais aos ideais. O decurso do tempo como duração torna-se o único substrato de condição de realização de ação nas estruturas de uma realidade opaca e irrepresentável, ou representável somente nos limites da vivência instantânea de fragmentos isolados e inorgânicos. Frente ao poder do curso temporal, o ideal da subjetividade é destronado, perde a sua posse e primazia na relação com a realidade. A forma do romance adapta-se a essa convencionalidade alheia a vínculos transcendentais e faz do tempo vivenciável em duração e intensidade princípio de sentido para a forma, e "eis por que só o romance, a forma do desterro transcendental da ideia, assimila o tempo real, a *durée* de Bergson"³²⁸. O *tempo real* de Bergson torna-se aqui o único caminho para a representação simbólica de algo que já está destituído de sentido empiricamente, ou, que se tornou-se o registro formal do desabrigo transcendental.

O romance é a forma da virilidade madura porque a instauração do decurso do tempo como elemento constitutivo da estrutura composicional resgata formalmente um índice de organicidade interna ao romance que, além de indispensável para a configuração da totalidade, ilumina os elementos relativos ao acúmulo de experiências do sujeito em sua reflexão presencial, dotando-os de sentido. Experiência acumulada que se traduz em experiência do sujeito tornada consciente como vislumbre de transfiguração épica, ou, como possibilidade de experiência recordativa ou de remeter a algo de essencial da vida. Pois, se na forma romance dá-se a cisão entre a essencialidade e vida imediata, no romance da desilusão, como afirma Lukács, o tempo é o elemento de estiolamento do essencial poético³²⁹, porém, Lukács fala em uma "correção posterior desse combate unilateralmente lírico"³³⁰, no qual até então conservava o essencial como a parte derrotada e o tempo como a rigidez regulativa triunfante, mas que, por um recurso autoironico, conserva e dota de novo sentido os ideais, como ideais da juventude, ainda que "constitutivo somente para o estado de imaturidade da alma"³³¹.

Porém, é na experiência recordativa que se encontra o elemento de transfiguração épica na forma do romantismo da desilusão³³². O próprio tempo contém o lastro épico na estrutura composicional, pois desperta o sentimento maduro de que o decurso do tempo é algo inevitável e de que há um fluxo temporal dotado de sentido na sucessão das coisas e acontecimentos. A experiência recordativa abarca o conjunto da experiência vivencial e

³²⁸ Lukács, G. *TdR.*, p.127; *TdsR.*, p.93.

³²⁹ *Ibid.*, *TdR.*, p.129; *TdsR.*, p.95.

³³⁰ *Ibid.*, *TdR.*, p.129; *TdsR.*, p.95.

³³¹ *Ibid.*, *TdR.*, p.129; *TdsR.*, p.95.

³³² Sobre a diferença entre o recurso irônico e a experiência recordativa, cf. nota 20, In. Lukács, G. *TdR.*, p.131.

recolhe, em tom de esperança, um vislumbre de sentido no tocante ao acúmulo de experiência do sujeito no meio que o circunda. É vislumbre de esperança porque aponta, ainda que de maneira subjetiva e reflexiva por meio da memória, para a organicidade que se sobrepõe ao caos fragmentário do eu diante de um mundo igualmente fragmentário. Esse esboço de narrar uma extensividade orgânica da vida é épico exatamente porque são "experiências temporais"³³³ que extravasam a regularidade formal e vazio do tempo. Portanto, os índices dessa experiência temporal épica são "a esperança e a recordação"³³⁴, um recurso que lança luz sobre a possibilidade de apresentar a vida em sua plenitude. Nas palavras de Lukács, o significado épico das experiências temporais:

Uma sinopse da vida como unidade cristalizada *ante rem* e sua apreensão sinóptica *post rem*. E se é preciso negar a experiência feliz e ingênua do *in re* dessa forma e dos tempos que a engendram, se essas experiências também estão condenadas à subjetividade e à reflexão, o sentimento configurador da apreensão do sentido não lhes pode, contudo, ser tomado; são elas as experiências de maior proximidade à essência que podem ser dadas à vida num mundo abandonado por deus³³⁵.

Tal experiência temporal recordativa e épica constitui a estrutura matricial da *Educação Sentimental*, de Gustave Flaubert, apontada por Lukács como a mais representativa obra do romantismo da desilusão. No que concerne à forma, o romance de Flaubert, no século XIX, foi a mais autêntica demonstração de uma "verdadeira objetividade épica"³³⁶ e de afirmação da vida, embora essa potenciação do elemento da vida pela forma seja inexprimível em termos de realidade efetiva e não recolha nada em termos de materialidade do mundo. Embora o romantismo da desilusão intensifique o desacordo entre a interioridade e a exterioridade, o domínio do tempo enquanto decurso temporal permite estabelecer certa homogeneização das estruturas que tocam na relação do sujeito com o mundo, pois, personagens distintos em momentos distintos são integrados em um fluxo de secessões temporais que remete à ideia de uma totalidade da vida.

A organização coesa da vida das experiências da vida singular como totalidade irradia algo de épico na forma ao presentificar de modo vivo e dinâmico o processo da vida. A sucessão entre as várias vidas singulares não é relacionada simplesmente por meio de uma amarração conceitual abstrata, mas, muito mais do que isso, Lukács alude nesse ponto a um

³³³ Lukács, G. *TdR.*, p.130; *TdsR.*, p.96.

³³⁴ *Ibid.*, *TdR.*, p.130; *TdsR.*, p.96.

³³⁵ *Ibid.*, *TdR.*, pp.130-131; *TdsR.*, p.96.

³³⁶ *Ibid.*, *TdR.*, p.132; *TdsR.*, p.97.

"*continuum* concreto e orgânico"³³⁷ que caracteriza a objetividade épica obtida nessa forma de romance. Necessário ressaltar que a experiência temporal épica presente nesse romance de Flaubert traz consigo os elementos da esperança e da recordação. A esperança como algo indissociável da vida, que mesmo diante do isolamento da interioridade e do caos fragmentário da realidade a chama de uma comunhão épica de sentido que acompanha a própria vida como esperança vindoura. O elemento recordativo instaura com força a imagem de ausência no presente e o tenciona, ao construir subjetivamente na memória os laços de uma sucessão vivencial orgânica, que fixa o presente, o ilumina, mas ao mesmo tempo reporta ao passado e ao que foi perdido em símbolos de uma época fenecida na história. Os valores essenciais, que já perderam o seu lugar no 'relógio da história', são postos em suspensão diante da vida presente. Pela forma, o fracasso pode então encontrar o seu vislumbre de redenção³³⁸.

Essa alteração qualitativa do tempo e por meio do tempo é algo especificamente romanescos, já que a epopeia e o drama não eram afetados pelo fluxo temporal. O drama clássico nem mesmo conhecia a noção de tempo, já a composição epopeica o permitia não para afetar a relação entre os personagens e entre estes e o destino, mas apenas para enaltecer a grandiosidade dos personagens e suas características eram atemporais e "o que eles experimentam e como experimentam tem o venturoso desprendimento temporal do mundo divino"³³⁹. É ainda no idealismo abstrato, com Cervantes, segundo Lukács, que é chegado o momento de consciência da mudança entre esses dois momentos históricos qualitativamente distintos: o passado dos valores e vínculos imediatos e orgânicos sucumbe ante a primazia moderna do tempo como princípio capaz de aglutinar coerência e organicidade. Embora no *Dom Quixote* as ações ainda almejem a sonhada realização na *pátria transcendental*, "o próprio fundamento da vida que ele sustenta não é mítico-atemporal, mas fruto da passagem do tempo, e transmite a cada detalhe os traços dessa filiação"³⁴⁰. Iluminando o limite entre esses dois momentos histórico-filosóficos, Cervantes "a reconheceu e compreendeu, elevando a problemática mais confusa e erradia à esfera luminosa da transcendência inteiramente franqueada, inteiramente convertida em forma"³⁴¹.

³³⁷ Lukács, G. *TdR.*, p.133; *TdsR.*, p.97.

³³⁸ "Em curioso e melancólico paradoxo, o fracasso é portanto o momento de valor, o pensamento e a vivência daquilo que a vida recusou é a fonte da qual parece jorrar a plenitude da vida. Configura-se a absoluta ausência de toda a satisfação de sentido, mas a configuração alça-se à realização rica e integrada de uma verdadeira totalidade de vida". Lukács, G. *TdR.*, p.133; *TdsR.*, p.98.

³³⁹ *Ibid.*, *TdR.*, p.128; *TdsR.*, p.94.

³⁴⁰ *Ibid.*, *TdR.*, p.137; *TdsR.*, p.101.

³⁴¹ Lukács, G. *TdR.*, p.137; *TdsR.*, p.101.

3.4. Terceiro Capítulo: *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* como síntese formativa: o vínculo prático com o mundo pela forma.

Chega-se a um momento fundamental desta Tese, que é a de mostrar, por meio da análise da forma do romance em Goethe, como a crítica pela forma em Lukács orienta-se por uma perspectiva objetiva. Para tanto, é de fundamental importância desde já destacar o peso que a cadência irônica assume no processo formativo de Wilhelm Meister, ou seja, a relativização do papel do herói que Lukács destaca nessa parte da obra significa que o contorno que configura a relação do personagem central com o mundo circundante não tem a ver nem com uma interioridade isolada e nem mesmo com uma estrutura de mundo essencial e pronta, mas a cadência irônica está associada à constitutividade social da formação prática de Wilhelm, que as estruturas sociais do mundo só ganham significado diante das possibilidades e atuações de sua personalidade em meio a um programa pedagógico de ideias que dá coerência e homogeneidade a esse mundo circundante. Fala-se aqui da configuração das estruturas do mundo que acolhe tendências e posições de Wilhelm e das relações de Wilhelm com outros personagens no âmbito das questões práticas da vida cotidiana, que, a despeito da objeção feita por Novalis, permite situar a crítica pela forma dentro dos seus limites histórico-filosóficos.

No desdobramento das análises estéticas e histórico-filosóficas de Lukács acerca das formas romanescas situa-se *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe, obra na qual, Ernst Keller, de modo muito perspicaz, afirma possuir papel central dentro dos estudos do filósofo húngaro³⁴². *Wilhelm Meister* possui centralidade porque traz consigo o pressuposto da reconciliação do indivíduo com as estruturas do mundo externo, embora tal reconciliação seja problemática na instauração de uma organicidade. Lukács será enfático no sentido de descartar qualquer possibilidade de reconciliação do indivíduo com a vida externa nos parâmetros de uma relação homogênea que possa efetivamente superar o individualismo da realidade. A centralidade se verifica por esse romance do final do século XVIII realizar uma significativa síntese em torno dos dois polos que operavam nos dois tipos "puros" de configuração formal do romance. No primeiro caso traçado das formas puras, no idealismo abstrato, a conversão das ideias essenciais da alma em pura atividade para o mundo, a transformação do utopismo épico cavalheiresco em obsessivo ideal petrificado enquanto realidade meramente imaginada caracterizava uma "concepção de vida errante"³⁴³. No segundo

³⁴² "Um papel central é conferido ao Wilhelm Meister (1795/96) dentro dos estudos de Lukács". Keller, Ernst. *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben.*, op. cit., p.196, ["Wilhelm Meister Lehrjahre (1795/96) wird innerhalb Lukács' Studie ein zentraler Platz zugewiesen"].

³⁴³ Ibid., p.196, ["verfehltes Lebenskonzept"].

caso, a expansão da alma a ponto de recolher em si mesma todo o conteúdo significativo da realidade tinha "como fundamento o aprofundamento passivo da própria interioridade"³⁴⁴. O *Wilhelm Meister*, enquanto critério postulativo no utopismo ético do escritor, permite-se ir além da relação unilateral entre alma e mundo, ora marcada pela atividade vazia de sentido, na ânsia por realizar algo grandioso no mundo e encontrar a *pátria transcendental*, ora restrita ao domínio da interioridade, ao elemento reflexivo e aos estados de ânimo, desconectando-se dos vínculos e anseios com a vida externa e subsumindo-se unicamente ao império do tempo, ou seja, à experiência temporal subjetiva. No contexto do desnível entre alma e mundo, Lukács esclarece logo de início o caráter específico operado pelo romance goethiano.

Tipo humano e estrutura da ação, portanto, são condicionados aqui pela necessidade formal de que a reconciliação entre interioridade e mundo seja problemática, mas possível; de que ela tenha de ser buscada em penosas lutas e descaminhos, mas possa no entanto ser encontrada. Eis por que a interioridade aqui em apreço situa-se entre os dois tipos antes analisados: sua relação com o mundo transcende das ideias é frouxa, tênue tanto subjetiva quanto objetivamente, mas a alma voltada puramente a si própria não integra o mundo numa realidade que é ou deve ser perfeita em si mesma, que se opõe como postulado e poder rival à realidade externa, senão porta em si, como sinal do laço remoto embora ainda não rompido com a ordem transcendental, a aspiração a uma pátria no aquém que corresponda ao ideal – um ideal pouco claro no que aceita, inequívoco na rejeição³⁴⁵.

Lukács, no trecho acima, expõe nitidamente o modo como a condição da interioridade na obra de Goethe não se circunscreve à relação unilateral entre alma e mundo. É mantida a crença na *pátria transcendental*, o que significa dizer que aqui a interioridade possui um autodesenvolvimento muito mais dinâmico e flexível, que se abre para as possibilidades de realização no mundo externo e, como consequência, a alma não cinge de realidade substancialmente única e autônoma os conteúdos de sua interioridade, pois ela deseja se colocar para fora de si diante do outro. Outro aspecto importante que deve ser mencionado refere-se aos caminhos e percalços que envolvem o itinerário da interioridade com o mundo. Não se trata de um mundo essencial aprioristicamente pronto em seus encadeamentos e conexões homogêneos, um mundo no qual bastaria apenas para a interioridade encontra-lo ou recolhê-lo prontamente por alguma posição da consciência, sem nenhum esforço. Ao contrário, a consciência do indivíduo deve pelejar, entrar em conflito consigo mesma e desenvolver-se em

³⁴⁴ Keller, Ernst. *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben.*, op. cit., p.196, ["das passive Versinken in der eigenen Innerlichkeit zur Grundlage"].

³⁴⁵ Lukács, G. *TdR.*, pp.138-139; *TdsR.*, p.102.

meio a inúmeras experiências vivenciadas. Fala-se aqui de uma questão fundamental para esse tipo de romance: o confronto educativo do indivíduo diante do mundo e mais do que isso, do quão significativo tais experiências do indivíduo são para a estruturação do mundo externo no romance.

A experiência do indivíduo se torna significativa porque não se trata da apreensão ou abordagem de um indivíduo isolado. Aqui, ao adentrarmos novamente a questão específica do romance já anunciada por Schlegel como sendo a exposição histórica da totalidade da vida de um indivíduo, de como o itinerário de um homem guarda um "compêndio enciclopédico" no sentido de reunir e mesclar experiências e situações aparentemente distintas, temos a chave para compreender o significado essencial da história do desenvolvimento de Wilhelm Meister, que diz respeito ao modo como o vínculo desse herói com as estruturas da vida social, muito mais do que um itinerário de um indivíduo isolado, possui um ideal comunitário, um significado que aproxima e dá sentido a outras individualidades. As ações na vida social respondem a um anseio da alma, e em muitas situações que Wilhelm Meister vivenciou extravasam a mera vontade subjetiva unilateral do eu e ganham ressonância no meio circundante e, como afirma Lukács, "desse modo, porém, ao menos como postulado, a solidão da alma é superada"³⁴⁶.

A representação histórica da individualidade na figura de Wilhelm Meister é de importância fundamental na compreensão do romance. Ao longo da narrativa, Goethe faz alusão a inúmeras formas específicas da arte poética que acompanham a própria trajetória de Wilhelm, como no caso de elementos do barroco no período do teatro de marionetes, os elementos do clássico grego, nas figuras da musa da tragédia e da sibila que personificava o comércio, traduzindo o dualismo entre os ideais mantidos pela alma na perspectiva do aperfeiçoamento moral, espiritual e intelectual suscitados pelo teatro e as demandas oriundas da vida comum comercial burguesa, dos apelos nada sedutores para uma vida subsumida pela atividade prosaica dos negócios ou a alusão a poemas pastoris, quando da recusa aos "ideais poéticos" e a empreitada no mundo dos negócios, no início do Livro 2. O certo é que as diferentes formas que se sucedem dão fecho a um todo coeso, previamente elaborado por Goethe. A homogeneização prévia de sentido entre as estruturas de mundo elaboradas pelo escritor, mais do que a vinculação orgânica das partes em relação ao todo, permite também a representação alegórica do desenvolvimento do indivíduo diante do mundo. A representação alegórica enquanto efetivação do processo formativo do indivíduo, como anunciação da universalidade no desdobramento da particularidade, diz respeito, em termos de importância e

³⁴⁶ Lukács, G. *TdR.*, p.139; *TdsR.*, p.103.

significado histórico-filosófico para o romance, àquilo que Schlegel visualiza na obra de Goethe como possibilidade de efetivação de uma "poesia universal e progressiva".

