

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

**WILLIAN MENDES MARTINS**

**O ITINERÁRIO FILOSÓFICO DO ROMANCE EM GYÖRGY LUKÁCS**

**GUARULHOS**

**2020**

WILLIAN MENDES MARTINS

O ITINERÁRIO FILOSÓFICO DO ROMANCE EM GYÖRGY LUKÁCS

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Filosofia.

Área de concentração: Subjetividade, Arte e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Arlenice Almeida da Silva

GUARULHOS

2020

WILLIAN MENDES MARTINS

**O ITINERÁRIO FILOSÓFICO DO ROMANCE EM GYÖRGY LUKÁCS**

Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Filosofia.

Aprovado em: 03 de Abril de 2020.

---

Presidente: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Arlenice Almeida da Silva (EFLCH – Unifesp)

---

Titular externo: Prof. Dr. Rainer Câmara Patriota (UFPB)

---

Titular externo: Prof. Dr. Ricardo Musse (USP)

---

Titular interno: Prof. Dr. Lucianno Ferreira Gatti (EFLCH – Unifesp)

---

Titular externo: Prof. Dr. Bruno Moretti Falcão Mendes

---

Suplente externo: Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini (USP)

---

Suplente interno: Prof. Dr. Izilda Cristina Johanson (EFLCH – Unifesp)

Martins, Willian Mendes

O itinerário filosófico do romance em György Lukács /  
Willian Mendes Martins – Guarulhos, 2020.

140 p.

Tese de doutorado – Universidade Federal de São Paulo,  
Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2020.

Orientação: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Arlenice Almeida da Silva

Title: The philosophical itinerary of the novel in György Lukács.

1. Filosofia de György Lukács 2. Literatura e romance 3.  
Estética I. Silva, Arlenice Almeida da II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço à professora Arlenice Almeida da Silva pela orientação, paciência, atenção e autonomia que me concedeu.

Aos professores Ricardo Musse (USP) e Luciano Gatti (EFLCH – UNIFESP), pela participação nas bancas de qualificação e defesa. Aos professores Rainer Câmara Patriota (UFPB) e Bruno Moretti Falcão Mendes, pela participação na banca de defesa. Pela relevância de suas críticas e sugestões sou profundamente grato. Ao professor Ricardo Nascimento Fabbrini (USP) e à professora Izilda Cristina Johanson (EFLCH – Unifesp), pela participação como suplentes na banca de defesa.

Às funcionárias e aos funcionários da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo. Em particular: Douglas Barbosa, Jane Yamaguti, Erick Dantas da Gama, Janilton Borborema e especialmente Daniela Gonçalves.

Ao Gilberto Bettini Bonadio, pela amizade, por me receber em sua casa sempre que precisei.

À minha esposa Lívia Monteiro de Queiroz Migliorini e nossas filhas, Helena e Isabel, por todo o amor e carinho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa de doutorado concedida.

## **RESUMO**

O tema deste trabalho é a forma do romance em algumas obras do pensador húngaro György Lukács (1885-1971). Seguimos a evolução e os desdobramentos delineados pelo pensador no interior de algumas obras, que segundo o nosso interesse, são centrais. Sendo assim, almejamos apontar para as possibilidades estabelecidas pelo autor para um conceito de romance que seja, ou pretenda ser, universalizante ao mesmo tempo em que não perca a singularidade de cada obra romanesca específica.

**Palavras-chave:** Lukács. Forma. Romance.

## **ABSTRACT**

The subject of this work is the form of the novel in some works of the Hungarian thinker György Lukács (1885-1971). We follow the evolution and the developments delineated by the thinker within some works, which according to our interest, are central. Thus, we aim to point to the possibilities established by the author for a concept of romance that is, or pretends to be, universalizing while not losing the uniqueness of each specific romanesque work.

**Keywords:** Lukács. Form. Novel.

## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>8</b>
<b>1 Alguns antecedentes do romance na Filosofia.....</b>	<b>15</b>
1.1 O caso do romantismo. ....	15
1.2 A carta sobre o romance. ....	19
1.3 A forma romântica do fragmento.....	27
<b>2 Hegel e o romance. ....</b>	<b>31</b>
2.1 A epopeia segundo Hegel .....	31
2.2 A prosa do moderno.....	33
2.3 O romance nos <i>Cursos de estética</i> .....	38
<b>3 O projeto filosófico do jovem Lukács.....</b>	<b>40</b>
<b>4 O romance como forma em <i>A alma e as formas</i> .....</b>	<b>60</b>
4.1 O ensaio sobre Novalis .....	63
4.2 O ensaio sobre Storm .....	65
4.3 O ensaio sobre George .....	75
4.4 Goethe e Sterne em contraponto .....	79
<b>5 Totalidade da forma .....</b>	<b>84</b>
5.1 A forma da totalidade abstrata .....	88
5.2 As categorias estéticas de <i>A teoria do romance</i> .....	92
5.3 As formas do romance no Ensaio sobre uma tipologia das formas romanescas ....	96
<b>6 O herói romanesco em Lukács e o indivíduo em Kierkegaard.....</b>	<b>113</b>
<b>7 O <i>pathos</i> da luta em duas frentes: <i>Escritos de Moscou</i> .....</b>	<b>123</b>
<b>Considerações finais.....</b>	<b>138</b>
<b>Referências bibliográficas .....</b>	<b>140</b>

## INTRODUÇÃO

O tema deste trabalho é a forma do romance em algumas obras do pensador húngaro György Lukács (1885-1971). Seguimos a evolução e os desdobramentos delineados pelo pensador no interior de algumas obras, que segundo o nosso interesse, são centrais. Sendo assim, almejamos apontar para as possibilidades estabelecidas pelo autor para um conceito de romance que seja, ou pretenda ser, universalizante ao mesmo tempo em que não perca a singularidade de cada obra romanesca específica.

Antes de abordar diretamente o tema nos textos de Lukács, visamos aproximar-nos do nosso objeto por meio de seus antecedentes histórico-filosóficos. Tais reflexões acerca do romance estavam presentes no romantismo alemão, especialmente em alguns textos e fragmentos de Friedrich Schlegel; também destacamos algumas considerações de Hegel, que refletiu sobre a forma eminentemente moderna do romance, essencialmente em seus *Cursos de estética*.

Após essa aproximação de caráter mais geral em relação aos pensadores que antecederam Lukács na questão do romance, abordamos o projeto filosófico do jovem Lukács e qual foi seu ponto de partida teórico no contexto filosófico do início do século XX. Para nós, é importante visualizar o pensamento de Lukács em um contexto mais amplo, dialogando ativamente com outras vertentes intelectuais de sua época. Além disso, é fundamental explicitar como a posição ocupada pelo romance nesse projeto.

A partir dessas pressuposições, pode-se caracterizar o projeto filosófico do jovem Lukács pelo contínuo trabalho reflexivo sobre a formação dos conceitos, com o predomínio da reflexão estética. Ao reconhecer como relevante essa projeção filosófica da estética e da arte, é possível compreender o livro de ensaios *A alma e as formas*, escrito entre 1908 e 1910, publicado em húngaro em 1910, e, em alemão, em 1911, como uma obra em que assomam os impasses estéticos e filosóficos do presente: a questão da forma literária e sua relação com a realidade vivida (*Erlebniswirklichkeit*) mais profunda do homem contemporâneo; o tema da expressão das fraturas existenciais, ou seja, o exame dos modos de subjetivação inerentes à relação entre a obra de arte e a alma, ou, caso se queira, o sujeito.

Na confluência intelectual de correntes filosóficas por vezes bastante diferentes entre si<sup>1</sup>, para não dizer mesmo contraditórias, podemos visualizar uma tentativa original de elucidar problemas que se referem diretamente ao modo pelo qual o autor busca delimitar a especificidade da experiência estética. É a partir de um conjunto teórico heteróclito que o jovem Lukács formulou a fundamentação das análises do romance em sua obra de juventude. É um trabalho certamente crucial acompanhar os momentos determinantes desse desenvolvimento no itinerário filosófico da forma romance.

Dentre as questões ligadas à experiência estética, destacamos as seguintes: se a forma é uma reconciliação entre o universal e o particular; se ela pode organizar a dispersão e a multiplicidade dos dados concretos, ou seja, apresentar uma ordem para o campo do sensível; se a forma é a apresentação sensível dos valores; a configuração de uma ideia estética; ou ainda, se a forma é uma instância ética ou campo da experiência lógica.<sup>2</sup>

Com tais elaborações, busca-se apontar para a possibilidade de existência de um núcleo filosófico fundamental. Interessa-nos ainda apontar para uma possível vinculação, crítica certamente, a uma tradição de pensamento e salientar que ainda assim as formulações de Lukács são marcadamente originais na medida em que tem nas obras de arte de modo geral e nas literárias em particular, o seu índice de experiência e constituição.

---

<sup>1</sup> Algumas influências filosóficas preponderantes vão desde o criticismo de Kant e dos neokantianos, o romantismo, Hegel, passando pela *Lebensphilosophie*, pela sociologia de Weber e Simmel, e decisivamente pelo pensamento de Sören Kierkegaard.

<sup>2</sup> Diz Lukács (2015, p. 39), no primeiro ensaio de *A alma e as formas*, “e como toda escrita aspira tanto à unidade quanto à multiplicidade das coisas, este é o maior problema estilístico de todos: o equilíbrio na multiplicidade das coisas, a rica articulação na massa de uma matéria uniforme”. Segundo Machado (2004, p. 19), “para expressar à maneira dualista do jovem Lukács: a forma é o absoluto em relação à caótica vida cotidiana”. Em *A alma e as formas*, Lukács “examina fraturas existenciais, isto é, cisões entre sujeito e mundo, que são resolvidas na e pela forma. [...] A forma é, nesse sentido, carência: pura busca pelo sentido, a lucidez de que só resta tal busca, “amor pela forma” como única possibilidade de viver uma vida plena, fechada em si mesma, perfeita, unívoca, pois ela é a única substancialidade, e só o é pela distância que estabelece da vida efetiva.” (SILVA, 2013, p. 107-108). Como constatamos em nossa dissertação de mestrado (MARTINS, 2012, p. 25): “no dado sociológico, constitui-se, ao lado do histórico-filosófico, nessas camadas, a inflexível separação entre vida e vida, na qual está implicada uma compreensão da sua própria época problemática e prosaica, em seus termos, fechada à experiência de valores tidos como autênticos; tal diagnóstico de época decorre da contraposição ao que era a prosa do cotidiano trivial, como essa experiência do essencial já esteve presente em outros momentos na história, por exemplo, na Grécia de Homero, onde o destino do indivíduo era, ao mesmo tempo, o destino da comunidade, o sentido era imanente à vida.”

Consideramos que o livro de ensaios *A alma e as formas* é também um livro em que estão presentes muitos elementos importantes, para além da presumível continuidade temática na obra de Lukács, sobre o romance, mesmo que, como sabem os leitores de sua obra, tal livro não apresente em nenhum ensaio o romance como objeto central de análise. Por isso, destacamos essa presença latente, mesmo oculta, do romance em alguns ensaios como é o caso nos textos sobre Novalis, Theodor Storm, Stefan George e de, neste caso de modo mais direto, no diálogo fictício de dois jovens estudantes de letras sobre a oposição entre as obras de Laurence Sterne e as de Goethe.

O passo seguinte no desdobramento da elaboração lukacsiana da forma romance é dado com a obra publicada em 1916. Tal é o caso em *A teoria do romance*. Nesta obra, salientamos a pertinência da análise, em que se destacam, por exemplo, a consciência irônica, da subjetividade vazia,<sup>3</sup> da relação entre ética e estética especificamente no caso do romance; da compreensão histórico-filosófica da subjetividade na forma romance e a historicização das categorias estéticas. Nessa unidade complexa de questões, o que sem dúvida desperta a atenção é a técnica filosófica colocada em movimento, segundo a qual o jovem Lukács filosofa a partir da literatura e dos problemas compostos aos quais tais indagações conduzem: que forma narrativa é essa e qual é a experiência configurada do herói romanesco, nas palavras do autor (LUKÁCS, 2000, p. 14), em um “mundo que saiu dos trilhos”?<sup>4</sup>

Em uma reavaliação do épico, o jovem Lukács (2000, p. 45) observa que para o romance: “os mundos da vida aqui permanecem, e são apenas acolhidos e configurados pelas formas, apenas conduzidos a seu sentido inato”. Por conseguinte, se indica que a procedência da configuração da grande épica, da epopéia e do romance, vem de uma experiência do tempo. Considera-se assim tratar-se de uma forma simbólica moderna, composta pela narrativa, conectada e simultaneamente contraposta ao épico antigo, e pela experiência vivida de seus

---

<sup>3</sup> Nos termos da crítica adorniana ao pensamento de Kierkegaard, na “interioridade sem objeto” não há possibilidade de equiparação entre sujeito (eu) e objeto (mundo), “em si mesmo, o mundo permanece casual e inteiramente indeterminado. Não lhe cabe participar do “sentido”. Em Kierkegaard, não há um sujeito-objeto no sentido hegeliano, tampouco como objetos que se sustentem no ser; só a subjetividade isolada, cercada pela alteridade obscura” (ADORNO, 2010, p. 76-77).