No caso do romance de Goethe, a efetivação histórica de uma individualidade ilumina outras individualidades. E ilumina porque os elementos e situações que envolvem as ações de Wilhelm Meister diante das estruturas objetivas da vida social tornam-se um registro por excelência de uma forma de vida que circunscreve outras individualidades em torno de um sistema de ideias que orienta a dinâmica da vida interna e externa do mundo na obra³⁴⁷. Pois bem, além da vinculação do personagem central a um mundo de ideias que passa a dar sentido, equilíbrio e homogeneidade aos processos das vidas que se inter-relacionam na totalidade do mundo romanesco, a possibilidade de realização de tais ideias encontra a sua condição em cada passo da ampla trajetória de Wilhelm Meister. Em cada desenlace do herói os seus eventos possuem a ressonância no meio circundante, ou seja, os seus ideais, suas ações e as contradições, crises e aperfeiçoamentos intrínsecos à sua consciência, que se constitui processualmente diante do mundo, são muito mais vastos do que a sua individualidade. Um exemplo disso é a relação de casamentos estabelecida ao final da obra, na criação da Sociedade da Torre, que viria coroar os ideais de enlaçamento humano ensejados por Wilhelm Meister desde os tempos do teatro junto a outros indivíduos, como Jarno e Lotário. O ideal de comunidade ganha aqui a maior amplitude e concreção possível no âmbito da vida social.

Essa relação recíproca e de tensionamento entre o indivíduo e mundo, entre a interioridade e vontade de intervir com ações sociais estabelecida pelo romance de Goethe apresenta uma específica forma de relativização do papel do herói. Como dito, o personagem principal é significativo apenas no que tange a sua relação com as ideias que ganham amplitude, estruturam e dão significado à dinâmica da vida social. Tal relativização também estava presente no romantismo da desilusão, mas havia uma diferença fundamental entre este e o romance de formação de Goethe, pois, enquanto em um romance da desilusão como o de Flaubert, a experiência recordativa, ao instaurar uma "organicidade" por meio da consciência de vínculos e reminiscências comuns no decurso temporal tem mais a função de desvelar algo que foi perdido na experiência temporal passada, no romance de Goethe, a função é muito mais afirmativa diante do presente, no sentido de realçar os laços de comunidade, ou seja, "aqui o

³⁴⁷ Sobre a relativização do herói, marca distintiva do *Wilhelm Meister*, diz Lukács em trecho anterior da obra: "Na forma biográfica, a aspiração sentimental e inalcançável tanto pela unidade imediata da vida quanto pela arquitetônica que tudo integra do sistema é equilibrada e posta em repouso – é transformada em ser. Pois o personagem central da biografia é significativo apenas em sua relação com um mundo de ideias que lhe é superior, mas este, por sua vez, só é realizado através da vida corporificada nesse indivíduo e mediante a eficácia dessa experiência". Lukács, G. *TdR.*, p.78; *TdsR.*, p.60.

fundamento da cosmovisão dessa relatividade é o possível êxito das aspirações voltadas a um objetivo comum; os personagens isolados tornam-se estreitamente unidos por meio dessa comunidade do destino"³⁴⁸.

É por tais condições que o quadro das tipologias de Lukács apresenta o romance de formação de Goethe como uma síntese entre a estrutura psicológica problemática do herói do idealismo abstrato voltada a ações vazias e equivocadas e a interioridade consciente, porém em um abismo mais intransponível ainda em relação às estruturas da vida social, no romantismo da desilusão. A cada momento de sua trajetória, os laços de humanidade que Wilhelm Meister busca iluminam algo substancial de comunitário previamente estabelecido por Goethe e as ações do herói respondem a essa ética do escritor com uma progressividade universal que articula os sentimentos mais profundos da alma e a necessidade de ação social. Portanto, no sentido do ideal comunitário, diz Lukács que "a humanidade, como escopo fundamental desse tipo de configuração, requer um equilíbrio entre atividade e contemplação, entre vontade de intervir no mundo e capacidade receptiva em relação a ele"³⁴⁹.

Esse equilíbrio é marca distintiva do romance de formação, ou seja, o romance como sendo a apresentação da totalidade da vida de um indivíduo que se forma diante do mundo. Um indivíduo que vai aprimorando a sua consciência de si da realidade ao longo das conjunturas e situações específicas que se apresentam às suas experiências. São as próprias condições objetivas a partir da necessidade de vínculo com o mundo externo que contribuem para o aprimoramento moral, intelectual, político e cultural de Wilhelm Meister e, de modo decisivo, para a sua tomada de ação diante do mundo. Segundo Lukács, não se trata de arrematar o critério de verdade do mundo por meio de uma simples expressão subjetiva da vontade, mas por uma "vontade de formação" [*Wille zur Bildung*]³⁵⁰, pela necessidade consciente de viver o calvário do processo formativo, que não é fácil e tem, por exemplo, o estremecimento da efervescência juvenil das ideias ao confrontá-las com o mundo. O desfecho dos anos de aprendizado com a adaptação resignada a formas sociais específicas não se traduz no fracasso de suas ações e nem mesmo no isolamento da interioridade, mas sim por ter levado à consciência os desníveis entre a interioridade e o mundo exterior e mais do que isso, como registro do salto consciente no amadurecimento de Wilhelm Meister, que a sua clareza acerca da discrepância só foi possível enquanto expressão pensada das suas experiências, que o sentido prático para o mundo não redundava em puro ativismo unilateral obsessivo e variegado, mas é núcleo matricial que

³⁴⁸ Lukács, G. *TdR.*, p.141; *TdsR.*, p.104.

³⁴⁹ *Ibid.*, *TdR.*, p.141; *TdsR.*, p.104.

³⁵⁰ *Ibid.*, *TdR.*, p.141; *TdsR.*, p.104.

determina a consciência. Desse modo, se não existe mais a relação unilateral entre a alma e o mundo, tal salto consciente no confronto educativo exprime o estado de espírito do mundo enquanto "experiência compreensiva – uma experiência que se esforça por ser justa com ambos os lados e vislumbra, na incapacidade da alma atuar sobre o mundo, não só a falta de essência deste, mas também a fraqueza intrínseca daquela"³⁵¹.

Goethe faz do processo de experiências de Wilhelm Meister um eixo matricial que torna episódios fortuitos e aparentemente isolados estruturas significativas em sua vinculação com o indivíduo principal. Assim se caracteriza, por exemplo, o Primeiro Livro dos aprendizados que, em meio a histórias cambiantes, parciais ou eventos aparentemente isolados, desfecham um todo coerente que ilumina as figuras ou elementos da infância e memória de Wilhelm que, como na primeira experiência teatral com o teatro de marionetes, realçam aspectos mais amplos da personalidade humana³⁵². Levado em consideração, o Livro I apresenta uma heterogeneidade em suas estruturas, que vão das memórias ricas e poéticas da infância, que tem continuidade no arrebatamento do primeiro grande amor, por Mariane, tendo o seu contraponto na desilusão amorosa, e esses dois momentos intercalados por uma primeira prova a que é submetido, pelos velhos Meister e Werner, através de uma viagem de negócios. Apesar da heterogeneidade, todos os eventos apontam para uma prévia do que será um gradual processo de "experiência compreensiva"³⁵³ de Wilhelm diante do mundo, ou seja, o Livro I seria uma espécie de compêndio introdutório para o processo de formação mais ampla de Wilhelm no contexto da vida prosaica burguesa.

Portanto, o caráter heterogêneo das estruturas da vida social distintas uma das outras, em *Os anos de aprendizado*, é subsumido por uma homogeneização previamente estabelecida pelo escritor, de modo que os momentos episódicos e aparentemente fortuitos iluminam e dão forma a um sistema de ideias ao qual o personagem central está vinculado desde a sua juventude, a saber, a preocupação em vivenciar laços humanos significativos para além do

³⁵¹ Lukács, G. *TdR.*, p.143; *TdsR.*, p.106.

³⁵² A famosa resenha de F. Schlegel acerca do Wilhelm Meister apontava para a necessidade de um sentido para o todo. A organicidade e coesão interna do todo revelava-se mesmo em cada detalhe e particularidade. Diz Schlegel: "Como parte preparatória da obra, o primeiro livro é uma série de posições cambiantes e oposições pitorescas nos quais o caráter de Wilhelm é mostrado por outro lado notável, numa nova e mais clara luz, e os pequenos episódios e capítulos distintos formam cada um por si mais ou menos um todo pitoresco". In: Giosa Fujita, Natália. "Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do *Wilhelm Meister*", de August-Wilhelm Schlegel; "Resenha de 'Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do *Wilhelm Meister*', de August-Wilhelm Schlegel", de Friedrich Schlegel; "Sobre o *Meister* de Goethe", de Friedrich Schlegel: tradução, notas e ensaio introdutório. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Filosofia, do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006, p.128.

³⁵³ Lukács, G. *TdR.*, p.143; *TdsR.*, p.106.

caráter prosaico da vida social burguesa. Em resumo, o ideal comunitário ensejado por Wilhelm desde as experiências com o teatro traduzem o intento ético de Goethe: era necessário que cada forma de arte particular manifestasse a universalidade³⁵⁴ e, nesse sentido, Constantino Luz de Medeiros aponta a caracterização que Schlegel faz acerca do Wilhelm Meister, ao dizer que "o crítico chama a atenção para o fato de que diversos episódios na obra de Goethe têm um fim em si mesmo, o que frustra o leitor ou crítico que procura se orientar apenas pela regra da causalidade"³⁵⁵, ou, no mesmo sentido, "a lógica do *Wilhelm Meister* pressupunha um leitor com capacidade e sentido para o todo"³⁵⁶.

A necessária intuição para o todo que se pressupõe para o leitor de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* desvela o conteúdo de verdade [*Wahrheitsgehalt*] da obra e esclarece de modo decisivo o papel fundamental do elemento irônico na estrutura composicional do romance. A afirmação irônica por parte de Goethe possui dois sentidos muito claros: em um primeiro ponto, o recurso tem como objetivo a saída poética frente ao caráter prosaico e sem sentido da realidade social. Era necessário uma redução homogênea das estruturas do mundo na realidade externa da obra, a ponto de mesmo um Livro desconectado com o percurso de Wilhelm, como o Livro VI em *Confissões de uma bela alma*, possuir vínculo com os ideais humanísticos e comunitários acompanhados ao longo do processo formativo de Wilhelm. Em um segundo ponto, como forma mais elevada da consciência, a cadência irônica traz a autorreflexão crítica do próprio escritor dentro da obra ao apontar para a possibilidade de relação da parte com a universalidade do todo. Nesse procedimento composicional, "o mundo social, portanto, tem de tornar-se um mundo da convenção parcialmente aberto à penetração do sentido vivo"³⁵⁷.

Eis, portanto, a grande síntese operada pelo romance de formação. A discrepância entre alma e mundo e configurada em estruturas que permitem o desenvolvimento de cada um dos polos da relação, suprimindo a relação de unilateralidade que caracterizava tanto o

³⁵⁴ "Dado que nem no conhecimento nem na reflexão nos é possível chegar à totalidade, porque àquele falta a dimensão interior e a esta a exterior, temos necessariamente de pensar a ciência como arte, se esperamos encontrar nela alguma espécie de totalidade. Essa totalidade não de ser procurada no universal, no excessivo; pelo contrário, do mesmo modo que a arte se manifesta sempre como um todo em cada obra particular, assim também a ciência deveria poder ser demonstrada em cada um dos objetos de que se ocupa". Goethe, J. W. *Materialien zur Geschichte der Farbenlehre*. In. *Sämtliche Werke*. Jubiläums-Ausgabe. Ed. de Eduard von der Hellen, em colaboração com Konrad Burdach *et al.* Stuttgart/Berlim, s.d.[1907 segs.]. Vol. 40: *Schriften zur Naturwissenschaft*, 2, pp.140.-141 (N.T.). apud Benjamin, W. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p.15.

³⁵⁵ Medeiros, Constantino Luz de. A Teoria do Romance de Friedrich Schlegel. In. *Revista Discurso*. V.47, N.1, 2017, p.218.

³⁵⁶ *Ibid.*, p.218.

³⁵⁷ Lukács, G. *TdR.*, p.144; *TdsR.*, p.107.

idealismo abstrato como o romantismo da desilusão. Para isso, Goethe acentua certos aspectos da vida social, estrategicamente elevados como ideias centrais que orientam a configuração da totalidade romanesca. É por essa medida que instituições sociais como a família, o trabalho, o Estado, a propriedade e o casamento ganham contornos fortes no itinerário educativo de Wilhelm com o mundo e, portanto, "tais objetivações da vida social são também simples pretextos da efetivação visível e frutífera de algo que está além delas"³⁵⁸ e "o mundo alcançado, significativo e harmonioso, é igualmente real e dispõe das mesmas características da realidade que os diversos graus de privação de sentido e da penetração fragmentária do sentido que o procedem no curso da ação"³⁵⁹.

Tais linhas delineadas até aqui caracterizam a especificidade da cadência irônica em Goethe. A importância da atitude ética do escritor destacada por Lukács e que nos propomos a investigar é o fato de que, Goethe confere destaque a certas estruturas da vida social em detrimento de outras mais "subjetivas", em prol de uma consecução objetiva na configuração da totalidade da obra, na criação de estruturas homogêneas na realidade que expressem a perfeita sincronia na relação do sujeito de ação com o mundo externo. Com isso, na obra ganham destaque desde o Livro I o caráter de comunhão geral do traços humanos, no Teatro, bem como no Livro III as transformações na concepção de mundo de Wilhelm conforme ele vai interagindo em outras realidades sociais, como foi no ambiente da nobreza ao conhecer Jarno, que lhe apresentaria pela primeira vez Shakespeare e a conformidade objetiva que Goethe configura na associação econômica da Torre, no último Livro, em detrimento das interioridades subjetivas de personagens como Mignon e do velho Harpista, que se tornam elementos integrados no processo formativo de Wilhelm a fim de não comprometer a organicidade do mundo. Esses deslocamentos e recursos irônicos em Goethe tem como finalidade tangenciar a objetividade na obra. Essa objetividade, que nunca foi uma estrutura *a priori*, mas um registro da cisão no mundo a ser problematizado ironicamente, é objetado por Novalis, que a vê como uma circunscrição à própria cisão e que se afastaria do essencial e poético da vida.

Em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, o romântico Novalis criticava exatamente as objetivações da vida social a partir de tais instituições, presentes em todo o itinerário de Wilhelm e o definiu como um romance estritamente prosaico e antipoético. Prosaico por Goethe ter permitido uma abertura de sentido às estruturas da vida cotidiana que se apresentam concretamente às ações sociais do indivíduo. E antipoético porque os elementos

³⁵⁸ Ibid., *TdR.*, p.145; *TdsR.*, p.107.

³⁵⁹ Ibid., *TdR.*, p.145; *TdsR.*, pp.107-108.

e tramas da vida cotidiana esvaziariam o sentido poético da vida, a poetização como intensificação da vida e critério de ação, pois, os elementos da vida cotidiana dos aprendizados de Wilhelm, as tramas e situações burguesas para uma alma que experiencia a realidade social "são de certo modo inteiramente prosaicos e modernos [...]. Ocupa-se ele meramente de coisas corriqueiras, humanas, a natureza e o misticismo são de todo esquecidos. É uma história burguesa e doméstica poetizada"³⁶⁰.