<sup>4</sup> Arlenice Almeida da Silva (2006, p. 79) nomeia o que, enfatizamos, consideramos crucial: “melancolia, desintegração, dissolução, incompatibilidade, abismo entre pensamento e vida, fratura entre as exigências da inteligência e as da ação: eis os termos utilizados para nomear a inexorável modernidade que a forma romance sintetiza.”

heróis, marcada assim de maneira perene pela experiência da passagem do tempo, criando uma atmosfera típica.<sup>5</sup>

De outro modo, para o Lukács dos anos 1930, ao contrário, o romance é uma forma com sentido, que expõe a estrutura e a manifestação da historicidade na própria forma; apesar de já estar presente em sua obra juvenil, o tempo, e sua configuração na forma romanesca, adquire aqui contornos históricos mais precisos e, por essa razão, o filósofo concentra-se na análise da gênese, do desenvolvimento histórico-filosófico e do declínio do gênero romance histórico. Também data desse período a elaboração fundamental do conceito de grande realismo.<sup>6</sup>

Essa importância do desenvolvimento filosófico contínuo da forma romance é fundamental para nós. Notada por seus leitores, obviamente, e nem sempre valorizada, por isso, buscamos expor a natureza dessa elaboração ininterrupta do conceito de romance nas obras do autor.

Tendo em vista essa elaboração, nota-se que a partir de *A alma e as formas* o interesse de Lukács pelo romance se pronuncia e se concretiza de modo multifacetado em *Teoria do romance* e nas *Anotações sobre Dostoiévski*. Na década de 1920, a ocupação com a literatura foi substancialmente mais esparsa. Os artigos do periódico do Partido comunista alemão (*Kommunistische Partei Deutschlands – KPD*) *Rote Fahne* são seu resultado. O trabalho direto com a crítica literária e com os problemas da estética retorna com ênfase na década de 1930. Desse momento da obra lukacsiana, destacamos os *Escritos de Moscou*, como expoentes plenos para os desdobramentos da forma no interior do pensamento do filósofo húngaro.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Michael Löwy e Sami Naïr (2009, p. 62) apontam a derivação lukacsiana do “kantismo trágico” nas obras de Lucien Goldmann nessa significação: “entre esse homem trágico, que só admite a totalidade, a clareza, o unívoco, e o mundo dos outros homens, fragmentado, ambíguo, equívoco, não há nenhuma relação, nenhum diálogo possível. Ao mesmo tempo que vive na sociedade, ele está condenado à solidão.”

<sup>6</sup> Conforme afirma Arlenice Almeida da Silva (1998, p. 42-43), em sua tese de doutorado *O épico moderno: o romance histórico em György Lukács*: “para o Lukács marxista dos anos 30, mas que opera claramente com as principais categorias hegelianas, não é realmente possível destruir uma filosofia sem realizá-la; [...] ou seja, o conhecimento busca apreender seu próprio nascimento, contemplar sua evolução, chegando a uma compreensão adequada de si mesmo. Trata-se aqui da historicização do próprio marxismo – de sua origem como crítica da economia política burguesa, e de seus desdobramentos – onde acontecimento e sentido se entrelaçam neste pensamento que pretende manter-se crítico.”

<sup>7</sup> Martín Salinas (2005, p. 142) nota que: “Se é certo que em princípios da década de trinta a prática teórica de Lukács tende a gravitar em torno da crítica literária, já na década precedente havia se ocupado – ainda que esporadicamente – da função social da literatura.”

À vista disso, notamos que o ingresso no Partido comunista, em 1918, e a consequente adesão ao marxismo não significaram automaticamente um rompimento com o seu desenvolvimento intelectual das décadas anteriores. Há permanências, das quais destacamos aquela relativa ao pensamento de Hegel, especialmente dos *Cursos de estética*, e que, entre outras determinações, indicam a preponderância da reflexão sobre a forma romance, mas não só, que em Hegel é expressada como “epopeia burguesa”, como veremos.

No ensaio sobre as formas da grande épica de 1916, segundo o jovem Lukács (2000, p. 60), a objetividade do romance, exigência fundamental do gênero épico, decorre do fato de que a obra é agora uma unidade formal construída; ao contrário da epopeia, “o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”. Há a pressuposição de fundo de uma inadequação entre sujeito e mundo, que guarda relação com alguns resultados sociológicos do pensamento de Georg Simmel, visto que não há mais totalidade orgânica, como havia nas epopeias de Homero e na *Divina comédia* de Dante e, dessa maneira, a configuração épico-romanesca tem por princípio a independência que não teve lugar nas narrativas antigas, isto é, uma unidade nova que é tema da reflexão.

Essa novidade moderna do romance é problematizada pelo jovem Lukács desde o ensaio sobre Laurence Sterne, e o consequente enfrentamento com a obra de Goethe, de 1909. A afirmação posterior de Lukács (2000, p. 34), em *A teoria do romance*, é esclarecedora quanto a esta determinação da autonomia da forma da arte:

A arte, a realidade visionária do mundo que nos é adequado, tornou-se assim independente: ela não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram; é uma totalidade criada, pois a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre.

Considerando esta emancipação da arte, torna-se possível compreender que o romance, forma típica da modernidade, em uma analogia às idades humanas, “[...] é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopeia”. Nessa concretização da autonomia da arte, tem-se com nitidez a maneira segundo a qual o romance enquanto forma torna-se capaz de exprimir o essencial da experiência do sujeito moderno na forma da arte; na historicização das categorias estéticas, procedimento também executado por Hegel, a forma artística é então onerada com o peso e a responsabilidade de formar seu próprio objeto, isto é, com autonomia estética.

Essa passagem da cópia das essencialidades para a autonomia performativa da arte é decisiva na compreensão do romance: “elas próprias [as formas artísticas] têm de produzir tudo o que até então era um dado simplesmente aceito” (LUKÁCS, 2000, p. 36), e as “categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo” (LUKÁCS, 2000, p. 96). Entretanto, é preciso notar que, se não há sentido na vida que é objeto da configuração artística, nem totalidade dada nessa mesma vida, a figuração é, em termos hegelianos, prosaica; mesmo assim, não se trata de resignação pela perda do sentido, mas da busca pela composição de sentido possível ora ausente, ou ainda não determinável de modo imediato, seja pela experiência vivida seja pelo pensamento ou antes, pela filosofia.<sup>8</sup> Nesse sentido, afirma Lukács (2000, p. 60), de maneira resoluta, que “a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo”. Dito de modo mais brando, essa busca objetiva reconhecer uma experiência vital formalizadora que integre a fragmentação de experiências vividas em uma unidade de sentido. Considerando essa unidade, analisamos a totalidade da forma romance na obra de 1916 e as categorias estéticas constituintes de tal totalidade.

Finalmente, abordamos alguns textos constituintes dos *Escritos de Moscou*. Esses escritos são fundamentais, por marcarem o retorno de Lukács ao campo da reflexão filosófica e estética. Intentamos salientar com isso tanto o distanciamento, ocasionado pela recepção das obras de Marx e pela prática política do autor no interior do movimento operário revolucionário e, ao mesmo tempo, a proximidade com autores, sobretudo Hegel, e temas presentes nos textos de juventude. Abdicamos, todavia, do desígnio de desatar as consideráveis demandas teóricas que tamanha obra contém.

Investigamos a constituição filosófica do romance, suas categorias filosóficas nas obras de juventude e algumas da maturidade de Lukács. Não é nosso intento criar uma contraposição

---

<sup>8</sup> Hegel (2004, p. 25) compara a representação poética e a prosaica nos seguintes termos: “desse modo, a poesia é determinada também segundo o lado da linguagem como um âmbito próprio, e para se separar do falar habitual, a formação da expressão tem um valor mais alto do que o mero proferimento. Todavia, devemos, nesse sentido, bem como em consideração ao modo de intuição universal, diferenciar essencialmente entre uma poesia originária, a qual está antes da formação da prosa habitual e plena da arte, e a apreensão e linguagem poéticas que se desenvolvem no seio de um estado de vida e expressão prosaicos completamente acabados. A primeira é poética não intencionalmente no representar e no falar; a última, ao contrário, sabe do âmbito do qual precisa se livrar a fim de se colocar no solo livre da arte, e se constitui a si, portanto, em diferença consciente diante do prosaico.”

explícita e infrutífera entre o “jovem” e o “velho” filósofo húngaro, porém, o contrário dessa oposição, ao expormos o que há de dialeticamente vivo e atual no itinerário conceitual entendido, a partir de então, como processo unitário, rico em desdobramentos que não excluíram a formulação de ideias que pareceriam contraditórias em avaliações críticas posteriores. Objetivamos, assim, prosseguir e aprofundar os estudos sobre a obra filosófica de Lukács em seu desenvolvimento, salientando a continuidade histórica e conceitual dessa obra, reafirmando a complexidade de Lukács como pensador fundamental contemporâneo, esclarecendo a relevância da teorização do romance para a filosofia da arte e para a estética em todo o século XX até sua importância para o pensamento crítico nos nossos dias.

# 1 ALGUNS ANTECEDENTES DO ROMANCE NA FILOSOFIA

## 1.1 O CASO DO ROMANTISMO

No caso de uma reflexão sobre literatura, precisamente sobre o romance, destacamos o teórico do primeiro romantismo alemão Friedrich Schlegel, pois em suas obras há discussões críticas sobre a forma do romance. Os seus textos, quase sempre, não estabelecem distinção rígida entre crítica literária e filosofia, especialmente em *Sobre o estudo da poesia grega* (1795), *Fragmentos sobre poesia e literatura* (1797-1803) e *Conversa sobre poesia* (1800), entre outros; neles, especificamente, desenvolveu uma teoria do romance que denominou como poesia “objetiva”. Em conexão com os desenvolvimentos filosóficos de Kant e Fichte, preponderantemente, e estéticos de Goethe e Schiller.<sup>9</sup>

Em *Sobre o estudo da poesia grega*, o jovem Schlegel aponta para a distinção entre a formação estética natural, a formação dos poetas antigos, sobretudo os gregos, e a formação estética artificial, a qual está na base da configuração dos poetas tardios da arte antiga, por exemplo, nos poetas idílicos romanos e nos poetas posteriores. Na base dessa nova formação que antagoniza com a antiga, está a postura sentimental diante da natureza agora notada e sentida como perdida. Desse modo, afirma o crítico (SCHLEGEL, 2018, p. 27),

Ainda que os poetas bucólicos da *escola siciliana* imitem fielmente a natureza bruta, o retorno da arte corrompida à natureza perdida é o germe da poesia sentimental. Do mesmo modo, nos idílios gregos o que se representa nem sempre é o natural, mas o *ingênuo*, isto é, o natural em contraste com o artificial, o qual apenas o poeta sentimental pode realizar. Quanto mais os poetas idílicos romanos se distanciam da imitação fiel da natureza bruta, aproximando-se da representação de uma Idade de Ouro da inocência, menos eles são antigos e mais modernos.

---

<sup>9</sup> “[...] 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””. (SILVA, 2011, p. 76).

Após a obliteração a qual acometeu a formação natural antiga, estabelece-se a formação artificial, como aspiração de uma realidade infinita, que seria também a busca de um aperfeiçoamento infinito. Segundo o pensador (SCHLEGEL, 2018, p. 31), “pois o imperativo estético é absoluto, e como jamais poderá ser concretizado completamente ele precisa ao menos ser alcançado cada vez mais, através da aproximação infinita [*endlose Annäherung*] da formação artificial.”. Ou seja, não obstante uma unidade seja insistentemente buscada, sabe-se de antemão que não é possível alcançá-la, o que, todavia, não invalida a busca por meio da aproximação infinita.<sup>10</sup>

De acordo com o crítico literário húngaro Peter Szondi (1975, p. 122), em *Sobre o estudo da poesia grega*, Schlegel distingue antiguidade e modernidade como princípios de formação distintos, isto é, àquela corresponderia a “formação natural (*natürliche Bildung*)” e a esta, teorizada como desenvolvimento moderno, à “formação artificial (*künstliche Bildung*)” (SZONDI, 1975, p. 122). Nesse sentido, a análise de Schlegel não apresenta um tom nostálgico, de mero retorno aos poetas gregos, mas exhibe a constatação de que na modernidade nem tudo está perdido para a arte, haja vista que a “necessidade do objetivo faz-se sentir em toda parte, como a crença no belo desperta novamente, e como sintomas inequívocos anunciam a aproximação de um gosto mais refinado” (SCHLEGEL, p.82), corroborando com o que indica SZONDI (1975, p. 52): “pode-se ver que, à imitação (winckelmiana) da Antiguidade sucede seu estudo, para o qual o alvo é realizar a síntese da poesia antiga e da poesia moderna, e de produzir uma poesia “objetiva””.<sup>11</sup>

De fato, voltando ao argumento central de Schlegel, com a derrocada da formação natural, o entendimento emerge como guia na formação artificial, de modo que agora, na poesia moderna, operam na formação estética conceitos, ao invés do instinto, embora Schlegel sublinhe que o impulso determinante do entendimento da poesia é fruto da liberdade. Segundo o autor (SCHLEGEL, 2018, p. 50),

<sup>10</sup> A ideia da busca infinita é retomada das filosofias de Kant e Fichte.

<sup>11</sup> Ainda segundo Peter Szondi (1975, p. 99), “a essência da época moderna é a cisão, o alvo para o qual ela tende principalmente, a unificação. A vontade de ultrapassar as contradições e de unificar o separado motiva as declarações mais diversas de Schlegel”.

O homem determinou a si mesmo através de um ato livre da mente e segundo esses conceitos, organizando a matéria e definindo a direção de sua força. Esse ato é justamente a fonte original, o primeiro impulso determinante da formação artificial, o qual é atribuído, com toda a razão, à liberdade.

Deste modo, de acordo com o autor, a obra de Dante Alighieri atesta o aparecimento da formação artificial na história. É um exemplo de como o entendimento guia com conceitos a configuração da obra de arte poética. Trata-se de uma forma nova de configuração da arte. Com efeito, não só Dante mas também Petrarca, Boccaccio, Guarini, Ariosto, Cervantes e Shakespeare apontam para a novidade, que assinala, *grosso modo*, uma tendência à mistura e combinação de gêneros; não é por outra razão que, como mostra Constantino Medeiros (2017, p. 222) Schlegel dissolve as fronteiras entre poesia e prosa, a ponto de considerar a poesia de Dante como romance. Assim constata Schlegel (2018, p. 96) que, após a formação natural, predominante no período clássico dos gregos, determinada pela natureza, a arte deu um passo decisivo, na medida em que, agora, a “liberdade pode predominar sobre a natureza, (...). A partir de então, ele mesmo determina, direciona e organiza suas forças, desenvolvendo suas habilidades de acordo com as leis interiores do seu espírito. Agora, a beleza da arte já não é mais um presente da natureza, mas obra dele mesmo, propriedade de seu espírito. O espiritual predomina sobre o sensual; (agora) é o homem quem determina de forma independente a direção de seu gosto e organiza a representação”.

Schlegel aproxima-se, assim, da temática schilleriana da poesia ingênua e da poesia sentimental, ao desenvolver o conceito de *interessante*, como marca distintiva do campo poético moderno.<sup>12</sup> Trata-se, para o pensador alemão, de um ideal, o da poesia moderna, “isto é, a força estética subjetiva” (SCHLEGEL, 2018, p. 25). Ao contrário da estabilidade do belo na antiguidade, na época em que predomina o *interessante*, não há uma direção clara e inequívoca para a arte, existem, portanto, múltiplas direções e, em suma, cada artista dá forma a alguma possibilidade, ou várias.<sup>13</sup> Somente as formas poéticas clássicas se expõem em um sistema.

---

<sup>12</sup> O autor menciona o fato de ter lido o ensaio de Schiller após o *Estudo sobre a poesia grega* ter sido enviado para a impressão: “o ensaio de Schiller, “Sobre os poetas sentimentais”, além de ter ampliado minha visão sobre o caráter da poesia interessante, também me deu uma nova luz sobre os limites do domínio da poesia clássica. Se o tivesse lido antes que este escrito fosse enviado para impressão, especialmente o trecho sobre a origem e a artificialidade originária da poesia moderna teria ficado bem menos imperfeito.” (SCHLEGEL, 2018, p. 26).

<sup>13</sup> “O *interessante* é, assim, o elemento necessário de transição entre a poesia do passado e a do futuro, que pode agora ser apreendido em uma dialética pendular bem marcada. De um lado, ele é definido

Contrariamente, as formas modernas não se caracterizariam, no presente, por uma unidade passível de ser sistematizada em uma totalidade unitária possível. Ou antes, essa unidade, todavia desejada, seria concluída no futuro. O *Studium, ou Sobre o estudo da poesia grega*, aponta, então, para Goethe, como possibilidade de superação do *interessante* em direção a uma arte objetiva, autêntica e pura, sobre o qual afirma: “a poesia de Goethe é a aurora da arte genuína e da beleza pura” (SCHLEGEL, 2018, p.71). Schlegel, no entanto, em textos posteriores, nomeadamente sublinha que a nova forma seria o romance: um gênero moderno capaz de englobar todos os outros gêneros literários. Com isso, os românticos perdem um pouco o foco da unidade, embora não abram mão da totalidade da obra, ainda que, não mais separem, de maneira contundente, drama e romance, por exemplo. Tal como afirma Medeiros (2018, p. 145) “o conceito de poesia romântica de Friedrich Schlegel se fundamenta em uma visão abrangente do termo “poesia”, a qual, segundo o crítico, abarca as mais diferentes formas ou gêneros de expressão literária, englobando até mesmo outros âmbitos que não o da literatura”.

Por conseguinte, a teoria do romance de Friedrich Schlegel é de natureza fragmentária e constituída fortemente por contrastes.<sup>14</sup> O romance é pensado como um gênero que agrupa os demais e a natureza utópica dessa teorização projeta no futuro a junção ideal de todos os gêneros literários, daí seu caráter heterogêneo. Além disso, ele é progressivo, pois não se completa jamais, mira o futuro, baseado em sua capacidade de crítica de si.<sup>15</sup>

É conhecida a afirmação segundo a qual o “romance é um livro romântico” (SCHLEGEL, 2016, p. 536). O que significa essa afirmação extraída de *Conversa sobre a*

---

negativamente como a cultura natural malograda, isto é, como forma vazia, anárquica, assinalando barbárie, gosto deturpado, desarmonia e dissonância. Do ponto de vista das obras, no período da poesia interessante, temos uma produção abundante, mas sem coesão interna; casos isolados, pontos de vista parciais, individuais e cambiantes. O cenário cultural do interessante é, assim, o da alternância entre barbárie e afetação; pobreza e extravagância. Filosoficamente, aponta Schlegel, no *interessante* não temos plenitude e harmonia das faculdades, mas o predomínio do entendimento sobre as outras faculdades. Sob a poderosa ação do entendimento, todas as relações são decompostas ou colocadas sob suspensão e suspeição, em uma operação química que primeiro separa, para juntar novamente. Dito de outro modo, na poesia moderna o vigor da natureza não morre totalmente, porém, é transposto para o entendimento, na reflexão, permitindo ao moderno efetuar-se não como o tempo da criação, mas dos estudos.” (Silva, 2011, p. 81).

<sup>14</sup> Medeiros (2017, p. 206) afirma que: “é possível encontrar uma teorização sobre o romance, (ou sobre as diversas concepções de romance e de poesia romântica) dispersa em seus fragmentos, obras crítico-literárias e de ficção.”

<sup>15</sup> Segundo Szondi (1975, p. 102): “Schlegel pede uma poesia que escreva o poema não apenas de seu assunto, mas dela mesma, que se tome ela mesma por objeto e que nesta cisão interna entre sujeito e objeto se intensifique, para tornar-se poesia da poesia”.

*poesia?* Neste texto posterior, Schlegel articula uma concepção mais complexa de romance: ele não é mais o interessante, mas produções românticas, nas quais se verifica uma aproximação entre antigo e moderno; o romance é sentimental, fantástico, maravilhoso, sua língua é a do chiste e do arabesco. A arte sentimental, elemento central do romance é, segundo Schlegel (2016, p. 534): “o que nos interpela, onde domina o sentimento, não exatamente o sentimento sensível, mas o espiritual. A fonte e a alma de todas essas emoções é o amor, e na poesia romântica o espírito do amor deve pairar por toda parte”.

## 1.2 A CARTA SOBRE O ROMANCE

De acordo com o que se expõe nos diálogos do texto *Conversa sobre poesia* (1800), no caso do romance, na *Carta sobre o romance*, não se trata exatamente de uma obra de arte, “mas apenas de um produto natural” (SCHLEGEL, 2016, p. 531). Tal qual a poesia, arraigada no homem, “sempre há momentos em que ela cresce de modo desordenado” (SCHLEGEL, 2016, p. 531). Schlegel aproxima, então, a forma literária do romance à forma pictural do arabesco. A forma, contemporânea e exemplar, por assim dizer, correspondente ao arabesco seria o romance de *Diderot, Jacques, o fatalista, e seu amo*; embora o arabesco já estivesse presente e atuando nas produções de Cervantes e Shakespeare. No entanto, a leitura de Laurence Sterne também é situada nesse contexto, conforme o personagem Antônio afirma, no qual o humor “é a poesia da natureza das camadas mais altas de nossa época” (SCHLEGEL, 2016, p. 531). Forma moderna composta por jogos pictóricos com linhas conflitantes e rupturas. Segundo Antônio, é por essa razão que o humor de Sterne causou uma impressão muito determinada em sua interlocutora,

Mesmo não sendo assim uma forma idealmente bela, pelo menos era uma forma, uma forma espirituosa, que conquistou sua fantasia, e uma impressão que nos permanece tão determinada que podemos utilizá-la e configurá-la, seja para o gracejo, seja para a seriedade, não está perdida.

Tal impressão é de natureza semelhante à fruição com o arabesco: “ora, pergunte se seu deleite não era aparentado àquele que sentimos quando observamos as graciosas pinturas decorativas que chamamos de arabesco.” (SCHLEGEL, 2016, p. 530). A primeira observação

sobre o arabesco já surge no ensaio anterior, intitulado “Discurso sobre a mitologia”, no qual Schlegel (2016, p. 519) afirma: “com efeito, essa confusão artisticamente ordenada, essa atraente simetria de contradições, essa maravilhosa e eterna alternância de entusiasmo e ironia, que vive até nas menores partes do todo, já me parecem ser uma mitologia indireta. A organização é a mesma, e certamente o arabesco é a forma mais antiga e original da fantasia humana.” Aparecem também como exemplos dessa forma Cervantes e Shakespeare. Como características dessa forma, destacam-se a relação com os antigos, a relação originária entre fantasia e arabesco.

A analogia, ou mesmo a similaridade, entre romance e arabesco é um índice do problema formal do romance. Em uma época não-romântica, como o autor define seu tempo, a forma literária que lhe corresponde, da perspectiva histórica e literária, é também problemática, isso equivale a afirmar que tanto o mundo quanto a literatura comunicam-se em seus destinos ininterruptamente.<sup>16</sup> Aqui é o caso de recordar a afirmação do jovem Schlegel (2018, p. 47-48) no *Estudo sobre a poesia grega*: “pode-se comparar a história da humanidade, que caracteriza a gênese e a progressão necessárias da formação humana, a anais militares. Ela é o relato fiel da guerra da humanidade contra o destino”. A guerra da humanidade contra o destino ganha forma na obra de arte.