É possível então compreender alguns aspectos específicos da crítica de Lukács, que se posiciona diante da insuficiência formal romântica ao assumir as possibilidades da síntese formativa do romance goethiano. Lukács, ao mencionar uma "afinidade eletiva enigmática"³⁶¹ no espírito de Novalis, discute o quão problemático seria a almejada comunhão epopeica e universal no ensejo romântico. A referência aqui é ao vínculo entre a obra poética e a vida, presente nas *Afinidades eletivas* de Goethe e, mais do que isso, na obra em questão abre-se o espaço para a presença de elementos não narrativos, de caráter filosófico, como máximas e reflexões que se referem a vida, extraem algo de essencial e geral da vida a partir da esfera do privado, sendo por isso mesmo um ponto de relação entre o indivíduo e as questões gerais da vida humana, ou, como afirma Karl Solger, citado por Arlenice de Almeida, "mesmo que o ponto de partida seja a natureza humana, as numerosas reflexões referem-se ao exame da individualidade humana, ao caráter individual: 'a arte do romance', conclui Solger, é a tendência de reunir a individualidade ao gênero humano"³⁶².

O problema discutido por Lukács é que Novalis, ao objetar os elementos e objetivações da vida social prosaica e burguesa na configuração da forma, distancia-se da ordem das coisas, tornando cada vez mais improvável e incerto o vínculo com a vida. E, se as reflexões goethianas nas *Afinidades Eletivas* são "reflexões que penetram profundamente naquilo que é essencial e significativo na vida cotidiana"³⁶³, havia algo de problemático em Novalis no que diz respeito à relação empobrecida que o mesmo estabelece entre a interioridade e o mundo externo. A comunhão artisticamente épica que Novalis tenta restaurar, à exemplo da "épica cavaleiresca"³⁶⁴, só poderia redundar em fracasso, pois, quando os vínculos transcendentais entre o eu do poeta e a vida se faziam sentir imediata e sensivelmente, a forma plena de vida já

³⁶⁰ Ibid., *TdR.*, p.146; *TdsR.*, p.108.

³⁶¹ Lukács, G. *TdR.*, p.146; *TdsR.*, p.108.

³⁶² Solger, K.W.F. *L'Art et la tragédie du beau*. (org. Anne Baillot) Paris: Éditions Rue d'Ulm, 2004, p.188 apud Silva, Arlenice Almeida da. Filosofia e literatura nas *Afinidades Eletivas* de Goethe. In. *Revista Discurso*. V.47, N.1, 2017, p.251.

³⁶³ Silva, Arlenice Almeida da. Filosofia e literatura nas *Afinidades Eletivas* de Goethe., op. cit., pp.250-251.

³⁶⁴ Lukács, G. *TdR.*, p.146; *TdsR.*, p.108.

estava consumada e arrematada *a priori*. A intenção de Novalis em restabelecer uma unidade poética da vida diante da cisão é incapaz de recompor as fraturas entre a realidade e possibilidade de transcendência do sentido da vida. Como afirma Lukács:

Mas enquanto os poetas da Idade Média saíam a configurar o mundo terreno com mentalidade épica, por assim dizer ingênuo-espontânea, e obtinham a presença radiante da transcendência e com ela a transfiguração da realidade em conto de fadas somente como dádiva de sua situação histórico-filosófica, para Novalis essa realidade feérica, como restauração de uma unidade rompida entre realidade e transcendência, torna-se o objetivo consciente da configuração. Por isso a síntese cabal e decisiva é incapaz, no entanto, de ser realizada. A realidade está por demais carregada e onerada pelo fardo terreno de seu abandono de ideias, e o mundo transcendente, em virtude de sua filiação demasiado direta à esfera filosófico-postulativa da pura abstração, é por demais etéreo e sem conteúdo para que ambos possam reunir-se organicamente na configuração de uma totalidade viva.³⁶⁵

A atitude de Novalis, a poesia como critério de ação para vida torna-se uma tomada de ação consciente da cisão quando a época moderna do presente está marcada pela fratura entre a realidade das coisas e a possibilidade de transcendência de sentido. É uma atitude que, para sentir-se novamente em seu lar transcendental, abdica conscientemente de configurar o núcleo temporal da realidade, escapando à dissonância materialmente incontornável entre mundo contingente e indivíduo problemático. Essa fuga teria como meta a unidade da vida, por meio de uma "poetização sinfônica", mas que, como processo levado adiante por uma subjetividade sem limites, como pura interioridade, "só podia conduzir a uma fusão orgânica de todas as coisas, a uma imagem belamente harmoniosa das coisas, não a um domínio das coisas"³⁶⁶. Se a fratura superada por Goethe apenas ironicamente encontra limites com a relativização do personagem central em relação às ideias que orientam as estruturas, e se encontra limites porque a homogeneização prévia do escritor não supera as dissonâncias entre interioridade e o mundo, mas trabalha com elas, esse é o seu mérito, na perspectiva de *TdR*. No caso de Novalis, todo o impulso poético não é capaz de iluminar de sentido os elementos mundanos do cotidiano, o que compromete a própria forma, pois, não tomando as estruturas sociais hostis e problemáticas como objeto de configuração, "não lhe restou outra saída senão poetizar liricamente as estruturas em sua existência objetiva e criar assim um mundo belo e harmonioso, mas que

³⁶⁵ Lukács, G. *TdR.*, pp.146-147; *TdsR.*, p.108-109.

³⁶⁶ Id., *A Alma e as Formas.*, p.90; *Die Seele und die Formen.*, p.81.

permanece em si sem relações, que se prende apenas reflexivamente, apenas por estados de ânimo, mas não epicamente"³⁶⁷.

Portanto, trata-se da insuficiência de fusão épica na configuração romântica, analisada por Lukács a partir da figura de Novalis. O que Lukács aponta é que a desvinculação com as questões sociais da vida, representadas em diversas instituições da sociedade civil burguesa, tais como o Estado, a família, a relação com a propriedade e o trabalho com todas as suas consequências para a configuração das estruturas sociais enfraquece a forma no que diz respeito à exigência épica, ou seja, não permite narrar a extensividade da vida de modo pleno e, como consequência, não permite nenhuma totalidade orgânica. Goethe operou de modo diferente ao apresentar, na leitura de Lukács, uma imagem crítica do mundo ao apontar para o índice de ausência no presente. Aqui se verifica a crítica do mundo pela forma, da forma que aponta para a sua dissonância imediata em relação à vida e permite o diagnóstico da experiência presente do capitalismo, marcada pelo isolamento do indivíduo diante do mundo, a relação com a atividade do trabalho que se opõe ao indivíduo como forças hostis, racionalmente mecânicas e alheias, pela factualidade cada vez mais não essencial no descompasso entre a ação atomizada e a atividade reflexiva do pensar.

Contudo, Lukács também aponta problemas na estrutura romanesca realizada por Goethe. A obra inicia-se em uma forma estritamente romanesca, no contexto teatral em que, a partir da figura de Wilhelm, tem-se um conjunto de relações uniformes. No desfecho da obra, no último Livro, Goethe utiliza meios de composição epopeica, com a finalidade de dar arremate final com a consolidação (prática e sensível) do ideal de comunidade desenvolvido idealmente ao longo do romance. Esse meio utilizado são as relações de casamento que caracterizam o estamento nobre e que, apesar de restrito ao círculo social da nobreza, "deve despontar uma floração cultural ampla e abrangente, capaz de assimilar em si a solução dos mais variados destinos individuais"³⁶⁸, pois, "sobre o mundo delimitado e construído pela nobreza, portanto, há de derramar-se algo do brilho aproblemático da epopeia"³⁶⁹. Se os meios epopeicos por sua natureza aderem de modo imediato e sensível à vida, se a forma epopeica é uma forma já consumada *a priori* e é utilizada para desfecho da narrativa na obra, surge o problema, pois, diz Lukács, é impossível dar início a uma obra como forma romanesca e dar o arremate como forma epopeia. É impossível porque Goethe mantém o tratamento irônico com o recurso epopeico, e converte esse recurso em forma romanesca, tornando um mero "tema

³⁶⁷ Id., *TdR.*, p.147; *TdsR.*, p.109.

³⁶⁸ Lukács, G. *TdR.*, p.148; *TdsR.*, p.110.

³⁶⁹ Ibid., *TdR.*, p.148; *TdsR.*, p.110.

narrativo de acentuado destaque sem verdadeira importância, um ornamento lúdico sem encanto decorativo"³⁷⁰.

Mesmo dentro desse paradoxo formal, diz Lukács que é "totalmente impossível pensar de algum modo o *Wilhelm Meister* sem esse 'maravilhoso' tão inorgânico"³⁷¹, pois, foi exatamente a necessidade de cingir de vida a forma que fez com que Goethe mesclasse o estritamente romanesco com elementos epopeicos. Para Lukács, Goethe almejava ir além do que as condições históricas de seu tempo propiciavam à forma, no sentido de não apenas instaurar um índice de ausência do mundo atual, não apenas estabelecendo esteticamente uma crítica da experiência do presente, mas ele busca "pôr uma experiência puramente individual, talvez universalmente válida em postulado, como sentido existente e constitutivo da realidade"³⁷². Contudo, ainda que as estruturas a serem configuradas na totalidade do mundo romanesco estejam abertas ao sentido, a cisão entre a realidade social efetiva da vida e a forma permanecem intransponíveis, e toda a crítica pela forma ao tentar transpor as condições históricas da vida social, esbarra sempre nos seus limites subjetivos.

Para finalizar, o "maravilhoso inorgânico" que se refere Lukács é exatamente o salto objetivo executado por Goethe em *Os anos de aprendizado* no que se refere a configurar as relações sociais na totalidade do mundo burguês. Por exemplo, o teatro só adquiriu tamanha importância não enquanto instituição considerada isoladamente, mas como instrumento que em determinado momento foi significativo em um amplo processo de formação do personagem principal, ou seja, a aspiração de Wilhelm pelo teatro apenas refletia os ideais burgueses da época em meio a uma conjuntura política e econômica do absolutismo tardio alemão no final do século XVIII. Esse salto significa o sentido objetivo para a forma, a conformidade objetiva na cadência irônica de Goethe que, ao destacar certas estruturas da vida social no projeto de formação prática de Wilhelm, cria uma realidade coesa e autônoma em relação aos aspectos subjetivos, e aqui vale destacar novamente que Mignon e o Harpista representavam tais aspectos, tendências representativas na concepção de Wilhelm em um determinado momento e que são superadas como momentos parciais e somente subjetivos na compreensão da totalidade das relações do mundo. Esse deslocamento objetivo coloca limites no livre sobrevoo da subjetividade na configuração poética do mundo, que Lukács localizava desde *A Alma e as Formas* em Novalis.

³⁷⁰ Ibid., *TdR.*, p.149; *TdsR.*, p.111

³⁷¹ Ibid., *TdR.*, p.149; *TdsR.*, p.111.

³⁷² Lukács, G. *TdR.*, p.150; *TdsR.*, p.111.

3.5. *Wilhelm Meister*, o personagem e elementos do processo formativo: a *Teoria do Romance* sob um solo hegeliano.

O romance de Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, torna-se uma obra emblemática para a compreensão da maturidade romanesca que Lukács explicita em *TdR*. É no romance de Goethe que acompanhamos os caminhos do herói Wilhelm Meister no seu processo de formação educativa e prática com o mundo, o que nos faz ressaltar novamente a relação muito mais viva e dinâmica existente entre o ideal da alma e o real efetivo no mundo, superando a relação unilateral existente tanto no idealismo abstrato quanto no romantismo da desilusão. Mas, para compreendermos como esse romance ocupa um papel de destaque em *TdR* no que concerne à constituição de uma crítica estética pela forma, destacaremos alguns elementos de análise do processo formativo de Wilhelm Meister, as mudanças mais substanciais em sua concepção de mundo [*Weltanschauung*], as "novas diretrizes" que operam no seu "ideal formativo" e a importância de seu envolvimento prático com o mundo em termos estéticos e histórico-filosóficos. É de suma importância destacar os elementos internos da obra para a compreensão mais clara do deslocamento objetivo que Goethe opera por meio do recurso irônico, ou seja, como a configuração dos acontecimentos tem como intenção estruturar uma totalidade objetiva na obra.

Já de início, esclarecemos que não teremos nesse ponto o objetivo de apresentar uma análise aprofundada da categoria literária do romance de formação [*Bildungsromans*], o seu significado mais amplo para a história da literatura ou mesmo o papel de *Os anos de aprendizado* no contexto histórico desse gênero literário. O nosso propósito aqui é circunscrever o sentido estrito que o ideal de formação humanista adquire ao longo do processo de aprendizado de Wilhelm, para que possa ser exemplificado com os próprios meios de configuração estética de Goethe a ideia apresentada em *TdR* de uma relativização do papel do herói, central para a análise e que se refere à sua perspectiva de jogo irônico. E será central exatamente porque todo o fio condutor das experiências estará vinculado a um ideal humanista a ser buscado desde as primeiras experiências da juventude com o teatro. Porém, o aprendizado que se edifica com as inúmeras experiências de forma alguma constitui-se como um continuum processual, mas como um longo caminho que envolve descontinuidades, incertezas, frustrações e escolhas "equivocadas", mas que amplificam o seu horizonte em termos de constitutividade

de uma verdade da certeza de si mesmo³⁷³, ao dar conta pouco a pouco dos percalços e amplitude constitutiva do vida social para muito além do seus intentos individuais.

E qual seria o sentido do ideal de formação humanista que percorre boa parte da narrativa, até precisamente o Livro V, quando as concepções de mundo de Wilhelm passam a sofrer alterações significativas? Em um primeiro momento, é necessário que se diga que o caráter educativo³⁷⁴ da trajetória de Wilhelm, a sua formação mais ampla enquanto sujeito, refere-se à formação pelo aspecto da cultura ligada à cisão e ao estranhamento [*Entfremdung*] no âmbito das objetivações da vida social. Isso diz respeito ao processo de integração do particular ao universal, ou seja, a um processo de formação da cultura tanto ao nível do individual quanto da humanidade, que é o ideário que move Wilhelm, o buscar por si mesmo a formação mais ampla, universal e harmônica, que pudesse conjugar suas aptidões artísticas, morais, intelectuais, psicológicas e físicas. A atividade teatral desempenha um peso fundamental nesse primeiro grande momento da vida de Wilhelm, pois é no palco onde ele busca a partir de si mesmo o aprimoramento mais geral.

No Livro I dá-se o desenrolar do primeiro grande amor de Wilhelm Meister, com Mariane. E o amor por Mariane, ainda que intenso, dá suporte aos seus projetos individuais de formação plena, como por exemplo, no capítulo 9, quando o escritor diz que "se antes era lhe fora necessária, agora lhe era indispensável, pois a ela estava ligado por todos os traços da humanidade"³⁷⁵. A realização do seu amor com Mariane torna-se substrato e condição específica para que ele possa levar adiante a sua intenção de se desvincular dos rumos que seus

³⁷³ A trajetória educativa de Wilhelm Meister, os seus percalços, equívocos, tomadas de decisões e as oscilações instáveis resultantes que culminam em um aprimoramento dos conteúdos do mundo caracterizam um movimento histórico-filosófico muito fecundo para uma posterior apropriação de matiz hegeliana, como atesta a própria leitura de Lukács em *TdR*. Tais figuras concernentes ao desenvolvimento de Wilhelm Meister sinalizam algo em terno de um desdobramento do espírito no calvário da história. Aqui, notadamente também nos referimos ao processo fenomenológico do espírito que Hegel desenvolvia, a seu tempo, para ser uma introdução ao Sistema da Ciência, em 1807 e que continha o trajeto da consciência à consciência filosófica (os três primeiros capítulos), a autoconsciência que a consciência tem de si mesma (capítulo quatro), a efetivação da consciência-de-si na razão (capítulo cinco) e a verdade da certeza de si mesmo no Espírito a partir da figuras na história. Cf. Hegel, *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

³⁷⁴ Em *TdR*, Lukács atentou para essa denominação do romance de Goethe como um romance de educação. Assim diz, "chamou-se essa forma de romance de romance de educação. Com acerto, pois sua ação tem de ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem uma tal intervenção ativa de homens e felizes acasos;". Lukács, G. *TdR.*, p.14; *TdsR.*, p.104. A sentença da frase acima, o desenvolvimento das qualidades humanas a partir da articulação entre ação social humana efetiva diante de necessidades reais e o acaso do destino será o tema de duas conversas fundamentais que Wilhelm com dois desconhecidos, nos Livros 1 e 2 e que serão registros marcantes do seu itinerário educativo.