Ao contrário do épico antigo, no romance, a presença do narrador aponta para um outro equilíbrio de objetividade que se opõe à antiga objetividade épica: “nada é mais oposto ao estilo épico do que quando as influências da disposição individual se tornam minimamente visíveis; e, menos ainda, quando ele se deixa levar pelo próprio humor e joga com ele, como acontece nos romances mais primorosos.” (SCHLEGEL, 2018, p. 537).

O que adquire valor com a impressão deixada pela leitura de Sterne, como vimos, é o estímulo ao “jogo da formação interior” (SCHLEGEL, 2018, p. 530). Como se sabe, a autoformação é um princípio básico para Schlegel, e que encontra precedente nas filosofias de Kant e Fichte, mas também na literatura de Goethe, nos romances de formação. Segundo Alain Muzelle (2000, p. 26), a ideia do jogo, especialmente nas descrições sobre o arabesco de Goethe e Moritz, “brinca de maneira fantástica com as formas as mais diversas e do fato de suas cores vivas e luminosas, o arabesco é uma pintura da qual se emana uma impressão de leveza

---

<sup>16</sup> Alain Muzelle (2000, p. 25) afirma em seu estudo sobre o arabesco em Schlegel que: “ele [Schlegel] é todavia o primeiro a ultrapassar o estágio de uma simples comparação pontual entre os arabescos pintados e uma obra de literatura, para integrar essa noção em uma teoria literária complexa, em que ela ocupa um lugar importante e serve para designar, de acordo com o contexto, vários tipos de obras de ficção, que têm todavia em comum o fato de pertencer ao gênero romanesco, tal como o entende Schlegel.”

agradável, de travessura”. No entanto, para Schlegel, o arabesco ultrapassa esse sentido mais comumente associado imediatamente a ele. Para o romântico, o arabesco “evoca o modo mesmo de criação do mundo, no qual os românticos, sob a influência da filosofia fichteana, veem um grande poema, produto da imaginação criadora do Eu”. (MUZELLE, 2000, p. 26).

Como sustenta o autor mencionado acima, Schlegel associa a literatura romântica ao arabesco por analogia. Os exemplos são os mais eloquentes e estão situados, sobremaneira, nos modernos mais antigos, Cervantes, Shakespeare e Ariosto. Ao mencionar a obra de Lessing *Emília Galotti* como moderna, no entanto, “nem um pouco romântica”, afirma (SCHLEGEL, 2016, p. 536):

Lembre-se então de Shakespeare, no qual eu gostaria de situar o verdadeiro centro, o núcleo da fantasia romântica. É aí que procuro e encontro o romântico, nos modernos mais antigos, em Shakespeare, em Cervantes, na poesia italiana, na época dos cavaleiros, do amor e das fábulas, de onde derivam a coisa e a própria palavra. Até agora, só isso pode produzir um contraponto com a poesia da Antiguidade clássica.

Os exemplos elucidam a afirmação “tautológica”, segundo o próprio personagem do diálogo: “romance é um livro romântico” (SCHLEGEL, 2018, p. 536). Por isso, pode-se pensar em uma literatura romântica, que emenda a explicação da tautologia encriptada na afirmação.<sup>17</sup>

A época contemporânea seria não romântica, isto é, não fantástica, segundo Schlegel. Período de separações e afastamentos, restaria projetar um futuro gênero literário que abarcaria o todo, como é entendida como um todo a poesia antiga, como se estabeleceu com a obra de Winckelmann. Sendo assim, o romance mira o futuro. Por contraste às formas antigas da arte, salienta o jovem romântico, no *Estudo sobre a poesia grega*: “todo o conjunto da poesia moderna é um começo inacabado, cuja coesão só pode ser plenamente concretizada em pensamento. A unidade desse conjunto em parte percebido, em parte pensado é um produto artificial gerado pelo esforço humano” (SCHLEGEL, 2018, p. 114).

---

<sup>17</sup> Constantino Luz de Medeiros (2018, p. 159) nota que: “apesar da aparente tautologia da afirmação, é necessário levar em consideração o fato de que nem todo livro romântico pode ser considerado um romance, e que o conceito de romance é tão antigo quanto as palavras “romance” e “romântico”, pois, “já existiam romances entre os antigos gregos e romanos, chineses e hindus, do mesmo modo como, mais tarde, surgiram romances na Idade Média latina”.

O contraponto é esclarecedor, digamos, da reflexão, que de acordo com Szondi (1975, p. 100-101):

Para os primeiros românticos, o sujeito é o eu isolado, voltado sobre si mesmo, tornado a si mesmo seu próprio objeto. Seu destino é a consciência, da qual Schlegel vê a representação acabada em Hamlet. Mas aquilo de que o sujeito isolado tem consciência é principalmente de seu ser próprio. É assim que aparece o problema da reflexão, tomada no sentido de uma consciência de si, de uma relação a si, de uma *re-flexão* de si.

Segundo o autor da *Carta*, o romance se contrapõe ao drama, pois destinado à leitura, enquanto o drama é, ou era, composto para ser visto. A unidade do romance se daria em um fecho “superior à unidade da letra”, prossegue, “em virtude de um centro espiritual” (SCHLEGEL, 2018, p. 537). Aqui se divisa uma forma de poesia da poesia, digamos uma unidade que se afasta de uma divisão de gêneros literários. Por isso, afirma o personagem Antônio (SCHLEGEL, 2016 p. 537), “quase não posso pensar o romance senão como mistura de narrativas, canto e outras formas”.<sup>18</sup>

A objeção às classificações que o autor expõe vem acompanhada da explanação de uma possível teoria do romance. De acordo com o autor da carta, uma teoria do romance teria de ser ela mesma um romance. Ou antes, um jogo fantástico da imaginação, assim assevera (SCHLEGEL, 2018, p. 538):

Tal teoria do romance teria de ser ela mesma um romance, que restituísse fantasticamente cada tonalidade eterna da fantasia, emaranhando mais uma vez o caos do mundo da cavalaria. Ali os seres antigos 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.

Com essa explicitação, a analogia mostra-se dotada de sentido. Pois, afirma em seguida, “esses seriam verdadeiros arabescos” (SCHLEGEL, 2018, p. 538). O outro modelo de romance seriam as confissões. Por sua natureza, uma narrativa que encadeia experiências e fatos, ao juízo

---

<sup>18</sup> Essa é a ideia central da tese de Walter Benjamin (2018, p. 29) sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão: “o pensamento na autoconsciência refletindo a si mesmo é o fato fundamental do qual partem as considerações gnosiológicas de Friedrich Schlegel e, em grande parte, também as de Novalis. A relação consigo mesmo do pensamento, presente na reflexão, é vista como a mais próxima do pensamento em geral, a partir da qual todas as outras serão desenvolvidas.”

do autor, e que tem a verdade, ou sua admissibilidade, ou uma pretensão à verdade, como fundamento. Aqui o modelo exemplar seriam as confissões de Jean-Jacques Rousseau. Veremos que tal concepção aproxima-se muito àquela de Wilhelm Dilthey, desenvolvida posteriormente.

Do ponto de vista da filosofia da história, segundo o autor (SZONDI, 1975, p. 47), Schlegel fundamenta uma noção especulativa para a literatura. O procedimento que tem, de certa forma, seu apogeu na obra de Hegel, foi esboçado, contudo, por pensadores românticos, como atesta Peter Szondi (1975, p. 47):

Essa nova concepção, da qual se pode ver os primeiros testemunhos importantes nos *Fragments sobre literatura e filosofia* (1797-1801) de Schlegel e nos fragmentos de Hamburgo (1798-1800) de Hölderlin, consiste em historicizar a estética e dar à história da arte e à história da literatura um fundamento especulativo.

À vista disso, pode-se distinguir que essa ideia caminha para sua vinculação a um tólos da história. Portanto, um sistema de gêneros poéticos, tal como pretende Schlegel, estrutura-se sobre uma filosofia da história. A poesia romântica inaugura, como vimos, uma nova tendência, em oposição à da poesia antiga: na última a mitologia é potente, pois não há diferença entre “verdade e aparência, entre seriedade e jogo” (SCHLEGEL, 2016, p. 535); na primeira, ao contrário, a poesia decorre de bases históricas. Nesse caso, importa sobremaneira captar o moderno em suas formas e apontar para aquele que seria seu propósito específico, qual seja a formação de um gênero literário absolutamente novo. Como demonstra Szondi (1975, p. 125), pelo menos parcialmente, no fragmento schlegeliano 252 de *Athenäum*:

O fragmento 252 que estabelece uma dupla definição e um duplo programa para uma “estética da poesia” (pragmática), e para uma “filosofia da poesia” (especulativa), termina com essas palavras: “só pode empregar a filosofia sobre um objeto quem conhece ou tem o objeto; só este poderá compreender o que ela pretende e o que quer dizer. A filosofia não pode produzir, por inoculação ou magia, experiências e sentidos. Mas também não o deve querer. Quem já sabia algo, certamente não experimenta nada de novo com ela; no entanto, somente por meio dela esse algo se torna um saber para ele e, portanto, um saber em nova figura.<sup>19</sup>

<sup>19</sup> Reproduzimos integralmente o fragmento 252 de *Athenäum*: “uma verdadeira doutrina-da-arte da poesia começaria com a diferença absoluta da separação, eternamente irresolúvel, entre arte e beleza bruta. Ela mesma exoria a luta de ambas e terminaria com a perfeita harmonia de poesia-de-natureza. Tal harmonia só se encontra entre os antigos, e ela mesma nada mais seria que uma história superior do espírito da poesia clássica. Uma filosofia da poesia em geral começaria, porém, com a autonomia do belo,

Como é possível perceber, à filosofia cabe a função de captar e formular o conhecimento sobre o objeto. Ao valorizar o gesto subjetivo de imprimir uma particularidade na obra, isto é, de fazer dela um objeto para si, pode-se de maneira acertada mencionar o estabelecimento da correlação entre romance e modernidade. Ainda sobre Schlegel, Peter Szondi (1975, p. 121) assinala que, com o fragmento 113 de *Athenäum*, o pensador romântico opera a passagem de uma poética da *Aufklärung* para a estética do idealismo alemão: “uma classificação é uma definição que encerra um sistema de definições”. Ou seja, apenas realizando a passagem da teoria pragmática à teoria filosófica dos gêneros literários, Schlegel põe em questão o resultado alcançado: a possibilidade de construir um sistema fechado dos gêneros. Por uma determinação interna, da perspectiva idealista crítica, o pensador é levado ao tema da historicização e à constatação de que a sistematização supõe a historicidade. Noutras palavras, o histórico refere-se à busca pela restauração de uma unidade que se perdeu, mas que insistentemente é desejada e buscada. É por essa razão que, ao contrário da Antiguidade, época na qual vigorou a “formação natural” (*natürliche Bildung*); “a emancipação do entendimento está na origem dos tempos modernos” (SZONDI, 1975, p. 96).

Seguindo ainda o crítico húngaro, especificamente a interpretação oferecida sobre o quinto fragmento de *Sobre poesia e literatura*, de 1797, somos informados de que: “somente os gêneros poéticos totalmente válidos podem ser deduzidos em uma poética pura. O poema épico deve ser deduzido primeiro na poética aplicada, assim como tudo o que vale apenas para a poesia clássica ou apenas para a poesia progressiva.” Schlegel (2016, p. 88) apresenta ainda outra

---

com a proposição segundo a qual está e deve estar separado daquilo que é verdadeiro e daquilo que é moral, e tem os mesmos direitos que estes; o que, para quem a pode em geral compreender, já decorre da proposição “eu=eu”. Ela mesma oscilaria entre unificação e separação de filosofia e poesia, prática e poesia, poesia em geral e gêneros e espécies, e terminaria com a unificação total. Seu início forneceria os princípios da poética pura; o meio, a teoria dos gêneros poéticos particulares especificamente modernos, o didático, o musical, o retórico em sentido mais alto etc. uma filosofia do romance, de que a doutrina-da-arte política de Platão contém as primeiras linhas mestras, seria a chave da abóbada. A diletantes desatentos, sem entusiasmo e leitura dos melhores poetas de todo gênero, uma tal poética teria certamente de parecer como um livro de trigonometria para uma criança que quisesse desenhar. Só pode empregar a filosofia sobre um objeto quem conhece ou tem o objeto; só este poderá compreender o que ela pretende e o que quer dizer. A filosofia não pode produzir, por inoculação ou por magia, experiências e sentidos. Mas também não o deve querer. Quem já sabia algo, certamente não experimenta nada de novo com ela; no entanto, somente por meio dela esse algo se torna um saber para ele e, portanto, uma saber em nova figura.” Schlegel, F. p. 91-92. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997. Trad. Márcio Suzuki.

distinção, segundo a qual, “um gênero pertence a uma das duas épocas somente ou as duas ao mesmo tempo” (SZONDI, 1975, p. 122). Além disso, esclarece Szondi (1975, p. 122):

Os gêneros que podem existir nas duas épocas são qualificados de “válidos sem restrição”, e somente eles são chamados dedutíveis. Ora, isso não significa que o pensamento histórico para no meio do caminho, e que Schlegel encara certos gêneros em uma perspectiva histórica, e outros não. Com efeito, quando ele fala de gêneros poéticos que existem não somente na poesia “clássica ou não somente na poesia “progressiva”, ele não quer dizer que esses gêneros não são históricos, mas que sua historicidade engendra uma transformação nos limites do gênero, e não o nascimento de um novo gênero como no domínio épico, em que o romance sucede a epopeia. Tais são o lirismo e a poesia dramática. Em sua *Teoria do romance*, fortemente marcada por concepções schlegelianas, Georg Lukács – ainda que não pudesse, em 1914, conhecer o fragmento póstumo que interpretamos – retoma essa distinção dos gêneros segundo a modalidade de sua transformação histórica.

É possível perceber aqui a indicação de um regime de historicidade próprio, relativamente autônomo, do romance. Todas as formas têm uma dimensão histórica. No entanto, apenas a forma da poesia universal progressiva agrupará todas as outras formas. De acordo com Schlegel (1997, p. 64), esse movimento contínuo distingue a forma do romance, no qual se identifica a potencial capacidade de síntese, enunciada no conhecido fragmento 116 de *Athenäum*, que por sua importância, unânime entre os leitores pósteros, fundamental para a compreensão da teoria romântica de Schlegel, citamos integralmente:

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 fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-da-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de sólida matéria para cultivo, e as animar pelas pulsações do humor. Abrange tudo o que seja poético, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, o beijo que a criança poetizante exala em canção sem artifício. Pode se perder de tal maneira naquilo que expõe, que se poderia crer que caracterizar indivíduos de toda espécie é um e tudo para ela; e no entanto ainda não há uma forma tão feita para exprimir completamente o espírito do autor: foi assim que muitos artistas, que também só queriam escrever um romance, expuseram por acaso a si mesmos. Somente ela pode oscilar, livre de todo interesse real e ideal, no meio entre o exposto e aquele que expõe, nas asas da reflexão poética, sempre de novo potenciando e multiplicando essa reflexão, como numa série infinita de espelhos. É capaz da formação mais alta e universal, não apenas de dentro para fora, mas também de fora para dentro, uma vez que organiza todas as partes

semelhantemente a tudo aquilo que deve ser um todo em seus produtos, com o que se lhe abre a perspectiva de um classicismo crescendo sem limites. A poesia romântica é, entre as artes, aquilo que o chiste é para a filosofia, e sociedade, relacionamento, amizade e amor são na vida. Os outros gêneros poéticos estão prontos e agora podem ser completamente dissecados. O gênero poético 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. Não pode ser esgotado por nenhuma teoria, e apenas uma crítica divinatória poderia ousar pretender caracterizar-lhe o ideal. Só ele é infinito, assim como só ele é livre, e reconhece, como sua primeira lei, que o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si. O gênero poético romântico é o único que é mais do que gênero e é, por assim dizer, a própria poesia: pois, num certo sentido, toda poesia é ou deve ser romântica.

Não é difícil constatar que este é talvez o mais importante fragmento de Schlegel, do qual, no entanto, declinamos a análise detalhada, porém, chamamos a atenção apenas para os elementos que apresentam uma conexão mais direta e perceptível no jovem Lukács, com efeito, um estudioso exímio do primeiro romantismo.<sup>20</sup> É suficiente, no caso, mais uma vez com Peter Szondi (1975, p. 136), explicitar a particularidade da historicização das formas literárias, procedimento levado a bom termo posteriormente por Lukács, operada pelo romântico:

Ora, Schlegel não visa de forma alguma a constituir uma teoria das formas poéticas estranha à história; ele entende somente fazer admitir aspectos formais e técnicos da obra de arte que, não sendo históricos neles mesmos e opostos segundo uma “diferença eterna”, participam, concretizando-se nas obras, de sua historicidade e entram cada vez em outro contexto funcional.

O pensador romântico (SCHLEGEL, 2016, p. 149) retorna a esse ponto, a fim de confirmar tal historicidade, no fragmento 451 sobre poesia e literatura, no qual assevera que: “o romance deve se referir a um *determinado tempo*; esse realismo está fundamentado em sua essência”. Novamente Peter Szondi (1975, p. 137) lembra-nos que o romântico concebe uma transformação no conceito de obra de arte no fragmento 322, no qual afirma que,

---

<sup>20</sup> O livro de Constantino Luz de Medeiros traz uma refinada análise desse fragmento no contexto das teorias de Friedrich Schlegel. Cf. *A invenção da modernidade literária*. São Paulo: Iluminuras, 2018. p. 150 e ss.

A obra de arte aparece decomposta em dois momentos que Schlegel chama forma e espírito, uma sendo anistórica, o outro histórico. A forma funda a diferença entre as obras da mesma época; o espírito, ao contrário, faz da obra aquilo que ela é, a saber, um fenômeno historicamente determinado, pertencente a uma época determinada.<sup>21</sup>

Daí Schlegel (2016, p. 535) afirmar em *Conversa sobre o romance*:

A poesia romântica, ao contrário [da poesia antiga], se assenta totalmente sobre fundamento histórico, muito mais do que se sabe ou acredita. Qualquer drama a que você assista, uma narrativa que você leia, se neles há uma intriga espirituosa, pode ter quase certeza de que no seu fundamento se encontra uma história verdadeira, ainda que por diversas vezes modificada. Boccaccio é quase todo histórias verdadeiras, assim como as outras fontes das quais provém toda invenção romântica.

### 1.3 A FORMA ROMÂNTICA DO FRAGMENTO

A forma da escrita fragmentária foi desenvolvida substancialmente em um momento relacionado a um problema específico da história da filosofia, segundo O tradutor e estudioso do romantismo Márcio Suzuki (1997, p. 11):

---

<sup>21</sup> Esse é um aspecto fundamental da correspondência entre antigo e moderno. Peter Szondi, mais uma vez, esclarece, baseado no fragmento 851 (SCHLEGEL, 2016, p. 199) que reproduzimos seguindo o comentário do crítico: ““nos gêneros romanescos, são a *maneira*, a *tendência* e o *tom* que são determinados. Nos gêneros clássicos, ao contrário, *forma*, *matéria* e *estilo*.” Não se trata de um exame da relação entre forma e espírito nos gêneros antigos e modernos, ou da diferença entre espírito das duas épocas. A ideia é que aos três aspectos da obra clássica (forma, matéria, estilo) correspondem no romance, na obra romântica, três outros aspectos: a maneira, a tendência e o tom. Outros textos de Schlegel, bem como textos de outros autores, como, por exemplo, o estudo de Goethe intitulado *Simple imitação da natureza, maneira, estilo* (1789), permitem determinar o conteúdo dos pares 1) forma e maneira, 2) matéria e tendência, 3) estilo e tom, ou, segundo outro arranjo, que se apóia sobre a interpretação dos conceitos, 1) forma e tendência, 2) matéria e tom, 3) estilo e maneira. a oposição estilo-maneira é goetheana; nos termos forma-tendência, o acabamento da figura clássica é oposto ao elemento progressivo, o caráter inacabado, fragmentário, da obra moderna; a oposição matéria-tom, enfim, designa o contraste entre o caráter sensível e plástico da obra antiga e o caráter musical, intelectual e refletido da obra moderna. É nesse espírito que é necessário examinar os conceitos em vista de seu valor histórico, de sua aptidão a permitir uma análise capaz de diferenciar as obras antigas e modernas.”

É sem dúvida um traço peculiar e surpreendente da filosofia de Friedrich Schlegel que tente se firmar como um “caos de fragmentos” exatamente num momento da história da filosofia em que os maiores esforços estão voltados para a completude e acabamento sistemático da crítica kantiana.

Trata-se, em um sentido prioritário, da forma filosófica por excelência desses chamados primeiros românticos em geral e de Schlegel em particular, ainda que o ensaio, por exemplo, seja também fundamental nesse contexto. Com tal consideração, seguimos ainda Suzuki (1997, p. 12), “em vez de sintoma de um fracasso intelectual, a percepção da fragmentação e do dilaceramento da consciência poderia ser antes considerada como um dos instantes em que o idealismo alemão se dá conta de seus limites”. O conhecido fragmento 24 de *Athenäum* confirma essa condição: “muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos já o são ao surgir” (SCHLEGEL, 1997, p. 51). Márcio Suzuki (1997, p. 13) centra a atenção na ausência do princípio sistematizante da filosofia kantiana:

No entanto, o que justamente torna seu texto “obscuro e difícil” [*Crítica da razão pura*] é a ausência de um princípio a partir do qual não somente se possa entender a presumida unidade e coerência do saber, mas também como ocorre a “conexão necessária” daquela forma originária da filosofia “com todas as formas singulares dela dependentes” – incluindo, é claro, aquela sob a qual se apresenta a própria crítica da razão pura.

Segundo o mesmo autor, esse “problema está no centro das inquietações de Schlegel”, e continua, “Schlegel teria então como primeira tarefa mostrar que há também na consciência, estreitamente enlaçada com sua imperscrutável unidade, uma primordial e inevitável inclinação para o fracionamento – um pendor original à fragmentação” (SUZUKI, 1997, p. 14).

Para outro pensador fundamental do romantismo, Novalis, o fragmento é a forma primordial de expressão do pensamento. De acordo com o notável especialista no pensamento romântico alemão Rubens Rodrigues Torres Filho (2001, p. 19), “a relação do sujeito com um ideal, objeto do dever-ser, no sentido kantiano isto é: abertura indeterminada para uma

determinação futura, inesgotável, no sentido fichtiano”. Ainda segundo o autor, trata-se, também nesse caso, de fragmentos.<sup>22</sup>

Arlenice Almeida da Silva (2011, p. 76) aponta para essa dimensão filosófica dos fragmentos de Schlegel:

Com respeito ao método empregado no *Studium-Aufsatz*, como é mais conhecido, ressalte-se que essa dupla exigência, a da história e a da filosofia, é a primeira formulação daquilo que Schlegel, no fragmento 302 da *Athenäum*, nomeará de “pensamentos entremesclados”, desde que se entenda que os modestos “rabiscos e rascunhos da filosofia” aqui se apresentam com mais seriedade e rigor, ou seja, como o ponto de vista moderno e filosófico, que permite a interpenetração entre arte, ciência e filosofia.

A autora (SILVA, 2011, p. 78) acrescenta também uma nota histórico-filosófica muito importante, ao destacar o método original schlegeliano, “... já alicerçado em pressupostos críticos, presentes de modo geral em todo o primeiro romantismo. Em primeiro lugar, encontramos em Schlegel o mesmo procedimento antitético, como em Fichte e também em Schiller, de iniciar a exposição pela contraposição entre real e ideal.”