³⁷⁵ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009, p.49; *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1980, p.34.

progenitores lhe haviam incumbido: uma vida prosaica e utilitária nos desígnios prático-comerciais da vida burguesa. Uma ampla formação cultural pelo teatro lhe surgia como uma recusa ao modo de vida e formação utilitária burgueses, conforme a narrativa de Goethe no mesmo capítulo 9, quando o escritor diz que "não tinha mais dúvida alguma de que fora destinado para o teatro; parecia-lhe mais próximo o nobre objetivo a que se propusera, contanto que procurasse alcançá-lo ao lado de Mariane"³⁷⁶. É certo então que o desenvolvimento de suas paixões individuais, os desdobramentos e anseios inerentes à sua personalidade traduziam-se em conteúdo geral nos termos de uma comunhão espiritual-artística, um ideal comunitário que deve tomar forma no aprimoramento dos traços humanos a partir da esfera do teatro.

Nesse contexto, o teatro surge como possibilidade de levar a cabo a realização da meta de amplo aperfeiçoamento das aptidões humanas, algo até então tido como um privilégio das elites nobres. É preciso entender o contexto histórico de uma Alemanha que só vai conhecer a centralização política em torno de um Estado Moderno em meados do século XIX e que tem no cenário do século XVIII territórios fracionados e isolados³⁷⁷. Nesse cenário, Wilhelm vê a formação humanista como um privilégio restrito aos estamentos nobres, que poderiam dedicar o tempo máximo aos estudos e ao saber geral. Já a classe burguesa tem uma formação utilitária condicionada a fins práticos do trabalho pragmático do cotidiano. A aspiração por uma ampla formação artística também se liga ao desejo burguês de exercer influência sobre os rumos da nação³⁷⁸, a partir da necessária emergência de um teatro nacional alemão, já que este contribuiria para fomentar um entrelaçamento humano entre todas as classes sociais. É nesses

³⁷⁶ Ibid., *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p.50; *Wilhelm Meisters Lehrjahre.*, p.35.

³⁷⁷ Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas, em sua obra *O Cânone Mínimo: O Bildungsroman na História da Literatura*, traça as condições históricas específicas para a gênese e desenvolvimento do conceito de *Bildung* na Literatura Alemã. Ela analisa o ideário burguês que envolve esse estatuto conceitual no contexto histórico de uma Alemanha ainda fragmentada e com predomínio feudal e aristocrático. Cf. Maas, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

³⁷⁸ Nesse sentido, é nítido na trajetória de Wilhelm duas acepções distintas acerca do anseio formativo. Um primeiro, que norteia toda a sua busca é a formação universal e harmônica, que se contrapunha a uma instrução mais especializada com fins práticos, como se verificava nas atividades comerciais burguesas. Uma segunda acepção diz respeito aos fins formativos que se confundem com o papel do Estado, por exemplo, a esfera do teatro como instrumento capaz de tornar a burguesia influente no seio da nação. Aqui, parece haver uma busca prática que coloca em suspensão a universalidade em si do espírito e do intelecto. Embora o desejo pela formação universal se faça presente em praticamente toda a trajetória de Wilhelm, em alguns momentos, diálogos e situações a narrativa de Goethe parece fazer sobressaltar a segunda acepção, como em um diálogo do Capítulo 4, no Livro 2. "Nesse breve diálogo – disse Wilhelm, à mesa –, temos o exemplo mais vivo do quanto poderia ser útil o teatro para todas as classes sociais, e quanto proveito poderia tirar o próprio Estado, se levasse à cena todas as ações, ocupações e realizações dos homens, apresentadas em seu aspecto louvável, e partindo do ponto de vista de que cabe ao Estado mesmo honrá-las e protege-las [...]. Não seria um trabalho agradável e digno de um estadista controlar a influência natural e recíproca de todas as condições sociais e guiar em seu trabalho um poeta que tivesse o humor necessário? Estou convencido de que, por essa via, se poderiam engendrar muitas obras amenas, ao mesmo tempo úteis e divertidas". Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p.104; ; *Wilhelm Meisters Lehrjahre.*, p.96.

parâmetros, com o ideal comunitário ainda se traduzindo a partir de suas aspirações individuais, que Wilhelm, no capítulo 3 do Livro V, após tomar ciência da morte do pai, relata em longa carta ao cunhado Werner a decisão de seguir a carreira de ator teatral. Essa carta revela de modo claro a não adequação de sua alma ao modo de vida pragmático dos negócios burgueses e o desejo por algo mais amplo, pelo livre aprimoramento de suas potencialidades humanas. O trecho a seguir sintetiza de modo emblemático o conteúdo programático do ideal formativo e esclarece o contexto histórico-específico na Alemanha do final do século XVIII, que serve para justificar as posições de Wilhelm para com a sua assunção da ação teatral como recusa ao modo de vida burguês.

Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente o meu desejo e minha intenção, desde a infância. Ainda conservo essa disposição, com a diferença de que agora vislumbro com mais clareza os meios que me permitirão realizá-los. Tenho visto mais mundo que tu crês, e dele me tenho servido melhor que tu imaginas. Atente, portanto, àquilo que digo, ainda que não vá ao encontro de tuas opiniões. Fosse eu um nobre e bem depressa estaria suprimida nossa desavença; mas, como nada mais sou do que um burguês, devo seguir um caminho próprio, e espero que venhas a me compreender. Ignoro o que se passa nos países estrangeiros, mas sei que na Alemanha só a um nobre é possível uma certa formação geral, e pessoal, se me permites dizer³⁷⁹.

Na mesma carta, Wilhelm indica a Werner que encontrara os meios que poderão tornar o seu intento formativo possível. Esse meio é o teatro, que Wilhelm se iniciara desde a infância e que agora tomara uma firme posição, quando diz "já percebes que só no teatro posso encontrar tudo isso e que só nesse elemento posso mover-me e cultivar-me à vontade"³⁸⁰. Porém, através da atitude irônica, Goethe promove ao longo de toda a narrativa da obra uma "autoconsciência reflexiva" desse ideal formativo de Wilhelm. Em diversas situações e diálogos travados o projeto emancipatório de Wilhelm choca-se com questões da vida prática. Aqui, aludimos ao tensionamento dialético entre o ideal e real de matiz hegeliana, que Lukács mobiliza em *TdR* para expor a síntese formativa representada pelo romance de formação, a partir do antagonismo do "aprendizado" do herói, a vontade do coração em intervir no mundo e a necessidade prosaica das relações sociais³⁸¹, ou, "que estas lutas no mundo moderno nada mais são do que os anos

³⁷⁹ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p.284; *Wilhelm Meister Lehrjahre.*, p.300.

³⁸⁰ *Ibid.*, W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p.286; *Wilhelm Meisters Lehrjahre.*, p.302.

³⁸¹ "O romance, no sentido moderno, pressupõe uma realidade já ordenada como prosa. [...] Uma das colisões mais comuns e mais apropriadas para o romance é, por isso, o conflito entre a poesia do coração e a prosa das relações sociais". Hegel, G. W. F. *Ästhetik*, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1976, vol.II, p.452 apud Mazzari, Marcus Vinicius. Apresentação. In. Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p.14, nota 5.

de aprendizado, a educação do indivíduo na efetividade do presente, os quais alcança, desse modo, seu verdadeiro sentido"³⁸². E a efetividade do presente mostrará para Wilhelm que o mundo é mais vasto do que a extensão que sua alma pode abarcar, sendo que durante uma boa parte de sua trajetória o seu projeto ainda está estritamente relacionado a um parâmetro de pleno desenvolvimento individual, que tende a se confundir com os seus ideais poéticos no teatro.

Dois momentos, respectivamente nos Livros I e II, aparecem como reflexão das atitudes e concepções subjetivas de Wilhelm diante do mundo e ambos são diálogos que atestam um certo equívoco do herói em atribuir tanta força emancipatória via a "poesia do coração", prescindindo da constitutividade social do mundo. No capítulo 17 do Livro I, em uma andança noturna, desenvolve-se com um desconhecido uma conversa norteadada pelo tema do destino, acaso, necessidade, arte e felicidade, quando a crença de Wilhelm de um destino pronto a ser arrematado de modo incondicional por uma mera vontade é confrontado pelo desconhecido de modo implacável. Ao longo do breve diálogo, o jovem faz crer a ideia de que o impulso que o indivíduo carrega em si mesmo dentro de sua alma é suficiente para realizar grandes feitos no mundo. Wilhelm acreditava que o teatro havia lhe surgido pelo destino e que por meio dele seria possível uma formação universal e harmônica, independente do caos e das contingências do cotidiano. O desconhecido, quando diz que "cada um tem a felicidade em suas mãos, assim como o artista tem a matéria bruta, com o qual ele há de modelar uma figura. Mas ocorre com essa arte como com todas: só a capacidade nos é inata; faz-se necessário, pois aprendê-la e exercitá-la cuidadosamente"³⁸³ refere-se a elementos não levados em consideração por Wilhelm em seu projeto de aprimoramento total: as condições e necessidades específicas da realidade social, pois "a utopia do aperfeiçoamento interior, do desdobramento de suas potencialidades refere-se nesta etapa do processo formativo narrado por Goethe, tão somente à sua pessoa, já

³⁸² Hegel, G.W.F. *Cursos de Estética*. Vol. II. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014, p.328.

³⁸³ A importância do processo social da vida na formação do indivíduo é apresentada pelo desconhecido quando este estabelece uma relação entre o acaso do destino e as necessidades objetivas da realidade social. "A trama deste mundo é tecida pela necessidade e pelo acaso; a razão do homem se situa entre os dois e sabe dominá-los; ela trata o necessário como a base de sua existência; sabe desviar, conduzir e aproveitar o acaso, e só enquanto se mantém firme e inquebrantável é que o homem mercê ser chamado um deus na Terra. Infeliz aquele que, desde sua juventude, habitua-se a querer encontrar no necessário alguma coisa de arbitrário, a querer atribuir ao acaso uma espécie de razão, tornando-se mesmo uma religião segui-lo! Que seria isto senão renunciar à própria razão e dar ampla margem a suas inclinações? Imaginamo-nos piedosos, enquanto avançamos, vagando sem refletir, deixando-nos determinar por contingentes agradáveis, e acabamos por dar ao resultado de uma tal vida vacilante o nome de uma direção divina". Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p.83; *Wilhelm Meisters Lehrjahre.*, p

que toda a realidade exterior não é considerada senão enquanto elemento já dado e invulnerável à ação humana"³⁸⁴.

No capítulo 9 do Livro II, em uma nova conversa com outro desconhecido³⁸⁵ em meio a um passeio junto à companhia teatral, Wilhelm novamente se envolve em um debate acerca de questões como a arte, o destino, disposição natural, educação e experiência. Para sintetizar esse diálogo em linhas gerais, tomando como base a centralidade do teatro nesse momento, o desconhecido questiona a concepção de Wilhelm de que somente a disposição natural em meio ao destino seja suficiente para que o indivíduo possa servir-se de si mesmo e constituir o seu gênio artístico. Ao contrário, o caminho educativo envolve as marcas da experiência com o mundo exterior, desde a infância. A mensagem a ser deixada nessa conversa é a de que o critério de ação no âmbito da razão humana deve conciliar as disposições interiores e subjetivas com a experiência na vida social. A conversa, que terá a participação efetiva de um membro da Sociedade da Torre, como se revelará mais tarde, junto a outros eventos e encontros com diferentes classes sociais (nobres, burgueses), a convivência com a companhia teatral e a presença nos círculos aristocráticos vão alargando a sua compreensão acerca da dinâmica da experiência social e suas relações, os seus antagonismos e os limites para levar a cabo por si só o processo de autoconsciência. Nesse sentido, o diálogo no Livro II é emblemático no que diz respeito ao alargamento da consciência de Wilhelm. Sobre a primazia da disposição natural e destino, que correspondia à concepção de aprimoramento interior de Wilhelm, diz o desconhecido:

O destino – replicou o outro, sorrindo – é um preceptor excelente, mas oneroso. Eu preferiria ater-me ao julgamento de um mestre humano. O destino, a cuja sabedoria rendo total respeito, tem no acaso, por meio do qual age, um órgão muito canhestro. Pois raras são as vezes em que este parece realizar com acerto e precisão o que aquele havia determinado³⁸⁶.

Podemos afirmar que os respectivos diálogos retratados nos Livros I e II representam o deslocamento objetivo na cadência irônica de Goethe. Retomando as definições do conceito

³⁸⁴ Mazzari, Marcus Vinicius. Apresentação. In. Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p.15.

³⁸⁵ Este desconhecido se revelará mais tarde um membro da Sociedade da Torre, e a sua presença, uma intervenção educativa no caminho formativo de Wilhelm, no sentido de aparar a concepção de aprimoramento exclusivamente interior sustentado pelo jovem. Obviamente, nesse momento Wilhelm não tem consciência da intervenção pedagógica arquitetada por tal instituição.

³⁸⁶ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p.128; *Wilhelm Meister Lehrjahre.*, p.122.

de ironia em Schlegel, que desenvolvemos no *Segundo Capítulo*, a primeira definição referente a presença autorreflexiva do autor na própria obra pode ser problematizada quando levamos em consideração ambos os diálogos. A partir do tema da arte e do antagonismo da relação entre destino e necessidade objetiva, Goethe promove um questionamento irônico da voz narrativa, uma reflexão sobre as condições e limites de ação pela arte na dinâmica das relações sociais e, mais do que isso, uma reflexão acerca da insuficiência do aperfeiçoamento interno e subjetivo diante das condições da realidade objetiva. Sendo assim, a ironia aqui tem contornos objetivos, e mais do que uma "autolimitação do autor no âmbito de sua criação poético-literária", como anunciava Schlegel no *Lyceum*, no *Bildungsroman* a cadência irônica tem uma conformação com o mundo prático e atende à exigência normativa da forma ao narrar a extensividade da experiência social. Assim como a possibilidade de autorreflexão crítica suscitada pela respectiva conversa do Livro II, o conjunto de experiências ao longo da narrativa vai determinando a consciência-de-si diante da realidade externa que Wilhelm desenvolve aos poucos, ou seja, a experiência com a realidade externa começa a apresentar para Wilhelm uma objetividade das relações sociais do mundo que vai muito além de suas disposições interiores. Nesse ponto, ainda no capítulo 8 do Livro III, após receber os livros prometidos³⁸⁷ de Jarno, "Wilhelm começava a desconfiar que o que se passa no mundo era diferente do que ele havia imaginado"³⁸⁸, trecho que indica o questionamento do narrador em terceira pessoa, o que atesta a presença do escritor na reflexão acerca do "programa pedagógico". Nesse processo de mudanças graduais que irão afetar a concepção de mundo do jovem herói, o teatro, que possui centralidade em seu projeto de aprimoramento geral e confere certa organicidade à sequência das ações e eventos, vai perder espaço, pois, no Livro V, dá-se uma mudança na concepção de mundo de Wilhelm, que se verifica desde a sua decisão de seguir em frente na atividade teatral, no momento de sua carta ao cunhado Werner, à mudança em suas ideias no mesmo Livro V.

Essa guinada representa um momento central para as análises de Lukács em *TdR*, pois a mudança refere-se ao deslocamento irônico autorreflexivo acerca da forma de atividade humana que Wilhelm personifica, caracteriza a "relativização do papel do herói"³⁸⁹ e também de suas ideias iniciais, como o filósofo húngaro afirmara, pois a figura central permite dar inteligibilidade a um sistema de ideias que estrutura organicamente a totalidade do mundo

³⁸⁷ Nesse momento, depois de uma conversa com Jarno sobre Shakespeare, Wilhelm recebe do mesmo os "livros prometidos, que eram uma tradução alemã em oito volumes do poeta e escritor inglês.

³⁸⁸ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p.184; *Wilhelm Meister Lehrjahre.*, p.186.

³⁸⁹ "Uma tal estrutura da relação entre alma e ideal relativiza a posição central do herói: ela é causal; o herói é selecionado entre o número ilimitado dos aspirantes e posto no centro da narrativa somente porque sua busca e sua descoberta revelam, com máxima nitidez, a totalidade do mundo". Lukács, G. *TdR.*, p.140; *TdsR.*, p.103.

romanesco, e exatamente o fato de não ser um sistema já consumado e estático, mas que sinaliza um processo dinâmico em busca de algo é que torna a obra de Goethe tão expressiva enquanto forma romanesca que anuncia e problematiza criticamente as questões práticas da vida social. E esse "salto" substancial de Wilhelm Meister, o seu abandono do ideal de formação pela via da interioridade em prol de uma compreensão mais ampla das mediações do mundo prático dá-se após uma encenação da peça *Hamlet*, pois, apesar da boa apresentação, Wilhelm começa a tomar consciência de que todo o seu envolvimento com o teatro não foi mais do que uma recusa ao modo de vida burguês. Nesse sentido, uma questão crucial que delineava a sua carta a Werner, no capítulo 3, a compreensão do teatro como instrumento para cultivar-se a si mesmo em todas as suas aptidões esvai-se, pois, esse movimento de autoconsciência o faz compreender que o teatro não era mais do que a representação puramente ideal de si mesmo enquanto burguês. Não tão conectado quanto imaginava às malhas práticas da vida cotidiana, Wilhelm percebe que a atividade teatral não poderia lhe dar todas as respostas³⁹⁰.