De modo análogo a Schlegel, o jovem Lukács, em *A teoria do romance*, mantém a crítica presente na perspectiva do pensador romântico. A reflexão sobre a historicidade das formas é resguardada e a forma do romance ocupa o cenário central da obra. No entanto, se a *Teoria do romance* é um experimento original, o ensaio para Lukács não é, de modo algum, um fragmento, no sentido de algo inacabado ou inesgotável, mas, ao contrário, é a preparação para o sistema, para a filosofia da arte, como dito no final do artigo sobre o ensaio, em *A alma e as formas*. É por essa razão, ou seja, pela busca e formulação de um sistema, que na *Filosofia da arte* e na *Estética de Heidelberg*, suas obras sistemáticas e especulativas, o jovem Lukács começa com a pergunta, de matriz kantiana: as obras de arte existem, sendo assim, como são possíveis? Se é verdade que o livro sobre o romance de 1916 pertence ao contexto especulativo do autor, poderíamos, então, também perguntar: se os romances existem, como são possíveis? E conjuntamente, por extensão, uma teoria do romance é factível? A pergunta, não formulada pelo

---

<sup>22</sup> Rubens Rodrigues Torres Filho (2001, p. 19), esclarece: “ele próprio oferece uma indicação bastante precisa, ao dar, a uma das coletâneas mais bem cuidadas que deixou, o título de *Fragmente oder Denkaufgaben* (neste volume *Fragmentos ou tarefas de pensamento*).” NOVALIS. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

autor nesses termos, manifestamente, obtém como resposta o “ensaio de morfologia cultural”<sup>23</sup> (SILVA, 2013, p. 113) publicado em 1916, e que, como se sabe, seria a introdução a um estudo monumental da obra de Dostoiévski, e, deste modo, avança e não interrompe a indagação inicial da sua *Filosofia da arte*, iniciada em 1912, ao mesmo tempo em que continua ativado o procedimento experimentado em *A alma e as formas: uma inteligência crítica diante de um objeto cultural pré-formado*, tal como procederam, por caminhos amplamente diversos, por exemplo, Simmel e Rickert:<sup>24</sup> “Lukács aproxima com originalidade forma do romance e história, confrontando a história literária e as teorias do romance da época” (SILVA, 2013, p. 114).

---

<sup>23</sup> Ainda segundo a autora (SILVA, 2013, p. 114): “comparando as formas trágicas e as épicas no tempo, Lukács eleva o romance a diagnóstico de época e consciência da modernidade: o romance, diz ele, é a forma épica que corresponde a uma situação trans-histórica de cisão entre o mundo e o sentido.”

<sup>24</sup> Estes são os termos de Theodor Adorno (2003, p. 16) em seu texto *O ensaio como forma*, de 1954-1958, ao referir-se à “corporação acadêmica”, a qual nutria notório desprezo pela forma ensaio, isto é, “à especulação sobre objetos específicos já culturalmente pré-formados”, segundo o autor. Para Simmel (2013, p. 85), “quanto mais afastado um produto estiver da atividade anímica subjetiva de seu criador, quanto mais inserido numa ordem objetiva, válida para si, mais específico será seu significado cultural, mais apropriado estará para ser integrado como um meio geral no desenvolvimento de muitas almas individuais”. Para Rickert (2007, p. 70), no contexto de fundamentação da tarefa filosófica, “a filosofia deve portanto voltar seu olhar para os bens culturais para aí encontrar a diversidade de valores”.

## 2 HEGEL E O ROMANCE

Começamos pelo que o próprio Lukács assegura sobre seu percurso intelectual nos livros de juventude. Assim, o autor mesmo atesta seu progressivo afastamento de Kant e sua aproximação, crítica, todavia, de Hegel. E desse modo, afirma o filósofo no conhecido prefácio de 1962 para uma nova edição de *A teoria do romance* (LUKÁCS, 2000, p. 9): “encontrava-me, a essa altura [no período em que redige *A teoria do romance*], no processo de transição de Kant para Hegel”.

Esse fato foi recentemente notado, com todo o rigor, pelo estudioso da estética e do pensamento hegeliano, Marco Aurélio Werle, (2013, p. 27), que afirma: “já a *Teoria do romance* de Lukács também se move na esteira hegeliana da crise da arte e do mundo modernos, da historicização da estética e da teoria dos gêneros poéticos”. O mesmo autor (WERLE, 2013, p. 172) nos fornece outra indicação valiosa do modo de tratamento da literatura, em Hegel, e que pode seguramente ser estendido à maneira como Lukács estabelece, nesse momento de sua obra, seu objeto privilegiado de estudo, apontando assim para a aproximação mencionada: “pois a literatura é a forma do saber que expõe da melhor maneira o caminho da singularidade para a universalidade e nos dá a esperança e a utopia de que esse caminho é real e possível.”

### 2.1 A EPOPEIA SEGUNDO HEGEL

Em seus *Cursos de estética*, Hegel teoriza o “estado de mundo épico universal” no qual são formadas as epopeias de tipo “homéricas”. A comunidade orgânica, na qual não há divisão da consciência, é sua base fértil. Há nesses estados universais de mundo, uma harmonia estabelecida entre singular e universal, entre sujeito e mundo, que torna possível ao sujeito agir de maneira plena em sua singularidade, ou antes, torna possível que existam heróis tais como os heróis homéricos, ou mesmo o poeta-herói da *Divina comédia* de Dante Alighieri. Heróis plenos em mundos igualmente plenos.

A epopeia propriamente dita é a forma culminante da épica antiga. Segundo Hegel (2004, p. 91), a epopeia atinge o “espiritual concreto na forma individual”. Assim, continua o filósofo:

E a epopeia, na medida em que tem por assunto [*Gegenstande*] o que é, alcança como objeto [*Objekt*] o acontecer de uma ação, que deve chegar à intuição em toda a amplitude das circunstâncias e das relações como um acontecimento rico, na conexão com o mundo em si mesmo total de uma nação e uma época.

Essa unidade constituída por singular e universal é certamente o princípio sobre o qual se estruturou essa forma. Assim, afirma Hegel (2004, p. 92): “a obra épica, como uma tal totalidade originária, é a lenda [*Sage*], o livro, a Bíblia de um povo, e toda nação grande e significativa tem tais livros absolutamente primeiros, nos quais é expressado para eles o que é seu espírito originário”.

Segundo o autor (HEGEL, 2004, p. 93), o indivíduo, singular, não está, nessas formas originárias, separado do “todo substancial da nação”, de modo que esse é seu mundo e apenas nele pode “se sentir [*fühlen*] familiar”, apenas nessa indistinção de fundo, ou antes, nessa unidade de vínculos.<sup>25</sup> A epopeia também é caracterizada pela relação do homem com a natureza exterior, nas palavras do autor, “da qual ele retira os meios para a satisfação de suas *carências*”. Desse modo, Hegel (2004, p. 99) acentua a organicidade natural de homens e coisas:

O que o homem precisa para a vida exterior, a casa e o pátio, a tenda, o sofá, a cama, a espada e a lança, o navio com o qual singra os mares, o carro que o conduz para a luta, o modo como prepara seus alimentos, a caça, sua comida e bebida: tudo isso para ele não deve ter-se tornado apenas um meio morto, e sim nisso ele ainda deve sentir-se [*fühlen*] vivo com todo o sentido e si mesmo [*Sinn und Selbst*] e, desse modo, dar ao que é em si mesmo exterior, por meio da conexão estreita com o indivíduo humano, uma configuração individual ela mesma humanamente animada.

---

<sup>25</sup> Segundo o filósofo (HEGEL, 2004, p. 91): “A visão de mundo [*Weltanschauung*] e a objetividade total de um espírito do povo, apresentadas em sua forma que se objetiva a si mesma como evento efetivo, constitui, por isso, o conteúdo e a Forma do épico propriamente dito.”

Ao proceder a uma comparação com o tempo presente, Hegel (2004, p. 99) vê o surgimento de um contexto amplamente distinto de características, que por sua vez conduzem à constatação de uma mutação no interior do gênero épico:

Nossa maquinaria e indústria atual, com os produtos que provêm delas, bem como em geral, o modo de satisfazer nossas carências exteriores da vida, seriam, segundo este lado, igualmente como a organização estatal moderna, inadequados para o pano de fundo da vida que exige a epopéia originária.

Como podemos ver, ao voltar a atenção para a relação do homem com a natureza e com os produtos de sua transformação com vistas à satisfação de suas carências, o filósofo idealista alemão aprofunda a análise da transformação ocorrida nessa relação, constatada pela comparação do épico antigo com o épico moderno, a organicidade natural cede terreno a outra forma, cada vez mais artificial. De modo semelhante à constatação de Friedrich Schlegel, segundo a qual se vive em sua época uma experiência temporal de fragmentação da antiga unidade de vínculos. Sendo assim, afirma Hegel (2004, p. 101) similarmente:

As múltiplas descrições de coisas e estados exteriores também têm o mesmo fundamento em Homero. Ele, na verdade, não se detém muito em cenas da natureza, tais como são apreciadas em nossos romances; ao contrário, é sumamente circunstanciado na descrição de um cajado, cetro, cama, das armas, vestimentas e umbrais, e não se esquece nem de mencionar os gonzos nos quais se dobra a porta. Entre nós tais coisas iriam parecer muito exteriores e indiferentes, aliás, segundo a nossa formação, somos de uma distinção sumamente refratária diante de uma série de objetos, coisas e expressões, e temos uma ordem hierárquica ampla nos diversos estágios da vestimenta, dos utensílios e assim por diante. Além disso, hoje em dia toda produção e preparo de qualquer meio de satisfação de nossas carências se fragmenta em tal variedade de ocupações da atividade de fabricação e oficina, que todos os lados particulares desta ampla ramificação estão rebaixados a algo de subordinado, que nós não devemos observar e relatar.

## **2.2 A PROSA DO MODERNO**

Ao contrário dos heróis antigos, no tempo presente, como característica fundamental do moderno, Hegel aponta para a natureza específica do sujeito contemporâneo, via de regra,

oposta ao herói da epopeia. Hoje, o sujeito pode integrar um Estado desenvolvido, no entanto, a antiga coincidência entre singular e universal não pode mais ser reproduzida nos termos anteriores.

Se antes a arte era uma forma sensível do divino, como afirma Hegel (2015, p. 186): “pois, *em primeiro lugar*, a *única* substância divina se cinde e se dispersa em uma pluralidade de deuses que repousam em si mesmos de modo autônomo, tal como na intuição politeísta da arte grega”, agora, nos atuais estados prosaicos de mundo, ela passa para um nível cotidiano na vida dos homens, que exige ser partilhada.

Com o deslocamento da antiga unidade entre singular e universal, o sujeito necessariamente se liga a uma ordenação existente, em grande parte alheia aos seus anseios próprios, de finalidades determinadas a partir de uma exterioridade não raro incógnita. Como aponta a comparação hegeliana (HEGEL, 2015, p. 203):

Assim, pois, em nosso atual estado do mundo, o sujeito pode em geral sem dúvida agir segundo este ou aquele aspecto a partir dele mesmo, mas cada indivíduo singular pertence – seja para que lado queira se dirigir – a uma ordem subsistente da sociedade e não aparece como esta forma viva autônoma, total e ao mesmo tempo individual desta própria sociedade, e sim apenas como um membro limitado dela. Por isso, ele apenas age enquanto envolvido nela e o interesse por tal forma, assim como o conteúdo de seus fins e atividade, é infinitamente particular. Pois, por fim, a questão sempre se limita à visão do que se passa com este indivíduo, se ele alcançou sua finalidade com êxito, que impedimentos e adversidades se opõem, que envolvimentos casuais e necessários impedem ou levam ao desfecho e assim por diante, a existência do direito neste indivíduo singular é, pois, igualmente limitada como o próprio indivíduo singular, diferentemente da existência do direito, dos costumes e da legalidade em gerais no autêntico estado heróico. O indivíduo singular não é mais agora o portador e a efetividade exclusiva destas potências como na idade heróica [*Heroentum*].

Em um movimento semelhante às formas anteriores, a forma da arte romântica teve seu surgimento a partir da dissolução da forma da arte clássica, desenvolveu-se e encaminhou-se, necessariamente, para sua desagregação. De acordo com o pensamento de Hegel (2014, p. 252):

O espírito que tem como princípio a adequação de si mesmo consigo mesmo, a unidade de seu conceito com a sua realidade, apenas pode encontrar sua existência correspondente em seu mundo espiritual familiar próprio do sentimento, do ânimo, em geral, da interioridade. Desse modo, o espírito chega à consciência de ter seu outro, sua existência, enquanto espírito, junto a ele e nele mesmo, e assim de desfrutar primeiramente sua infinitude e liberdade.

Assim, continua Hegel (2014, p. 252), ao demonstrar o princípio da Forma da arte romântica,

Esta elevação do espírito para si mesmo por meio da qual ele conquista em si mesmo sua objetividade, que antes ele precisava procurar no exterior e no sensível da existência, e se sente e se sabe nesta unidade consigo mesmo, constitui o princípio fundamental da arte romântica.

Ao comentar esta forma de arte, Marco Aurélio Werle (2013, p. 140) nota que

A arte romântica é essencialmente aberta, não fechada como o ideal clássico. Ela se abre para ser compartilhada; aliás, somente alcança um sentido quando se encontra no campo interpretativo do sujeito, seja ele produtor ou espectador. [...] A arte romântica não pode prescindir dessa participação do espectador. Por sua estrutura interna ela se dirige ao sujeito, exigindo sua participação e abolindo a separação contemplativa. Entretanto, também aqui impõe-se uma mediação com o sensível, uma consideração pelo campo objetivo, pois os homens querem ver seu mundo refletido na arte diante de si e anseiam reconciliar-se com o seu meio ambiente. O *humanus* se torna o centro.

Constata-se com essa caracterização da Forma da arte romântica a oposição da época atual às formas da Antiguidade e da Idade Média. Por contraste, em uma consideração que tem parentesco com alguns temas da sociologia de Georg Simmel como pano de fundo, chega-se à conclusão de que “essa percepção da emergência da individualidade na época moderna concorda com certos diagnósticos feitos no século XX, quando esse tema alcança mais evidência, principalmente na sociologia” (WERLE, 2013, p. 153).<sup>26</sup> Hegel (2014, p. 328) registra parte importante da dissolução da forma romântica da arte inicialmente como

<sup>26</sup> Atesta Werle (p. 154): “na compreensão de Georg Simmel, há dois grandes momentos na história do individualismo: a época da renascença italiana (individualismo da distinção), quando o indivíduo queria se apresentar como distinto, generoso e dotado de valor, e a época do século XVIII (individualismo da liberdade), quando o problema do individualismo se acentua, pois abrangeu então “as mais variadas queixas e afirmações de si (*Selbstbehauptungen*) em oposição à sociedade”.

retorno da cavalaria, como o *romanesco* especificamente: “a contingência da existência exterior transformou-se em uma ordem firme, segura, da sociedade civil e do Estado, de modo que agora a polícia, os tribunais, o exército, o governo estatal, surgem no lugar dos fins quiméricos que o cavaleiro fez para si mesmo.” Ainda de acordo com Hegel, esse é o período dos romances de cavalaria e dos romances pastorais.

Segue disso a constatação de que, já em sua época, segundo o filósofo (HEGEL, 2014, p. 328): “particularmente os jovens são estes novos cavaleiros, os quais tomam como um infortúnio o fato de em geral existir a família, a sociedade civil, o Estado, as leis, as ocupações profissionais etc., pois estas relações de vida substanciais, com seus limites, se opõem de modo cruel aos ideais e ao direito infinito do coração”.<sup>27</sup>

Do ponto de vista da arte, a modernidade é marcada, para Hegel, pela dissolução formal. De maneira muito sintética, podemos afirmar, seguindo os passos de Hegel, que na Antiguidade, as formas da arte expressaram o absoluto, o divino, ou nas palavras do autor (WERLE, 2011, p. 26), um “equilíbrio perfeito entre o sensível e o espiritual”. Com as exigências que surgiram, as obras de arte, como as outras figuras do absoluto, adentram em um período de crise; o que conduz à formulação, pelo filósofo idealista, da questão do fim da arte. De acordo com Werle (2011, p. 27), “na era cristã, a arte é marcada por um desequilíbrio entre o conteúdo espiritual e a forma sensível, a qual é ultrapassada por aquele. É nesse momento que se situa propriamente o “fim da arte””. Em outras palavras, chega-se à conclusão, de certa forma, de que os deuses saem de cena. Em seu lugar colocam-se questões muito humanas em um processo que ultrapassa os limites da arte propriamente.

De acordo com Marco Aurélio Werle (2011, p. 13):

---

<sup>27</sup> Marco Aurélio Werle esclarece que Hegel pensa aqui justamente no romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe: “note-se que esta é uma das raras vezes em que Hegel se refere a esta obra importante de sua época. Cf. HEGEL, 2014. p. 328 nota 40. Parece ressoar aqui uma crítica aos românticos; não por acaso, o romance de formação de Goethe, como afirma o jovem Lukács, esteve no centro da experiência individual dos românticos, ao menos do círculo de Schlegel e Novalis.

Esses dois pontos são os mais importantes no diagnóstico de Hegel: o fim da arte significa ao mesmo tempo uma abertura e uma restrição para a arte. Os diferentes debates posteriores sobre o fim da arte, via de regra, sempre oscilam entre esses dois polos, que Hegel, como pensador dialético, soube manter cuidadosamente em equilíbrio e em tensão. Para alguns, o fim da arte implica uma “perda”, e para outros um “ganho”. A perda está no fato de que a arte deixa de ser a referência de sentido elevada de outrora. O mito se ausenta do meio artístico. Já o ganho diz respeito à possibilidade de remoção dos entraves e das restrições e aponta para uma conquista de liberdade, seja no alargamento formal de horizontes artísticos, seja no fomento ao âmbito da reflexão na arte. [...] no fundo, o fim da arte decorre basicamente desse processo que Hegel verifica em todo o saber humano e que determina os rumos da história ocidental, a saber, a passagem da substância para o sujeito, do *em si* ao *para si*. Não só na arte, mas na religião, na filosofia, na política e em todas as esferas do saber, a filosofia de Hegel não se cansa de apontar para os processos de racionalização que consolidam a máxima do oráculo de Delfos: “conhece-te a ti mesmo”.

A conclusão do jovem Lukács, – que lembra Simmel no texto *A crise da cultura* (1917)<sup>28</sup> – “não vivemos mais em um mundo fechado”, o qual seria “asfíxiador”, ou seja, não há caminho de retorno possível ao mundo experimentado como na plenitude configurada nas epopéias homéricas ou na *Divina comédia* de Dante, surge então em um sentido aproximativo de Hegel. Nos termos do jovem Lukács (2000, p. 35), “não há mais totalidade espontânea do ser”. Aqui aflora, em parte, a concordância do jovem Lukács a Hegel (2004, p. 99), na afirmação do filósofo alemão de uma impossibilidade épica da epopeia em um mundo já ordenado prosaicamente:

Uma constituição já muito organizada do estado de mundo desenvolvido, com leis elaboradas, jurisdição penetrante, administração bem organizada, ministérios, chancelarias de Estado, polícia etc. temos de rejeitar como terreno de uma ação autenticamente épica. [...] assim, encontramos na epopéia certamente a comunidade substancial da vida e do agir objetivos, mas igualmente também a liberdade neste agir e nesta vida, que parecem surgir inteiramente da vontade subjetiva dos indivíduos.

---

<sup>28</sup> Destacamos, como exemplo, um ínfimo fragmento do diagnóstico simmeliano (SIMMEL, 2013, p. 102) que é referido ao importante tema dos meios e fins da cultura: “o enorme crescimento, intensivo e extensivo, de nossa técnica – que de modo algum é apenas a técnica dos domínios materiais – nos envolve numa rede de meios e de meios para meios que, mediante cada vez mais instâncias intermediárias, nos afasta de nossas metas verdadeiras e definitivas. Aqui mora o imenso perigo interno de todas as culturas altamente desenvolvidas, ou seja, das épocas nas quais o domínio da vida está todo coberto por um máximo de meios edificadas uns sobre os outros. A elevação de certos meios a fins últimos pode tornar essa situação psicologicamente suportável, mas deixa-a na realidade ainda mais sem sentido.”

## 2.3 O ROMANCE NOS *CURSOS DE ESTÉTICA*

Hegel, em seus *Cursos de estética*, não fez análises exaustivas de romances, no entanto, tratou de apontar possibilidades e impasses do conteúdo específico dessa forma literária. Suas formulações sobre o tema certamente são referências constantes para Lukács, ainda que seja, por vezes, objeto de contraposição crítica por parte do filósofo húngaro.

O romanesco, como momento da dissolução da forma romântica da arte, é tido pelo autor como a contraposição da “contingência da existência exterior” tornada “ordem firme” do mundo e dos indivíduos, com seus fins subjetivos diversos. Para Hegel (2014, p. 328), os “novos cavaleiros”, os heróis modernos dos romances, têm seus anseios, seus fins subjetivos, em oposição à ordem do mundo. Sendo assim, segundo o autor (HEGEL, 2014, p. 328) a narrativa do embate é o sustentáculo dessa forma:

Eles [os heróis romanescos] se encontram, enquanto indivíduos com seus fins subjetivos do amor, da honra, da distinção ou com seus ideias de melhoria do mundo, em oposição à esta ordem subsistente e à prosa da efetividade, as quais lhes colocam, de todos os lados, dificuldades no caminho.

Do confronto entre este sujeito, com fins subjetivos próprios e alheios à ordem do mundo, e a realidade prosaica da organização social cada vez mais dominante, segundo Hegel (2014, p. 328), “a família, a sociedade civil, o Estado, as leis, as ocupações profissionais etc.”, surge a adaptação como verdade do embate. Assim, afirma o filósofo (Hegel, 2014, p. 328-329):

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 adequado.

O romance seria assim a narração de um percurso de educação, formação e adaptação. Como mencionado por Werle (HEGEL, 2014, p. 328), Hegel leva em consideração aqui o

romance de formação de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, do qual, com razão, tal conclusão pode ser derivada. Considerando a luta entre as disposições do sujeito e o estado prosaico do mundo, o filósofo nota jocosamente (HEGEL, 2014, p. 329):

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

O tom caricatural é deixado de lado quando Hegel historiciza as formas épicas ao longo de seu desenvolvimento, desde as epopéias antigas até as formas modernas. Como vimos, as epopéias são formas épicas dos estados heroicos de mundo. O seu correlato moderno não surge senão quando a efetividade prosaica da ordem do mundo já esteja estabelecida de modo firme. Como podemos ver, para Hegel (2004, p. 137-138),

De uma maneira inteiramente diferente [da epopeia] se passam as coisas com o romance, a moderna epopeia burguesa. Aqui intervém novamente, de um lado de modo pleno, a riqueza e a variedade de interesses, de estados, de caracteres, de relações de vida, o amplo pano de fundo de um mundo originariamente poético, do qual nasce a epopeia propriamente dita. O romance, no moderno sentido, pressupõe uma efetividade já ordenada para a prosa, sobre cujo terreno ele novamente recupera em seu círculo da poesia – tanto no que diz respeito à vitalidade dos acontecimentos quanto no que se refere aos indivíduos e seu destino –, até onde é possível nesta pressuposição, seu direito perdido. Uma das colisões mais apropriadas e mais comuns do romance é, por isso, o conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta das relações, bem como da contingência de circunstâncias externas: uma cisão que não se soluciona nem trágica nem comicamente ou encontra a sua realização no fato de que, de um lado, os caracteres que se impulsionam inicialmente contra a ordem de mundo comum aprendem a reconhecer o autêntico e substancial nela, se reconciliam com suas relações e penetram ativamente nas mesmas, de outro lado, eliminam a forma prosaica naquilo que operam e realizam e, desse modo, colocam no lugar da prosa que se encontra diante deles uma efetividade aparentada e amiga da beleza e da arte.

### 3 O PROJETO FILOSÓFICO DO JOVEM LUKÁCS

Que é um projeto?

Friedrich Schlegel. *Títulos dos fragmentos*.

É justo falar em um projeto filosófico no jovem Lukács, mesmo por tratar-se de um filósofo de formação, tendo concluído seu doutorado em Filosofia na Universidade de Budapeste em 1909. No entanto, seu interesse teórico cedo ultrapassa os limites estritos da filosofia, no rumo da crítica e da produção teatral, da sociologia e da literatura.

Neste momento, privilegiamos a proximidade, por certo crítica, entre o pensador romântico Friedrich Schlegel e o jovem Lukács. Pois o próprio autor húngaro tinha plena clareza quanto a essa aproximação. Não será difícil ao leitor perceber nos textos do jovem Lukács que o pensador húngaro tinha clareza quanto ao papel desempenhado pelos românticos alemães em uma reflexão dedicada às relações possíveis entre arte e vida, sendo inspirado por seus pensadores e poetas. Partindo desta constatação, é lícito notar relativa proximidade, especialmente de Friedrich Schlegel (1997, p. 50), que afirma no fragmento 22 de *Athenäum* (1798):

Um projeto é o germe subjetivo de um objeto em devir. Um projeto completo teria de ser ao mesmo tempo inteiramente subjetivo e inteiramente objetivo, um indivíduo indiviso e vivo. Segundo sua origem, inteiramente subjetivo, original, somente possível justamente nesse espírito; segundo seu caráter, inteiramente objetivo, física e moralmente necessário. O sentido para projetos que poderiam ser chamados de fragmentos do futuro é diferente do sentido para projetos do passado somente pela direção, que é progressiva naquele, mas regressiva neste. O essencial é a capacidade de ao mesmo tempo idealizar e realizar imediatamente os objetos, de os complementar e em parte executar em si. Uma vez que transcendental é justamente aquilo que se refere ao vínculo ou à separação do ideal e do real, se poderia dizer que o sentido para fragmentos e projetos é o componente transcendental do espírito histórico.