A partir do episódio com Jarno no Capítulo 8 do Livro VIII opera-se uma reflexão a partir da função do teatro que tem o seu cume na apresentação da peça *Hamlet*, no Livro V. Após as leituras, Wilhelm começa a ter consciência de que a grandeza de um escritor como Shakespeare vai muito além dos limites da atuação teatral. Wilhelm se dá conta de que as peças do escritor inglês tocam temas de grande extensão, são reflexões sobre formas da vida que se estendem para além de qualquer ideal poético de representação teatral. E o ponto culminante acontece justamente na representação teatral, quando o ideal universal de aprimoramento interno se torna algo banal na ocorrência do cotidiano. O salto objetivo do elemento irônico refere-se ao fato de que a ânsia pelo aperfeiçoamento infinito, como busca Schlegel, tem a sua contrapartida no vínculo com os contornos da realidade problemática do cotidiano. E aqui a importância da relativização do personagem central na ironia de Goethe, sustentada por Lukács, refere-se ao fato de que o teatro seria apenas um instrumento específico na engrenagem mais ampla da dinâmica social e todo o seu apelo formativo moral, social, intelectual e psicológico não é mais do que um intento subjetivo se não há a inscrição do sujeito nas condições práticas da realidade, conforme o programa pedagógico da torre, que passa a nortear as ações do jovem

³⁹⁰ "A representação de Shakespeare nos palcos da época é forçosamente um compromisso. Wilhelm Meister não deixa jamais de sentir o quanto Shakespeare se estende para além dos limites daquele palco. Esforça-se por salvar de algum modo, em tudo o que for possível, o que há de mais essencial em Shakespeare. Eis por que, em *Os anos de aprendizado*, a representação de *Hamlet*, ponto culminante dos esforços teatrais de Wilhelm Meister, converte-se numa clara configuração do fato de que teatro e drama, e mesmo a arte poética, não são senão um aspecto, uma parte do extenso complexo problemático da educação, do desenvolvimento da personalidade e da humanização". Lukács, G. Posfácio, p.583. In. Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

Wilhelm. Outro ponto a ser destacado na autorreflexão crítica que o próprio autor promove nesse momento da narrativa diz respeito à mudança de concepção que Goethe passa a ter do teatro em *Os anos de aprendizado* em relação às primeiras elaborações desse romance até 1785, que tinha como título *A missão teatral de Wilhelm Meister* [*Wilhelm Meister theatralische Sendung*], pois, se em sua primeira versão a função do teatro enquanto missão estava vinculada a ideia de um livre desenvolvimento do espírito, independente das condições da realidade prosaica, em sua segunda versão o teatro é compreendido como mais um instrumento no conjunto das relações sociais, incapaz de levar a cabo por si só o projeto de totalização humanizadora. Novamente, a narrativa na obra suscita momentos em que o contorno irônico atesta a validade da forma em correspondência com as condições práticas e objetivas da realidade.

Em sua narrativa, Goethe mostra que a busca por uma formação universal estava radicada preponderantemente até o final do Livro V na noção de indivíduo e Wilhelm, ao seu modo, não levava em consideração a constitutividade dinâmica e determinante do processo da vida social. Nesse movimento, duas figuras singulares, Mignon e Harpista, reforçam esse domínio da interioridade sobre a objetividade das questões da vida prática e social, já que em ambos a ação diante do mundo é regida pela crença na incondicionalidade do destino e a completa inobservância dos aspectos práticos da realidade externa. A inserção de Wilhelm na Sociedade da Torre, que já intervinha em seu processo educativo desde o Livro I, é o ponto nodal na autoconsciência que o jovem vai tendo em relação aos problemas, possibilidades e limites da realidade externa, pois, se nos dois primeiros livros da obra a presença dos desconhecidos faz Wilhelm chocar-se com o utopismo do aprimoramento interior, no sétimo e oitavo livro supera-se a concepção teatral tingida pelo sentimento poético do personagem central como projeto de humanização. A crítica à sociedade burguesa, que já estava no teatro e era ampla, já que "a crítica à burguesia não é aqui apenas crítica a uma pequenez e estreiteza especificamente alemãs, mas também e ao mesmo tempo, uma crítica à divisão capitalista do trabalho, à excessiva especialização do ser humano, ao aniquilamento do homem por essa divisão do trabalho"³⁹¹, é uma crítica humanizadora por parte de Goethe, que necessita de um vínculo efetivo na experiência presente, o que justifica a superação por parte de Wilhelm de suas tendências teatrais.

A Sociedade da Torre, que Goethe configura ironicamente como uma pequena comunidade utópica e ideal que sintetiza os conteúdos sociais e humanos burgueses da

³⁹¹ Lukács, G. Posfácio, p.584. In. Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

Revolução Francesa, vem a cristalizar a convergência entre "o ideal da humanidade e a realidade"³⁹² e tem entre os seus membros, como destaque, Abade, Lothario e Jarno. Os dois últimos também experimentaram os seus *Anos de aprendizado*, tendo desenvolvido suas formações de modo muito mais substancial e prático em relação à realidade³⁹³. Se Jarno, já no Livro III propiciara um alargamento da compreensão de mundo de Wilhelm ao lhe apresentar Shakespeare, Lothario seria o indivíduo que preconiza as reformas sociais no contexto das revoluções burguesas no final do século XVIII, que incluía a dissolução dos privilégios aristocráticos e o entrelaçamento "comunal" entre as várias classes sociais com o uso racional e comum da propriedade da terra. Em sua função específica dentro da Torre, essa argúcia política de Lothario diz respeito à sutileza irônica com que Goethe converge o ideal comunitário de formação pela via do teatro agora para um terreno prático de associação econômica. Por meio disso, a crítica humanizadora da forma de vida capitalista por parte de Goethe, longe de se enveredar pelo socialismo utópico³⁹⁴, anuncia um estamento fragmentário nobre, por meio da Sociedade de Torre, como uma pequena comunidade privilegiada onde poderia se materializar a liberdade e a plena humanização nas relações econômicas. A carta de aprendizado de Wilhelm e sua entrada na livre associação econômica da Torre é o refinado instrumento poético que marca a presença crítica de Goethe, e crítica porque aquela pequena "ilha" utópica harmônica e homogênea apresenta variações e possibilidades de aperfeiçoamento humano moral, espiritual, econômico e social que não são possíveis na experiência presente da vida capitalista.

O ideário humanizador de Lothario e a homogeneidade previamente estabelecida para essa comunidade caracterizam mais um momento da atitude irônica de Goethe distinta da terceira acepção de ironia em Schlegel, também desenvolvida no *Segundo Capítulo*, que diz

³⁹² Ibid., p.594.

³⁹³ Nesse sentido, denota-se o sentido prático da educação humanizadora de *Os anos de aprendizado*. "*Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é um romance de educação: seu conteúdo é a educação dos homens para a compreensão prática da realidade". Ibid., p.592.

³⁹⁴ "Não há em Goethe, evidentemente, nenhum socialismo utópico [...]. Goethe só chega até a profunda vivência dessa contradição e às sempre renovadas tentativas de solucioná-las utopicamente no quadro da sociedade burguesa, isto é, salientar na configuração poética aqueles elementos e tendências do desenvolvimento humano, nos quais parece possível a vivência da realização dos ideais humanistas, pelo menos tendencialmente. O brilho das esperanças na renovação da humanidade, que a Revolução Francesa desperta nos melhores contemporâneos de Goethe, produz no *Wilhelm Meister* o caráter social de sua realização, aquela "ilha" de homens excelentes que transformam esses ideais em prática na sua vida e cuja natureza e conduta de vida social hão de se tornar um embrião do futuro. A contradição que está na origem dessa concepção não vem claramente expressa em parte alguma no *Wilhelm Meister*. A vivência da contradição está porém na base da *configuração* de toda a segunda parte. Expressa-se na extraordinariamente sutil e profunda *ironia* com que foi poeticamente configurada essa segunda parte. Goethe faz com que o ideal da humanidade se realize com a colaboração consciente e pedagógica de um grupo de homens numa tal "ilha". Lukács, G. Posfácio. In. Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, pp.596-597.

respeito à necessidade de se intuir o todo poeticamente, mesmo diante do caos fragmentário da realidade. Goethe harmoniza elementos aparentemente contraditórios, o jovem Wilhelm, de origem burguesa e que até então buscava a sua ampla formação no meio artístico do teatro, e um estamento nobre, que passa a representar a realização das ideias de formação dentro das condições práticas e possíveis da realidade, e não mais na crença do mero desenvolvimento das potencialidades individuais, no sentido de apontar para a busca da "comunicação total"³⁹⁵, como em Schlegel, mas que permite interpretar também como inflexão crítica ao anunciar pela forma um desnível em relação ao que a realidade do presente já não é mais. Tocando na questão da relação comum de propriedade e na abolição do privilégio de classe, através das reformas sociais de Lothario, Goethe configura uma realidade adequada e autônoma na totalidade do mundo romanesco, que, no entanto, segundo Lukács, também estabelece uma imagem crítica do presente, da experiência do presente que não permite mais totalidade orgânica alguma. Essa característica da ironia como impulso à totalidade e conformidade da configuração da forma romance à realidade é fundamental para compreender o seu salto objetivo, que marca a leitura de Lukács em *TdR*. E essa variação objetiva também pode ser detectada na análise de outro personagem importante da obra, o abade.

Entre os membros proeminentes da Sociedade da Torre, o abade, ou *Abbé* no termo original em francês, já que muitos o consideravam um eclesiástico francês, desempenhava uma importante função pedagógica naquela associação e participava do processo educativo de distintos jovens das mais diversas localidades até a consolidação do "aprendizado". Esse foi o caso de Wilhelm, já que o abade intervinha em seu processo formativo à distância desde o seu período mais juvenil, permitindo que o jovem vivenciasse todos os erros e equívocos em suas ações e decisões, não para assumir o erro em si mesmo de modo resignado, mas para um salto qualitativo em torno de um aprendizado universal mediado pela particularidade das experiências concretas. A nova concepção de formação humanista teria como fundamento uma dimensão prática da vida social e o alvo, por assim dizer, seria a formação universal, mas não o universal abstrato, e sim um universal concreto que contém a determinação dos eventos particulares da realidade social.

As condições e a natureza específica da teoria pedagógica do abade surgem já ao final do Livro VI, quando Wilhelm a descreve, expondo os seus sentimentos e não menos as suas aflições e expectativas³⁹⁶. Ao final do Livro VIII, ao ser introduzido nos segredos da Sociedade

³⁹⁵ Medeiros, Constantino Luz de. *A Crítica Literária em Friedrich Schlegel*, op. cit., p.111.

³⁹⁶ "A princípio, eu não podia entender o plano dessa educação, até que por fim me revelou meu médico: meu tio havia-se deixado convencer pelo abade de que, ao se pretender fazer algo pela educação do homem, devia-se

da Torre, Wilhelm toma consciência das intervenções do abade e reconhece o desconhecido com quem conversara perto da hospedaria, ao final do Livro I. Ele vai tomando consciência da empreitada educativa que já estava estabelecida para o curso de sua vida, que incluía a experiência com o erro como possibilidade de autossuperação, como na recapitulação das questões acerca do destino e necessidade (e caráter) debatidas com o então desconhecido. O curso efetivo da vida para se alcançar o universal concreto passa pelas intempéries e percalços negativos das inúmeras situações particulares, ou, para definir em uma linguagem hegeliana, o fundamento dialético do processo formativo, a formação plena como Totalidade, é determinado por aquilo que foi negado nas instâncias dos eventos particulares³⁹⁷.

Na mesma ocasião das descobertas "secretas", Wilhelm também reconhece aquele homem que interpretara um pároco rural durante um passeio de barco da companhia teatral e com o qual também debatera temas importantes como o teatro, destino e caráter, no Livro II. Antes da entrega da Carta de Aprendizado pelo abade, o homem diz a Wilhelm: "Não te arreponderás de nenhuma de tuas loucuras, tampouco sentirás falta delas; não pode haver para um homem destino mais venturoso"³⁹⁸. O erro, como momento necessário da consciência, conduz a um salto qualitativo na concepção de mundo do jovem herói, que é a compreensão de que o cultivar-se a si mesmo não está restrito ao seu pleno desenvolvimento individual, mas a uma visão mais ampla do conjunto da sociedade, à consciência de que a sua formação mais ampla nas aptidões físicas, morais, espirituais e psicológicas realiza-se com a plena humanização do conjunto da sociedade³⁹⁹. A relativização do papel do herói nessa obra, como Lukács sustenta, converge para a sua realização prática no âmbito das relações sociais e

considerar para onde tendem suas inclinações e seus desejos. Em seguida, deve-se coloca-lo em condições de satisfazer aquelas logo que possível, de alcançar estes logo que possível, para que o homem, caso esteja equivocado, possa reconhecer bem cedo seu erro e, caso tenha encontrado o que lhe convém, agarrar-se a ela com mais zelo e com maior diligência continuar aperfeiçoando-se. Espero que essa singular tentativa possa ter êxito, pois com tão boas naturezas talvez ela seja possível". Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p.403; *Wilhelm Meister Lehrjahre.*, p.434.

³⁹⁷ Lembrando o célebre trecho do Prefácio à Fenomenologia do Espírito, diz Hegel: "Com efeito, a Coisa mesma não se esgota em seu fim, mas em sua *atualização*; nem o resultado é o todo *efetivo*, mas sim o resultado junto com o seu vir-a-ser. O fim para si é o universal sem vida, como a tendência é o mero impulso ainda carente de sua efetividade; o resultado nu é o cadáver que deixou atrás de si a tendência. Igualmente, a *diversidade* é, antes, o *limite* da Coisa: está ali onde a Coisa deixa de ser; ou é o que a mesma não é". Hegel, G.W.F. *Fenomenologia do Espírito.*, op. cit., pp.26-27.

³⁹⁸ Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p.471; *Wilhelm Meisters Lehrjahre.*, p.510.

³⁹⁹ Sobre o vínculo necessário entre a formação total e a humanização do conjunto da sociedade, Jarno diz, ao esclarecer as questões da carta de aprendizado, que "o homem não é feliz antes de seus desejos incondicionais determinarem limites a si mesmos. Não se espelhe em mim, mas no abade; não pense em si mesmo, mas naquilo que o cerca. Aprenda, por exemplo, a considerar a excelência de Lothario: como sua visão de conjunto e sua atividade estão indissolivelmente ligadas; como está sempre fazendo progressos, como se propaga e arrasta todos consigo. Onde quer que esteja, carrega um mundo, sua presença anima e inflama". Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p.525; *Wilhelm Meisters Lehrjahre.*, p.569.

econômicas na Sociedade da Torre. Aquele pequeno estamento poeticamente configurado de forma harmônica e homogênea (com a dissolução das diferenças entre as classes sociais), se não consegue conciliar a dissonância entre forma e vida cotidiana dilacerada que aniquila as potencialidades humanas, pois "a realidade não se deixa alçar à força a esse nível de sentido, e – como em todos os problemas decisivos da grande forma – não existe arte de configuração grande e magistralmente madura o suficiente que seja capaz de transpor esse abismo"⁴⁰⁰, no entanto, *Os anos de aprendizado* revelam com nitidez a "virilidade madura da forma romanesca", pois os elementos estruturais presentes naquela comunidade realizada em torno de um associativismo econômico e orgânico de nobres apresenta ironicamente algo de significativo no mundo, embora seja significativo pela ausência: a impossibilidade de relações orgânicas e, conseqüentemente, de produzir uma imagem simbólica como totalidade de sentido em uma sociedade marcada pela solidão individualista do aprisionamento especializado e fragmentado do trabalho social. Em suma, o *Bildungsroman* de Goethe torna-se a crítica pela forma por excelência, no sentido de apresentar de modo claro a autorreflexão crítica da forma de atividade do sujeito moderno na experiência presente.

⁴⁰⁰ Lukács, G. *TdR.*, p.150; *TdsR.*, p.111.

Capítulo 4. A crítica pela forma como apresentação do mundo ou utopismo messiânico.

[...] a grande épica é uma forma ligada à empiria do momento histórico, e toda tentativa de configurar o utópico como existente acaba apenas por destruir a forma sem criar realidade. O romance é a forma da época da perfeita pecaminosidade, nas palavras de Fichte, e terá de permanecer a forma dominante enquanto o mundo permanecer sob o jugo dessa constelação.

Georg Lukács⁴⁰¹.

4.1. A forma em relação ao fundamento histórico-filosófico ou como postulação de um novo mundo.

Esta leitura assume cada momento dos Ensaios que constituem *TdR* na perspectiva da totalidade, considerando a relação indissociável entre a Primeira Parte da obra – *As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo* –, que fornece a distinção entre epopeia e romance, a especificidade do romance e o seu problema diante da totalidade por meio de uma fundamentação histórico-filosófica, que é na Segunda Parte – *Ensaio de uma tipologia da forma romanesca* – submetida a um tratamento concreto por meio das formas literárias do romance sempre em conexão ao seu solo histórico, com que Lukács dá inteligibilidade à sua filosofia da história com base em uma teoria das formas. Dessa forma, tomando-se em consideração a relação entre os estatutos estético e ético, que só é possível a partir de uma perspectiva do conjunto orgânico da obra, podemos afirmar que a crítica pela forma em *TdR* diz respeito a apontar para uma saída estética diante do caos da vida cotidiana problemática. Inegavelmente, nas diretrizes gerais da crítica estética de Lukács há um vislumbrar como saída a uma sociedade cravada no predomínio do individualismo e na fragmentação das relações sociais essenciais que abrangem o conjunto da vida, o que pode ser traduzido como um intento messiânico de Lukács em sua análise do romance. Porém, a nossa posição é a de que esse movimento que se explicita na análise das

⁴⁰¹ Lukács, G. *TdR.*, p.160; *TdsR.*, p.119.

formas romanescas, na segunda parte da obra, não é homogêneo e traz consigo variações qualitativas que serão abordadas neste capítulo.

Se é possível extrair uma tendência geral na crítica de Lukács em *TdR*, que nas linhas finais culmina no terreno da literatura russa, mais propriamente em Dostoiévski, com um tom esperançoso utópico e messiânico trazido pela visibilidade de algo novo, de um devir histórico, e levando-se em consideração que o nosso propósito⁴⁰² é marcar a crítica pela forma nos limites da obra de 1920, a nossa posição é a de que há uma distinção nessa crítica, ao considerarmos o movimento que se opera na análise das três primeiras tipologias romanescas – *O idealismo abstrato; O romantismo da desilusão e Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* – para o momento seguinte, fundamentado na análise da literatura russa – *Tolstói e a extrapolação das formas sociais*. É nesse primeiro grande movimento que está a chave para a compreensão do que será tratado aqui, que é delinear de modo claro a perspectiva que orientou todo o movimento desta Tese, a crítica pela forma como apresentação do mundo problemático nos termos de um índice de ausência na experiência do presente e que tem no percurso formativo de Wilhelm Meister, no registro do seu aperfeiçoamento geral aliado a um vínculo prático com o mundo o procedimento irônico que aponta para a visibilidade de um todo orgânico na obra, que traduzimos como alcance e limite para a imagem da totalidade na realidade efetiva do presente, como inflexão crítica que aponta para a impossibilidade de humanização plena – que aqui se traduz no reestabelecimento dos vínculos orgânicos autênticos – na experiência do presente.

O ponto central é a condição da forma, o seu enraizamento ao "substrato histórico-filosófico"⁴⁰³ latente no movimento que se desdobra até a análise do Wilhelm Meister. Nesse movimento, o romance de Goethe localiza-se como registro mais significativo porque a totalidade reencontrada na obra não diz respeito só a realidade configurada subjetivamente pelo escritor, mas, segundo Lukács, a perspicácia do 'salto irônico' consiste em elevar essa totalidade para o nível de objetividade na problemática do presente, ou seja, "como forma representativa da época [...] em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo"⁴⁰⁴. Nesse contexto, a genialidade irônica de Goethe ressaltada por Lukács

⁴⁰² Dostoiévski traria na forma, segundo Lukács, o apontamento para uma nova sociabilidade que não encontra mais enraizamento nas condições histórico-filosóficas da experiência social do capitalismo. Obviamente, *TdR* era o registro de algo que se desdobraria em uma obra sistemática sobre o escritor russo, abolida e que não seria mais retomada, não só por conta do motivo histórico da Primeira Guerra, mas também pelas inflexões internas e rupturas no pensamento do autor. Como já enfatizado ao longo deste trabalho, o propósito desta Tese ao compreender os caminhos para uma *crítica pela forma* circunscreve-se à *TdR*, não abrangendo as anotações e rascunhos sobre o grande projeto que depois seria publicado com o título de *Anotações sobre Dostoiévski*.

⁴⁰³ Lukács, G. *TdR.*, p.154; *TdsR.*, p.114.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, *TdR.*, p.96; *TdsR.*, p.72.

refere-se ao fato de "iluminar" a objetividade problemática e limitante do mundo real por meio da formação para o mundo de Wilhelm Meister, que ganha substancialidade em seu vínculo com as questões práticas na realidade, como bem caracterizado na associação econômica da Torre. Por meio do personagem central há o deslocamento irônico autorreflexivo e crítico acerca da forma de atividade geral do sujeito moderno, um aceno de totalidade irrealizável nas condições de vida do indivíduo isolado.

Portanto, a posição de uma crítica pela forma como apresentação do mundo é subjacente às condições histórica-filosóficas e Lukács exemplifica ao apontar os limites e problemas com que Goethe se defronta ao tentar articular a forma romanesca com elementos da configuração epopeica, buscando dar um arremate formal à vida com sentido, que se verificaria na imanência da experiência sensível e imediata da vida, por exemplo, na organicidade social e econômica do estamento nobre que constitui a Sociedade da Torre e caracteriza, inclusive, o intento de Goethe nas linhas finais da obra com a relação de casamentos no interior do estamento ⁴⁰⁵. Porém, é o intento de Goethe ao apresentar um "maravilhoso tão inorgânico"⁴⁰⁶ que, na análise de Lukács, crava o vínculo com a constitutividade do mundo prático, pois a mentalidade do escritor tinha que se confrontar com o seu substrato histórico, com "a época a ser configurada"⁴⁰⁷. Aqui, o intento ético do escritor como critério postulativo de sentido na forma não foge às raias da história, já que "a realidade não se deixa forçar a esse nível de sentido, e – como em todos os problemas decisivos da grande forma – não existe arte de configuração grande e magistralmente madura o suficiente que seja capaz de transpor esse abismo" ⁴⁰⁸ entre a forma e a vida cotidiana.

Já a segunda via para uma crítica pela forma, enviesada ao que se convencionou chamar de um "lastro utópico-messiânico" em *TdR*, refere-se a um postulado para a forma literária cunhada a partir das análises das obras de Tolstói e, em suas linhas finais desemboca em Dostoiévski, e tem como parâmetro geral a condição específica da forma de não estar enraizada ao substrato de análise histórico-filosófico, ou seja, aqui as estruturas formais do romance não possuem correspondência com a ordem constitutiva da vida cotidiana. Rompe-se tal correspondência porque há o intento em se buscar uma forma de vida autêntica, no sentido de transpor a normatividade constitutiva do mundo da convenção. Mundo da convenção aqui

⁴⁰⁵ Referimo-nos aos casamentos entre Lotário e Therese, Wilhelm e Natalie, e Friedrich e Philine, no Livro VIII.

⁴⁰⁶ Lukács, G. *TdR.*, p.149; *TdsR.*, p.111.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, *TdR.*, p.150; *TdsR.*, p.111.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, *TdR.*, p.150; *TdsR.*, p.111.

entendido como "o mundo circundante da cultura"⁴⁰⁹, que a mentalidade utópica de um escritor como Tolstói busca superar com o ensejo por uma natureza autêntica, em substituição ao caos da cultura em crise. E será exatamente o confronto da mentalidade do escritor com o mundo circundante que apresenta um teor de monotonia problemática e opacidade na forma pela sua falta de substrato histórico.

Segundo Lukács, Tolstói busca configurar uma realidade utópica e verdadeira na qual a realidade do mundo seja perfeitamente adequada à realidade metafísica da alma. E isso se dá configurando a realidade das relações humanas a partir da natureza vivencial e autêntica, em detrimento do mundo da convenção radicado no âmbito da cultura artificial e em crise. Tolstói toma de empréstimo sentimentalmente os antigos laços comunitários orgânicos e projeta essa mentalidade épica na realidade configurada, com o intuito de restabelecer utopicamente a imanência de sentido à vida. Dessa mentalidade épica decorre um ritmo da vida articulado com a ideia de uma natureza autêntica, que "aspira a uma vida que se funda na comunidade de homens simples, de mesmos sentimentos, estritamente ligados à natureza, que se molda ao grande ritmo da natureza, move-se segundo sua cadência de vida e morte"⁴¹⁰.

Porém, os escritos de Tolstói encerram-se nos limites da forma romanesca, e toda a sua tentativa de criar uma realidade utópica tende ao fracasso, uma vez que o romance não pode fugir à sua condição histórica e realizar a unidade épica. Em *Guerra e Paz*, por exemplo, Tolstói busca superar a convencionalidade problemática com a reconstrução de uma atmosfera de homens e mulheres ligados ao ritmo simples da vida natural, do nascimento, ao ritmo da vida até o perecimento. Mas a forma sucumbe ao mundo da convenção que busca evitar, pois, se o mundo da convenção marcado pelo conceito de segunda natureza é o total alheamento da natureza aos sentidos, tal vivência natural autêntica, que "exclui de si tudo o que é mesquinho e dissolutivo, desagregador e estagnante das formas não naturais"⁴¹¹ redundando na mais completa monotonia, na constância de um ritmo eterno que parece apresentar o palco da realidade humana como algo apartado de qualquer critério ético de ação no âmbito do núcleo temporal dessa realidade. Fala-se então de uma "realidade puramente anímica, na qual o homem aparece como homem – e não como ser social"⁴¹² nos termos da constitutividade social e prática do momento histórico.

⁴⁰⁹ Ibid., *TdR.*, p.154; *TdsR.*, p.114.

⁴¹⁰ Lukács, G. *TdR.*, p.153; *TdsR.*, p.113.

⁴¹¹ Ibid., *TdR.*, p.153; *TdsR.*, p.113.

⁴¹² Ibid., *TdR.*, p.159; *TdsR.*, p.118.

Na perspectiva do desenvolvimento histórico das formas, a mentalidade épica de Tolstói não iria além do romance da desilusão e a razão não é pelo fato do escritor russo conferir a uma interioridade isolada a produção de uma realidade autônoma, mas pelo fato de o seu intento épico diante do mundo da convenção tornar-se mais problemático do que em um escritor como Flaubert. Se lá o mundo da convenção era localizado no âmbito da realidade externa, em Tolstói desaparece o vínculo com o substrato histórico nas estruturas do mundo e toda a realidade utópica vem a se defrontar ao homem abstrato como algo impenetrável e que de fato não confere sentido imanente às relações humanas, resultando novamente em uma segunda natureza. A falta de sentido refere-se aqui a um tipo de problema da forma que Lukács já anunciava em *Ästhetische Kultur*, a insuficiência da forma no domínio com as questões da vida. Portanto, a problemática da cultura na experiência do presente manifestada no dualismo entre o pensamento e o agir isolado ressurgiu reforçado em Tolstói, haja visto a estrutura de mundo configurada nos parâmetros da natureza, como dado factual. Como vislumbre de uma realidade nova, mas prescindido do fundamento histórico para a forma, a crítica da forma como utopismo messiânico em Tolstói, além de repisar os problemas da cultura do seu momento histórico, postula abstrata e reflexivamente a ideia de uma nova humanidade. Nos limites de *TdR*, apenas em Dostoiévski configura-se algo novo que não diz respeito mais a era da perfeita pecaminosidade, como na assertiva de Fichte⁴¹³.

⁴¹³ Fichte, J. G. Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters. In. *Werke*. Vol. VII. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1971, p.12.

4.2. A saída e os impasses para a imanência na crítica: os alcances e limites no vínculo objetivo para uma crítica pela forma.

O mundo histórico pertencente à forma romanesca é muito mais amplo e abrangente do que o mundo da cultura fechada e coesa dos gregos. Essa amplitude, que se traduz na universalização do modo de vida burguês, já não permite uma totalidade fechada e perfeita em si mesma como na forma que arrematava de modo *a priori* o sentido no conjunto da vida, na epopeia. No romance moderno, sem o suporte de sentido imanente na própria forma, era necessário que o escritor atribuísse sentido e ordem à forma com a finalidade de elaborar reflexivamente uma totalidade orgânica na obra. Esse critério ético pela forma, o buscar algo de essencial que fosse adequado à alma desemboca em um tom messiânico em *TdR*. Por meio da análise do romance, Lukács busca apontar para uma totalidade e visualizar algo de orgânico nos termos de uma experiência comunitária. Porém, conforme o filósofo húngaro desenvolve ao longo de sua exposição, a crítica pela forma toma como fundamento da própria crítica a base histórica na qual as estruturas do romance moderno têm algo de fundamental a dizer e a problematizar.

É essa a perspectiva de uma crítica pela forma que consideramos a consolidada em *TdR*, a de apresentar uma imagem crítica do mundo contingente, no sentido de apontar que a totalidade orgânica obtida na forma jamais rompe as barreiras da posição artística e não foge à raia histórica do descompasso entre a forma e a vida na experiência do presente. É a crítica da forma uma súplica para se ler a problemática do mundo, ou seja, do quanto a realidade tornou-se insubstancializável. A própria peregrinação do indivíduo problemático enquanto herói do romance [*Romanhelden*] em busca de algo se objetiva como expressão do antagonismo entre sujeito e objeto na realidade externa; é objetivação pois fundamenta-se e é correlata a um mundo contingente e estranho, “no qual não há mais nenhum lugar metafísico certo”⁴¹⁴. Portanto, é nesse registro histórico que deve ser pensada uma realidade metafísica para a alma no interior da obra, e isso significa não colocar em suspensão o enraizamento histórico-filosófica das formas.

É nesse sentido que entendemos a ideia de messianismo presente na perspectiva de uma crítica pela forma como apresentação do mundo, ou seja, como apresentação e imagem crítica do mundo, não como um utopismo messiânico que tem como finalidade postular

⁴¹⁴ Schmidt-Bergmann, Hansgeorg. Georg von Lukács. Heidelberger Ästhetick – Auf dem Weg zur “Theorie des Romans”., op. cit., p.27 [in der es keinen sicheren metaphysischen Ort mehr gibt].

abstratamente um devir, colocando em suspensão os fundamentos histórico-filosóficos, mas como exposição crítica que ganha a mais alta densidade por meio da análise do percurso formativo de Wilhelm Meister. Tal percurso, que é a síntese formativa no envolvimento prático do indivíduo com o mundo, exemplifica o intenso grau de correlação das estruturas do romance com o fundamento histórico do qual há algo a dizer e problematizar. O percurso do herói, de autodesenvolvimento não como interioridade isolada, mas como educação prática que culmina em uma nova e mais abrangente concepção de mundo diz respeito a entrar em conflito consigo mesmo, a entender que o critério de verdade de si mesmo não está nas designações de um ajuizamento subjetivo, e tão pouco como verdade de um objeto isolado percebido em dada vivência instantânea e, portanto, igualmente subjetiva, mas no longo processo que o sujeito faz de si diante do seu Ser-Outro, à exemplo do percurso fenomenológico da experiência que a consciência faz de si mesma, em Hegel⁴¹⁵.

Tal percurso de Wilhelm Meister torna-se emblemático para se compreender o critério de verdade na forma em vinculação ao seu solo histórico, ou seja, a compreensão de que o processo de formação do sujeito não dissocia construção do objeto do mundo – por exemplo, a compreensão de Wilhelm acerca da relação entre destino e necessidade, de que o teatro não havia lhe surgido de modo incondicional por mera disposição interior e que era um instrumento que não lhe permitia compreender todas as conexões da vida prática, nas esferas sociopolítica, econômica, cultural – e consciência-de-si da realidade. Em outras palavras, é a interação da consciência com o objeto do mundo configurado que permite uma dialética da formação como totalidade orgânica na obra, em Goethe, e que Lukács recupera no sentido de visualizar criticamente algo em torno de uma experiência comunitária, o símbolo na obra como índice de ausência na experiência do presente.

A perspectiva de uma crítica pela forma como apresentação do mundo atém-se à problemática do mundo, circunscreve o objeto do mundo não a partir de critérios externos, mas sim de elementos internos do próprio desenvolvimento do objeto. Esse parâmetro para uma crítica pela forma atende ao seu fundamento ético que já estava presente em *Ästhetische Kultur* e em *A Alma e as Formas*: a forma de apresentar temas fundamentais da experiência humana deve tocar o objeto da realidade externa, ou seja, deve configurar a vida em toda a sua plenitude e determinações. E o romance moderno é o único caminho possível para se configurar a vida pela forma atendendo a sua exigência épica de apresentar a extensividade do mundo quando as condições históricas só permitem uma imagem fracionada da totalidade social. Já o que se

⁴¹⁵ Aqui, nos referimos claramente ao trajeto do Espírito na *Fenomenologia do Espírito*.

apresenta no desdobramento final do quadro das tipologias romanescas, em *TdR*, não segue o mesmo caminho. Em Tolstói a problemática da forma assume nova condição, não estando mais circunscrita a nenhum fundamento histórico. Com isso, chega-se a um dilema problemático: ou se perde de vista a correlação entre a estrutura da forma literária e as condições históricas da realidade, e com isso há o risco de a forma sucumbir em uma configuração da totalidade na obra meramente abstrata e subjetiva, ou se anuncia algo para além da forma romance e o intento ético do escritor é a postulação de um novo mundo e, conseqüentemente, de uma nova configuração humana pela forma. Porém, sobre esse último ponto o próprio Lukács sustenta que a arte não pode ir além das condições históricas específicas que ela se defronta, a superação da dissonância entre a forma e a vida por um procedimento postulativo redundaria igualmente em algo abstrato e reflexivo. Outro ponto a ser destacado é que mesmo no tocante à obra de Dostoiévski, que no movimento de *TdR* significaria um vislumbrar de algo que transborda os limites histórico-filosóficos do romance, a ideia de que a forma literária no escritor russo poderia ser a correspondência artística de um novo alvorecer histórico de algo que viria a se materializar na realidade russa em 1917 é apenas esboçado e não sistematizado no que se consolidou como *TdR*. Como último ponto, o procedimento postulativo antecipando na forma a ocorrência histórica nos parece igualmente abstrato, pois nesse procedimento também estaria vedado apresentar a forma ao nível da objetividade.

É na perspectiva de uma crítica pela forma como apresentação do mundo que o conceito de ironia assume posição decisiva em *TdR*, que é a de trazer a questão da forma para o nível de objetividade. Na configuração irônica em Goethe, as estruturas sociais da realidade jamais ganham critério normativo *a priori*, pois são evidenciadas e/ou hierarquizadas na medida em que são "enfrentadas" pelo personagem central e ganham relevância apenas em relação ao ideário de sentido em torno de um projeto pedagógico que confere concreção e homogeneização prévia à realidade. As objetivações das estruturas sociais não são nada mais do que o processo de realização prática do indivíduo diante do mundo da convenção como palco "parcialmente aberto à penetração de sentido vivo"⁴¹⁶. Portanto, a ironia aqui está associada ao dinâmico processo de constitutividade social na formação prática de Wilhelm, através da intenção do escritor em selecionar estruturas, eventos ou relações, sejam estas a instituição do teatro, a família ou o projeto pedagógico da Torre, que objetivados dão um fecho de sentido à totalidade do mundo na obra, ainda que seja com o rebaixamento de estruturas autônomas como momentos que não influem na processualidade do todo e só possuem sentido em si mesmo, como foi em

⁴¹⁶ Lukács, G. *TdR.*, p.144; *TdsR.*, p.107.

todo o enredo do *Livro VI – Confissões de uma bela alma*⁴¹⁷. Nesse sentido, e fundamentado no modo como Lukács apropria-se da configuração irônica de Goethe, a forma é a maximização das questões relevantes da vida, ou seja, adere à ordem das coisas e mais do que isso, impõe freio ao sobrevoos sem limites da subjetividade.

Porém, as próprias condições de objetividade na crítica tensionam-se com os seus limites sob um olhar mais criterioso dos desconcertos, rupturas e discontinuidades que cercam *TdR*, obra que, embora seja distinta da fase pré-*TdR*, por trazer uma articulação muito maior entre as estruturas do romance e os elementos de alienação subjacentes ao substrato histórico-filosófico (*Heidelberger Ästhetik*, por exemplo, apresenta o pressuposto fenomenológico de normatividade na relação sujeito-objeto na obra sem nenhum enraizamento histórico, pois trata-se de uma normatividade metafísica e atemporal suscitada pela experiência estética), também traz de modo latente os antagonismos que perpassam a produção de juventude de Lukács. O que está em conflito na obra de 1920 é o antagonismo entre uma concepção mais objetiva, que Lukács faz sobressaltar por intermédio de Goethe e uma tonalidade utópica-messiânica que se traduz na esperança de redenção da humanidade e estas duas vias se entrecruzam quase que de maneira indissociável, de modo que se torna um caminho muito incerto delimitar com precisão o limite de ambas não apenas na letra da obra, mas principalmente no espírito do autor que envolve categoricamente a sua crítica.

O desfecho no programa pedagógico de *Wilhelm Meister* na Sociedade da Torre configura, sem sombra de dúvidas, uma totalidade coerente na obra. A problemática consiste no fato de que o arremate formal de Goethe, na leitura do Lukács de *TdR*, embora seja calcado em um projeto de educação *prática* com a realidade, também tem algo de conformidade com as perenes instituições civis do mundo burguês. E é nesse registro de resignação que consiste algo de explosivo em relação ao existente, uma atitude espiritual que busca saídas, embora as dificuldades para visualizá-las sejam enormes. Há algo em *TdR* de esperança entremesclado pela resignação, que pode vir a ser confirmado se compararmos em mais detalhes *TdR* com *Heidelberger Ästhetik*. Se no texto de Heidelberg a normatividade cumprida na relação sujeito-objeto na obra dada a especificidade da experiência estética independe do tempo histórico, *TdR* realiza essa meta de elevar o pressuposto empírico da vida cotidiana para o plano normativo.

⁴¹⁷ Como afirma Marco Aurélio Werle, o Livro VI é "uma autoanálise individual da interioridade, que contrasta com o mundo exterior do teatro. Porém, o elemento pietista e religioso não tem influência sobre Meister. Cf. Werle, Marco Aurelio. Teatro, formación y vida en el Wilhelm Meister de Goethe. *Estud.filosof.* n°47, Universidad de Antioquia, 2013, pp.109-110.

Com tais considerações, não é possível dizer que um certo utopismo-metafísico não envolva a crítica pela forma enquanto objetividade. Sendo possível encontrar o entrelaçamento das duas visões, a questão da dimensão objetiva para a forma também não é tão nítida ou tão preponderante quanto se possa pensar. O *Wilhelm Meister* nos mostra que não há uma lógica da causalidade na forma do romance, mas um ideal que escapa à mera contingência dos eventos fortuitos da vida cotidiana, há algo em torno da lógica dos sonhos ou da imaginação, que pode ser atestada em trechos do próprio romance, como no final do Capítulo 1 do Livro V, quando Wilhelm é caracterizado como alguém que não atendeu a nenhuma finalidade específica em suas atividades⁴¹⁸. Ao que parece, situar a crítica ao nível da objetividade também envolve situar a *finalidade imaginativa do romance*, que, por sua vez, diz respeito ao modo muito particular como Lukács apresenta uma estrutura de ausência do mundo por meio da forma.

⁴¹⁸ "Enquanto todas as circunstâncias lhe voltavam à memória, graças àquele manuscrito, Wilhelm ocupou-se em redigir para Therese a história de sua vida, e quase sentia vergonha de não ter para apresentar, em face das grandes virtudes dela, nada que pudesse testemunhar uma atividade eficaz". Goethe, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, p. 482.

Considerações Finais.

A importância dos conceitos de *Crítica e Forma* anunciados no título desta Tese se dá no fato de que ambos não apenas direcionam a perspectiva da nossa leitura em *TdR*, a crítica do mundo pela forma como apresentação da experiência do presente sob o registro da ausência no que se refere às relações sociais essenciais humanizadas, mas também apontam para o fundamento ético da forma, imprescindível para compreender o modo como Lukács, na análise do romance moderno, direcionou a sua crítica pela forma para o nível de objetividade das relações problemáticas da experiência social, conferindo limites a soluções de cunho subjetivistas. Para essa compreensão, foi necessário retornar aos escritos de Lukács anteriores à *TdR*, sobretudo *Ästhetische Kultur*, pois lá o filósofo húngaro apresenta um diagnóstico da crise da cultura e das dificuldades em se estabelecer uma autêntica cultura estética, que deveria posicionar a forma enquanto apresentação do objeto do mundo, a cultura que deveria colocar resistência à cisão entre a realidade das coisas e à realidade da alma cuja tendência estética adaptada à cisão Lukács encontra sobretudo no impressionismo. É sobre a ideia de *atmosfera da alma* [*Atmosphäre der Seele*] que se refere a crítica, a impossibilidade em se estabelecer uma unidade entre a vida e a obra quando todo o critério artístico reduz-se a meras *disposições* [*Stimmung*] internas incapazes de espelhar o mundo na obra. Referimo-nos aqui ao estatuto ético, a impossibilidade de uma posição estética diante da vida em uma cultura marcada pela cisão. Como diz Lukács em *Ästhetische Kultur*:

O esteta emprega o conceito de forma na vida; cultura estética é a formação da alma. Não ornamento, mas formação. Não seu entorpecimento em belas figuras, mas a pura elaboração de sua essência mais verdadeira no caos da realidade, os acontecimentos, as vivências; não no molde vazio e formal, mas formação, não resultado, mas um caminho infinito, para mostrar o avanço do fragmento de vida formado. A formação da alma⁴¹⁹.

A cultura estética a que Lukács se refere deveria ter como finalidade a unidade da vida, e o problema estético aponta para uma cisão entre interioridade e mundo exterior que também se manifesta na tendência positivista de produção de conhecimento, no dualismo entre o agir na produtividade material do mundo e o pensamento reflexivo. O resultado dessa cisão seria a

⁴¹⁹ Lukács, G. *Ästhetische Kultur.*, op. cit., p.24, [der Ästhet wendet den Begriff der Form auf das Leben an; ästhetische Kultur ist die Formung der Seele. Nicht Ausschmückung, sondern Formung; nicht ihre Erstarrung in schöne Figuren, sondern die immer reinere Herausarbeitung ihres wahren Wesen aus dem Chaos der Wirklichkeit, der Ereignisse, der Erlebnisse; nicht In-Form-Gießen, sondern Formung, nicht Ergebnis, sondern ein endloser Weg, auf dem geformte Lebensfragmente das Voranschreiten zeigen. E Die Formung der Seele].

compreensão contemplativa da realidade externa do mundo como dados unívocos e factuais de um lado, e de outro, a interioridade do espírito carente de efetividade [*Wirklichkeit*]. A crítica pela forma em Lukács antecipava a crítica ao positivismo que Adorno desenvolveria anos mais tarde em seu texto *O ensaio como forma*, quando denuncia o mal-estar reificante imanente à própria cultura afetada pelo aspecto da mercadoria, que sacramentara a cisão entre forma e conteúdo, pois, conforme as palavras de Adorno, "a tendência geral positivista, que contrapõe rigidamente ao sujeito qualquer objeto possível como sendo um objeto de pesquisa, não vai além da mera separação entre forma e conteúdo"⁴²⁰. A ideia de uma "formação da alma" refere-se a um processo de consciência da realidade nos termos de um confronto com o mundo prático, algo distinto do conteúdo contemplativo e fixado que veio a se tornar alheado à forma de apresentação do objeto artístico. Essa problemática Lukács também detectou em *A Alma e as Formas*, no ensaio "Riqueza, caos e forma: um diálogo sobre Laurence Sterne".

E o jogo soberano de Sterne com todas as coisas é uma concepção de mundo. Não é um sintoma, mas o centro misterioso de tudo, centro que desvela todos os sintomas e cujo simbolismo resolve todos os paradoxos. Toda ironia romântica é uma concepção de mundo. E seu conteúdo é sempre a exacerbação do sentimento do Eu num místico sentimento de totalidade⁴²¹.

A tônica do trecho acima indica as etapas seguintes nos caminhos "trilhados" para uma reconstrução filosófica da crítica do mundo pela forma em Lukács. A partir da compreensão da particularidade da forma e sua função de lastro ético, era necessário situar a crítica no âmbito do romance moderno, e Sterne, como um precursor da irônica romântica, apresenta a problemática da forma para Lukács, a insuficiência da forma como "concepção de mundo" [*Weltanschauung*]. Se é por meio da forma que é possível reelaborar as questões do mundo e elevá-las reflexiva e artificialmente no romance ao configurar uma totalidade orgânica, tomando uma posição diante do caos fragmentário da realidade ou, como diz Lukács no respectivo ensaio, fazendo escolhas, os volteios subjetivos em Sterne não permitem nenhuma circunscrição objetiva na forma. Sterne permite situarmo-nos diante do estatuto da ironia romântica, pois nela há também um forte resíduo subjetivo em torno da ideia da obra de arte como espelhamento do mundo a partir da designação reflexiva e soberana do Eu diante da própria obra.

⁴²⁰ Adorno, Theodor W. O ensaio como forma. In: *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012, p.18.

⁴²¹ Lukács, G. *A Alma e as Formas*., p.202; *Die Seele und die Formen*., pp.190-191.

Em seguida, os diálogos desenvolvidos com o romantismo alemão deveriam pavimentar o caminho para apresentar a contribuição de Lukács em *TdR*: situar a crítica pela forma ao nível da objetividade social e o conceito de ironia tem grande contribuição nessa guinada. Entendida por Lukács como deslocamento autorreflexivo que aponta para a objetividade, ou mesmo como autocorreção ética e normativa⁴²² do romance, compreender e situar o papel da ironia em *TdR* exige a reconstrução de duas etapas: a do estatuto romântico da ironia e, posteriormente, a configuração irônica da relação de Wilhelm Meister com o mundo circundante, os demais personagens e destinos na obra de Goethe. E a de Goethe marca a transição assumida por Lukács, no sentido de visualizar uma base objetiva por meio da forma, a instauração de uma imagem de perda e fratura na realidade do presente, pois, como diz o filósofo húngaro, "a ética ou – em se tratando de arte – a forma é um ideal fora do Eu frente aos instantes e aos estados da alma"⁴²³.

Para Lukács, a configuração romântica por meio da ironia não conseguiria atingir esse sentido para a forma. Em Schlegel, a crítica de arte literária estava fundada em pressupostos filosóficos, o espelhamento crítico e reflexivo do mundo por meio da obra deveria facultar o todo, o aperfeiçoamento espiritual sobre pressupostos histórico-filosóficos, culturais e literários. Por meio da atividade reflexiva do Eu, de herança fichteana, o deslocamento irônico tem como meta a perfectibilidade infinita. A conceituação do deslocamento irônico como reflexão desdobrada e reiterada também se faz presente em *TdR*, mas com um diferencial fundamental, em Lukács há sentido objetivo para a forma. Para retomar esse ponto, é necessário destacar que a teoria filosófica do romance em Lukács tem como fundamento apresentar a *forma* de atividade humana no período moderno, implicando com isso o problema do indivíduo isolado diante do mundo e as contradições e limites para a ação do sujeito diante de questões da vida cotidiana, que eram objetadas por um romântico do peso de Novalis. Nesse contexto de análise, o distanciamento de Lukács em relação aos românticos dá-se não em relação à historicização das categorias estéticas, pois Schlegel já havia estabelecido a relação entre a criação poética e suas épocas históricas, mas na impossibilidade de uma fusão épica e de conferir um sentido objetivo para a forma, configurando aspectos da vida cotidiana, como as questões do trabalho, do Estado, da família, a relação entre as classes sociais, como Lukács havia localizado em *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, de Goethe.

⁴²² Como Lukács insiste em *TdR*, o romance moderno, como forma da grande épica, deve obedecer a sua objetividade épica-normativa, apresentar a extensividade da vida e conter os intentos subjetivos do escritor.

⁴²³ Lukács, G. *A Alma e as Formas.*, p.214; *Die Seele und die Formen.*, p.202.

Lukács visualiza o salto objetivo em Goethe. A cadência irônica na vinculação das estruturas de realidade particulares e heterogêneas do mundo do romance à configuração do todo, à unidade na obra aparece a partir de elementos da formação prática de Wilhelm Meister com a realidade. O sentido irônico atribuído por Goethe em diversos momentos da formação de Wilhelm aparece em situações como a reflexão acerca do teatro, após a encenação da peça Hamlet, de Shakespeare, no Livro V, pois aquele momento representa a compreensão de que a atividade teatral não conseguiria atender todas as demandas da formação humanística geral encarnada no jovem. Esse acontecimento altera profundamente a concepção de mundo de Wilhelm, assim como outras experiências também estão delineadas no contorno pedagógico definido para ele, e o vão fazendo compreender que o desenvolvimento das aptidões individuais só pode realizar-se com a inserção prática no conjunto da sociedade. Outro acontecimento significativo que ressalta o elemento irônico é a forma como Goethe dá o arremate ao desfecho da obra, ao configurar uma totalidade coerente e harmônica no estamento social nobre a partir da associação econômica da Sociedade da Torre e por fim, com a relação de casamentos no interior do estamento. Porém, a configuração de uma totalidade coerente e harmônica é obtida apenas na obra, tornando-se um registro de impossibilidade no presente. Aqui, destaca-se o salto objetivo da ironia na perspectiva de Lukács, e sobre esse ponto, repisaremos um trecho fundamental:

Aqui é também a mentalidade utópica do escritor que não suporta limitar-se à reprodução da problemática dada pelo tempo e contentar-se com o vislumbre e a vivência subjetiva de um sentido irrealizável; que o obriga a pôr uma experiência puramente individual, talvez universalmente válida em postulado, com sentido existente e constitutivo da realidade. Contudo, a realidade não se deixa alçar à força a esse nível de sentido, e – como em todos os problemas decisivos da grande forma – não existe arte de configuração grande e magistralmente madura o suficiente que seja capaz de transpor esse abismo⁴²⁴.

O salto objetivo refere-se à perspectiva de leitura que assumimos para *TdR*. A totalidade de sentido obtida na obra é impossível nas condições reais do mundo externo, mas, para o Lukács de *TdR*, todo esse deslocamento irônico tem o mérito por não romper com os fundamentos histórico-filosóficos para a forma, o que significa dizer que o romance de Goethe não se furtou aos problemas do seu tempo e que de modo expressivo as estruturas do romance coincidem com a problemática do mundo. Desse modo, a nossa perspectiva ao final desses

⁴²⁴ Lukács, G. *TdR*., p.150; *TdsR*., p.111.

caminhos trilhados em *TdR* é a de que a obra instaura um índice de tensionamento com o presente, o registro de um mal-estar dadas as características da experiência social do capitalismo moderno, dentre elas, sobretudo as condições de vida fragmentadas, mecânicas e hostis na atividade do trabalho, o isolamento da vida moderna e sem dúvida, os largos abismos sociais e o conflito de classes que se avolumavam na Europa das duas primeiras décadas do século XX. Essa problemática histórica reverberou profundamente no espírito do jovem Lukács, e a sua saída estética em meio ao caos da realidade pode ser considerada uma original crítica seminal.

Por fim, reiteramos que a linha para delimitar a fronteira entre uma perspectiva que aponte para uma tonalidade utópica-metafísica e uma perspectiva crítica pela forma ao nível da objetividade é muito tênue, e elas se entrelaçam nos âmbitos da letra e do espírito em *TdR*. Prova disso, como argumentamos no *Quarto Capítulo*, é a marca distintiva de *TdR* em relação à *Heidelberger Ästhetik*. Na segunda, há um latente cumprimento da normatividade no âmbito da relação sujeito-objeto na obra que é atemporal, já *TdR* assume essa meta de elevar os pressupostos empíricos da vida cotidiana para o plano normativo através de uma filosofia histórica das formas. Se a validade objetiva das formas se mantem por meio de uma historicização das categorias estéticas, há algo que vai além na respectiva obra, que pode ser detectado em um elemento muito específico da forma do romance, que é a *finalidade imaginativa*, assumida por Lukács por intermédio de Goethe como um modo muito particular de apresentar uma estrutura de ausência do mundo por meio da forma.

Referências.

Obras de Georg Lukács.

LUKÁCS, G. *A Alma e as Formas*. Tradução de Rainer Patriota. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. A relação sujeito-objeto na estética. Tradução de Rainer Patriota. *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n.14, 2013.

_____. "Ästhetische Kultur". In: Benseler, Frank; Jung, Werner. *Lukács 1996: Jahrbuch der Internationalen Georg-Lukács-Gesellschaft*. Bern: Peter Lang, 1996.

_____. *A Teoria do Romance. Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

_____. *Briefwechsel: 1902-1917*. Hrsg. von Éva Karádi und Éva Fekete. Stuttgart: Metzler, 1982.

_____. Die deutschen Intellektuellen und der Krieg. In: *Text und Kritik*, 39/40. Munique: Richard Boorberg, 1973.

_____. Die Seele und die Formen. In: *Georg Lukács – Werkauswahl in Einzelbänden*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 2011.

_____. Die Theorie des Romans. In: *Georg Lukács - Werkauswahl in Einzelbänden*. Hrsg. von Frank Benseler und Rüdiger Dannemann. Aisthesis Verlag: Bielefeld, 2009.

_____. *Dostojewski Notizen und Entwürfe*. Akadémiai Kiadó: Budapest, 1985.

Lukács, G. *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*, Red.: Istvan Eörsi. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.

_____. *Geschichte und Klassenbewusstsein: studien über marxistische dialektik*. Amsterdam: Thomas de Munter, 1967.

_____. *Heidelberger Ästhetik*. Darmstadt; Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag 1974.

_____. *Heidelberger Philosophie der Kunst*. Darmstadt; Neuwied: Hermann Luchterhand Verlag, 1974.

_____. *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. Tradução de Rodnei do Nascimento. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. La relación sujeto-objeto en Estética. In: _____. *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventude*. Tradução de Miguel Vedda. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gorla, 2015.

_____. Os caminhos se dividiram. Tradução de Rainer Patriota. *Projeto História*, São Paulo, v.43, p.25-37, jul./dez.2011.

_____. Posfácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

_____. Zur Theorie der Literaturgeschichte. In: *Text+Kritik*, 39/40. Munique: Richard Boorberg, 1973.

Bibliografia Complementar.

ADORNO, Theodor W. "O ensaio como forma". In: _____. *Notas de Literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

AYRAULT, Roger. *La gênese du romantisme allemand. 1797-1804*. Paris: Aubier, 1969.

BENDL, J.; TIMAR, A. (Org.) *Der junge Lukács im Spiegel der Kritik*. Budapest: Lukács-Archiv, 1988.

BEHLER, Ernst. *Kassische Ironie. Romantische Ironie. Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1972.

_____. *Frühromantik*. Berlin – New York: Walter de Gruyter, 1992.

BENJAMIN, Walter. *O Conceito de Cr tica de Arte no Romantismo Alem o*. Tradução de M rcio Seligmann Silva. S o Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Origem do drama tr gico alem o*. Tradução de Jo o Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BERNSTEIN, J. M. *The Philosophy of the Novel: Lukacs, Marxism and the Dialects of Form*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

BIERSD RFER, K. *Max Weber und Georg Luk cs:  ber die Beziehung von verstehender Soziologie und Westlichen Marxismus*. Frankfurt am Main; Nova York: Campus; Forchung, 1986.

BUTSCHER, J. *“Ethik” und “Metaphysik”*: Eine diskurshermeneutische Studie zu Text und Kontext der Philosophie von Georg Luk cs. (Diss). Leipzig, 1991.

CANDIDO, Antonio. *A Educa o pela Noite e outros Ensaio*s. S o Paulo:  tica, 1989.

CAYSA, Volker; TIETZ, Udo. *Das Ethos der Ästhetik: Vom romantischen Antikapitalismus zum Marxismus. Der junge Luk cs*. Leipzig: Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen, 1997.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. 2 Vol. Tradução de S rgio Molina. S o Paulo: Ed. 34, 2002.

DANNEMANN, R. (Org.) *Georg Lukács. Jenseits der Polemiken: Beiträge zur Rekonstruktion seiner Philosophie*. Frankfurt am Main: Sandler, 1986.

DUHR, Alfred. Die verborgene Totalität des Lebens. Zu Lukács' Theorie des Romans. In: *Confronto Letterario: Quaderni del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne Dell'Universita di Pavia* 9, 1992.

ENDERS, Carl. *Die Quellen seines Wesens und Werdens*. Leipzig: H. Haessel Verlag, 1913.

FEHÉR, I. Am Scheideweg des romantischen Antikapitalismus. Typologie und Beitrag zur deutschen Ideologieggeschichte gelegentlich des Briefwechsels zwischen Paul Ernst und Georg Lukács. In: HELLER, A; FEHÉR, F; MÁRKUS, G; *Die Seele und das Leben: Studien zum frühen Lukács*. Baden-Baden: Surhkamp, 1977.

FICHTE, J. G. Grundzüge des gegenwärtigen Zeitalters. In: _____. *Werke*. Vol. VII. Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1971.

_____. *Sobre o Espírito e a Letra na Filosofia*. Tradução de Ulisses Razzante Vaccari. Humanitas: São Paulo, 2014. (Coleção a Formação da Estética, Vol. IV)

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental: história de um jovem*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: Nova Alexandria, 2015.

GOETHE, J. W. *Aus Meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2007.

_____. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Sämtliche Werke*. Jubiläums-Ausgabe. Stuttgart/Berlin: Cotta, 1902.

_____. *Wilhelm Meister Lehrjahre*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1980.

GIOSA, Fujita, Natália. "Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do *Wilhelm Meister*", de August-Wilhelm Schlegel; "Resenha de 'Algumas observações sobre William Shakespeare por ocasião do *Wilhelm Meister*', de August-Wilhelm Schlegel", de Friedrich Schlegel; "Sobre o *Meister* de Goethe", de Friedrich Schlegel: tradução, notas e ensaio introdutório. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Filosofia, do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

GOLDMANN, Lucien. *Dialektische Untersuchungen*. Neuwied: Hermann Luchterhand, 1966.

HAYM, Rudolf. *Die Romantische Schule*. Hildesheim – New York: Georg Olms, 1977.

HEBELL, F. *Sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe. Berlin, 1905.

HEBING, Niklas. *Unversöhnbarkeit: Hegels Ästhetik und Lukács's Theorie des Romans*. Essener Schriften zur Sprach-, Kultur und Literaturwissenschaft. Band 2. Duisburg: Universitätsverlag Rhein-Ruhr, 2009.

HEGEL, G.W. F. *Ästhetik*. Mit einer Einführung von Georg Lukács. Nach der zweiten Ausgabe Heinrich Gustav Hothos (1842) redigiert und mit einem ausführlichen Register versehen von Friedrich Bassenge. 2 Bände, Frankfurt am Main: Europäische Verlagsanstalt, 1955.

HERMANN, I. *Georg Lukács: sein Leben und Werken*. Wien: Böhlau, 1985

HOHENDAHL, P. U. Neo-romantischer Antikapitalismus: Georg Lukács Suche nach authentischer Kultur. In: *Geschichtlichkeit und Aktualität*. Tübingen, 1988.

HEGEL, G. W. F. *Ästhetik*, vol.II, Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag, 1976.

_____. *Cursos de Estética*, Vol. II, Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2014.

_____. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Meneses. Petrópolis: Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

HELLER, A; FEHÉR, F; MÁRKUS, G. *Die Seele und das Leben: Studien zum frühen Lukács*. Baden-Baden: Suhrkamp, 1977.

HILLEBRAND, Bruno. *Theorie des Romans: Erzählstrategien der Neuzeit*. Stuttgart/Weimar, 1993.

JANZ, Rolf-Peter. Zur Historizität und Aktualität der "Theorie des Romans" von Georg Lukács. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 2*. Stuttgart: Kröner, 1978.

JUNG, Werner. *Georg Lukács*. Stuttgart: Metzler, 1989.

_____. *Wandlungen einer ästhetischen Theorie – Georg Lukács' Werke 1907 bis 1923: Beitrag zur deutschen Ideologieggeschichte*. Köln: Pahl-Rugenstein, 1981.

KALINOWSKI, Inga. *Das Dämonische in der Theorie des Romans von Georg Lukács*. Hamburg: tredition GmbH, 2015.

KANT, Immanuel. Fundamentação da Metafísica dos Costumes. In: _____. *Textos Seleccionados*. Tradução de Tania Maria Bernkopf, Paulo Quintela e Rubens Ribeiro Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção os Pensadores)

_____. Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X. In: _____. *Werke in zwölf Bänden*. Berlin: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2018.

KELLER, Ernst. *Der junge Lukács. Antibürger und wesentliches Leben: Literatur- und Kulturkritik 1902 – 1915*. Frankfurt am Main: Sandler, 1984.

LÖWY, Michael. "Der Junge Lukács und Dostojewski". In: DANNEMANN, R. (Org.) *Georg Lukács. Jenseits der Polemiken: Beiträge zur Rekonstruktion seiner Philosophie*. Frankfurt am Main: Sendlar, 1986.

_____. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 199

MAAS, Wilma Patrícia Marzari Dinardo. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. *As formas e a vida: estética e ética no jovem Lukács (1910-1918)*. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

MAGRIS, Claudio. "O romance é concebível sem o mundo moderno?". In: MORETTI, Franco. *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MÁRKUS, G. Lukács' "erste" Ästhetik: Zur Entwicklungsgeschichte der Philosophie des jungen Lukács. In: HELLER, A; FÉHER, F; MÁRKUS, G. *Die Seele und das Leben: Studien zum frühen Lukács*. Baden-Baden: Suhrkamp, 1977.

MATZNER, J. (Org.) *Lehrstück Lukács*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

MAZZARI, Marcus Vinicius. Apresentação. In: GOETHE, J. W. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tradução de Nicolino Simone Neto. São Paulo: Editora 34, 2009.

MEDEIROS, Constantino Luz de. *A Crítica Literária de Friedrich Schlegel*. Tese de Doutorado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

MITTENZWEI, Werner (Org.) *Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács*. Leipzig: Philipp Reclam, 1975.

MENASSE, R. *Selige Zeiten, brüchige Welt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994.

NOVALIS. *Werke, Tagebücher und Briefe*. Munique: Carl Hanser, 1978.

PIKULIK, Lothar. *Romantik als Ungenügen an der Normalität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.

SCHLEGEL, Friedrich. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803): Conversa sobre poesia*. Tradução de Constantino Luz de Medeiros, Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Unesp, 2016

_____. *Kritische Ausgabe*. Vol. II, nº 172, Paderon: F. Schöning, 1967

_____. *Lucinde*. Stuttgart. Philip Reclam Junior, 2008.

_____. *O dialeto dos fragmentos*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SCHMIDT-BERGMANN, Hansgeorg. *Georg von Lukács. Heidelberger Ästhetik – Auf dem Weg zur “Theorie des Romans”/Briefwechsel. Leopold Ziegler und Georg von Lukács.* Karlsruhe: G. Braun Buchverlag, 2010.

SIMMEL, Georg. Die Krise der Kultur. In. *Der Kriege und die geistigen Entscheidungen.* München, Leipzig, 1917.

_____. *Philosophie des Geldes.* München/Leipzig: Duncker & Humblot, 1930.

SOLGER, K.W.F. *L'Art et la tragédie du beau.* Paris: Éditions Rue d'Ulm, 2004.

SUZUKI, Mário. *O gênio romântico. Crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel.* São Paulo: Iluminuras, 1988.

Voloubuef, Karin. *Frestas e Arestas: a prosa de ficção na Alemanha e no Brasil.* São Paulo: Editora UNESP, 1998.

Artigos em Periódicos.

MEDEIROS, Constantino Luz de. A Teoria do Romance de Friedrich Schlegel. *Revista Discurso.* V.47, N.1, 2017, pp.205-242.

SILVA, Arlenice Almeida da. Filosofia e literatura nas Afinidades Eletivas de Goethe. *Revista Discurso.* V.47, N.1, 2017, pp.243-262.

_____. O Interessante em Friedrich Schlegel. *Trans/Form/Ação,* Marília, v.34, p.74-95, 2011.

SUZUKI, Márcio. Sobre a Música e Ironia. *Revista Dois Pontos.* Curitiba – São Carlos, V.4, n. 1, 2007, pp.175-200.

WERLE, Marco Aurelio. Teatro, formación y vida el Wilhelm Meister de Goethe. Tradução de Carlos Enrique Restrepo. In: *Stud.filos.* N°47, Universidad de Antioquia, 2013, pp.107-119.