Como vemos, para Schlegel, os fragmentos comporiam uma unidade em algum momento do futuro, para o qual uma convergência conduziria, mais pelo anseio partilhado entre os seus camaradas de Jena e Berlim do que por uma efetiva guinada de desdobramentos dos eventos históricos mundiais ou da realidade em curso. Como notou expressamente o jovem Lukács. Os românticos estiveram à caça do que Lukács, no ensaio sobre Novalis, chamou *cultura*.<sup>29</sup>

Pode-se perfeitamente entender esse objetivo com base no apontamento, bastante conhecido e conseqüentemente lembrado por Lukács (2015, p. 84): “Friedrich Schlegel escreveu certa vez que a Revolução Francesa, a doutrina da ciência de Fichte e o *Wilhelm Meister* de Goethe constituíam as grandes tendências da época”. Não por acaso o romance de formação exemplar (*Bildungsroman*), junto à filosofia de Fichte e à Revolução Francesa, esteve no centro da experiência vivida de cada um dos membros dos círculos românticos, como afirma Lukács (2015, p.88),

O *Wilhelm Meister* foi a vivência decisiva de todos eles, embora apenas Karoline [Schlegel] tenha se mantido fiel ao processo de vida de Goethe, e apenas Novalis tenha tido a coragem de falar com franqueza da necessidade de uma separação. Novalis via claramente a superioridade de Goethe em relação a si e a seus companheiros de viagem.

O que estava em jogo, a experiência individual de cada pensador e de cada poeta romântico com o romance de formação de Goethe, era a possibilidade de “sonhar como meta de vida a harmonia final do *Wilhelm Meister*” (LUKÁCS, 2015, p. 88). A busca pelo equilíbrio entre forças contrárias ressalta o individualismo do projeto: “o romantismo quer atingir a harmonia última com o máximo de individualismo” (LUKÁCS, 2015, p. 88). Porém, como se sabe, houve o esforço consciente dos românticos de não ceder ao isolamento. O possível insulamento é combatido pela prática da *simpoesia* e da *sinfilosofia*.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> “Hoje provavelmente chamaríamos de cultura aquilo a que almejavam” (LUKÁCS, 2015, p. 86).

<sup>30</sup> De acordo com Medeiros (2018, p. 193): “a tarefa da compreensão dialética de problemas artísticos e existenciais e da singularidade na multiplicidade é realizada através de um jogo agradável de perguntas e respostas que o fragmento propicia. Os românticos buscam uma escrita que deixe em aberto novas possibilidades de leitura e compreensão. Esses autores chegam mesmo a cunhar dois verbos para expressar essa dialética: os neologismos *sinfilosofar* e *simpoetizar*, que apontam para novas formas discursivas que demandam ações em conjunto.”

De acordo com o estudioso Constantino Luz Medeiros (2018, p. 193), “o fragmento e as formas breves no primeiro romantismo alemão representam modos de diálogo e exteriorização artística, os quais favorecem a reflexão filosófica e a contemplação artística”. Diferentemente dos objetivos dos pensadores românticos com a constituição de uma totalidade a partir dos fragmentos, para o jovem Lukács, os ensaios seriam uma preparação para o sistema vindouro. Não há em Lukács a ideia de uma compreensão infinita.

Considerando a conformação do objeto da crítica que o ensaio efetua ao sujeito da experiência, lembremos a pergunta fundamental do início do livro de 1911: para o jovem pensador, o que é o ensaio? Um produto da cultura, em sentido neokantiano, um “bem” cultural, posto sob uma nova iluminação por um sujeito do conhecimento. O ensaio é, desse modo, conceituado em novos termos como uma forma da experiência, como assevera Lukács (2015, p. 32), “um intelecto que se supõe soberano possa jogar livremente com qualquer tipo de possibilidade”.

Uma forma renovada, não integralmente moderna, entretanto, pois em épocas primitivas não havia distinção entre “ciência e arte (e religião e ética e política)” (LUKÁCS, 2015, p. 33), tendo em vista que Platão, os místicos medievais e Montaigne são considerados ensaístas exemplares. Essa unidade foi partilhada em algum instante posterior, e a ciência “se fez autônoma”. Deste modo, entra em cena a figura central do crítico, ou mesmo do ensaísta. O que faz lembrar também da figura do pensador na formulação da *cultura filosófica* de Georg Simmel.<sup>31</sup>

A forma do ensaio abre o horizonte para um novo modo de reflexão. Afastada dos tratados científicos e filosóficos, no entanto, mantendo o rigor conceitual suficiente para não cair no esteticismo, ou antes, em uma forma de “esoterismo de ateliê”, por exemplo, como diria Lukács (1981, p. 36) alguns anos depois, no manuscrito da *Philosophie der Kunst* (1912-1914), para designar o “comportamento “justo”, aquele do conhecedor que penetra as

---

<sup>31</sup> Leopoldo Waizbort (2013, p. 31), em seu monumental ensaio sobre Simmel, assevera: “o filósofo, assim como o ator, “se oferece” na sua arte. O resultado está impregnado, no mais profundo, pela subjetividade daquele que conduz a interpretação. Ele se oferece a si mesmo, no que possui de mais íntimo mas falar em resultado não é o mais apropriado. Pois para Simmel “esse escavar é a necessidade e determinação interior do nosso espírito”. O que vale é percorrer um caminho, é escavar, e não propriamente o que se encontra no final.”

intenções do artista”.<sup>32</sup> Para o jovem filósofo húngaro, o ensaio dirige seus questionamentos às obras e aos seus criadores em busca do sentido possível que lhes trouxe ao mundo. Esse direcionamento reflete a necessidade de organização da vida a partir de um centro que seja mais orgânico. Um eixo fundamental que guie a alma solitária em meio ao mundo caótico.

Para o romeno Nicolas Tertulian (2008, p. 29), estudioso que manteve estreito contato com Lukács, trata-se, em *A alma e as formas*, de uma espécie de dicotomização entre formas de vida: “era como se um hiato irremediável separasse, na visão do jovem Lukács, a existência empírica da existência essencial, a vida corrente da “verdadeira vida”.” Neste contexto, o escopo da forma ensaio era a crítica, capaz de ventilar o “sentido” subterrâneo dos fenômenos existenciais de superfície. De acordo com Tertulian (2008, p. 31), “na concepção de Lukács, o ensaio não era, de forma alguma, um simples decalque da obra, mas sim, ao contrário, uma espécie de diálogo existencial entre a obra dada e o ponto de vista do crítico”.

Adentramos aqui nos domínios de um pensamento que procura radicalizar as possibilidades de conhecimento do sujeito, no campo filosófico da estética, e, ao mesmo tempo, definir com precisão sua distância do psicologismo e do positivismo que se nutria em diversos círculos intelectuais e, de modo menos acentuado, das discussões travadas entre os neokantianos. Note-se, todavia, que Lukács forneceu um contributo notável a este debate com a publicação do ensaio *A relação sujeito-objeto na estética*, na revista *Logos* em 1918.<sup>33</sup>

A nosso ver, a compreensão da posição ocupada pelo ensaio na filosofia do jovem Lukács é estratégica: deixa claro qual é o método de abordagem do objeto. O autor de *A alma e as formas* (LUKÁCS, 2015, p. 32) circunscreve as inquições fundamentais da forma ensaio: “a questão sobre o que é o ensaio, que expressão almeja e de quais meios e caminhos se serve”. Nos termos do pensamento neokantiano que norteava os embates filosóficos de então, o jovem ensaísta fala em “distinção de valor”, para demarcar com nitidez a valoração adequada do ensaio como forma ideal ao seu objeto, isto é, as obras de arte. Nessa direção, afirma o autor (LUKÁCS, 2015, p. 32): “e se tento isolar o ensaio com o máximo de

---

<sup>32</sup> Com efeito, Silva (2016, p. 19) registra que: “para Lukács, até mesmo as estéticas forjadas por artistas ou pesquisadores próximos ao “fazer” artístico, como Alois Riegl e Konrad Fidler, que certamente contribuíram muito para a compreensão da obra, caíram no “esteticismo”, na acentuação dos traços psicológicos do artista, isto é, numa forma de “esoterismo de ateliê” e, portanto, também não explicaram as obras.”

<sup>33</sup> Lukács. G. A relação sujeito-objeto na estética. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 14, julho, 2013.

radicalismo, é justamente porque o considero uma forma artística”. Ou seja, o sujeito diante das formas julga e valora.

Os termos lukacsianos não deixam dúvida quanto às pretensões epistêmicas contidas no ensaio: busca-se, de modo desafiador, levar às últimas consequências a figuração da forma ensaio como adequada para expressar algo – a verdade? Talvez – da obra de arte. Declara o jovem pensador (LUKÁCS, 2015, p. 32): “faço-o em nome da ordem (portanto, quase de um modo puramente simbólico e impróprio)”.

O ensaísta Lukács recorre à tragédia *Héraclès*, de Eurípedes, para demonstrar que o herói, ao questionar-se diante da irracionalidade da vingança de Hera, passa dos dilemas vividos na esfera da imediatez – “matéria corpórea”, segundo Lukács (2015, p. 36) – para outra, inteligível, da qual provêm as respostas para os mesmos dilemas. Em um belo exemplo literário do problema do conhecimento da separação das esferas da imediatez e do inteligível.<sup>34</sup> No entanto, a distância entre uma e outra é abismal, provocadora de uma cisão, e assim, afirma o autor: “como são os deuses de verdade? Em quais deuses podemos crer e em quais não? O que é a vida e qual o melhor meio de suportar virilmente o sofrimento que ela nos causa? A vivência concreta que despertou essas perguntas desaparece numa distância infinita” (LUKÁCS, 2015, p. 35). Aqui já não há mais a unidade originária da antiguidade que possibilitou a formulação das respostas antes das perguntas, como afirmaria posteriormente o autor em *A teoria do romance*. Com o exemplo de *Héraclès*, de Eurípedes, Lukács perspectiva dois tipos da realidade anímica. Segundo o autor (LUKÁCS, 2015, p. 36), “na vivência de cada homem estão contidos ambos os elementos, ainda que com intensidade e profundidade diferentes”.

Tanto o crítico quanto o poeta são construções teóricas que funcionam, interagem e integram, em uma filosofia estabelecida no intercâmbio permanente com a literatura, em todas as suas formas. Ambos, crítico e poeta, são tipos formais possíveis de vivências singulares, e que a partir disso, tornam-se operantes partindo dos dois tipos de realidade anímica. A exposição do raciocínio de Lukács fundamenta-se sobre esse campo conceitual: há duas formas, a *vida* e *a vida*. Assim, afirma Lukács (2015, p. 36) no ensaio que inaugura o

---

<sup>34</sup> Vemos aqui reproduzir-se o raciocínio neokantiano de Rickert, de acordo com o que expõe Éric Dufour (2003, p. 41): “se o conhecimento não é representação, porque ele não é uma simples reprodução de uma realidade transcendente, mas que faz escolhas, elimina o inessencial e ordena o caos das sensações – em uma palavra: ela homogeneiza um *continuum* heterogêneo que pode somente ser vivido.”

livro de 1911 e pode ser lido como uma plataforma teórica para os outros textos que compõem a mesma obra:

[...] Existem dois tipos de realidade anímica: *a* vida é uma, e a *vida* é outra; ambas são igualmente reais, mas elas nunca podem ser reais ao mesmo tempo. [...]; também na lembrança podemos sentir, ora essa, ora aquela, mas a cada momento podemos sentir apenas uma dessas duas formas.

Trata-se aqui, como em outros momentos da obra de Lukács, do problema fundamental da passagem da “imediatidade do simples vivido” para a forma fechada e completa, que abarca uma totalidade da vida (Lukács, 2015, p. 122). A ocupação com esse problema está também partilhada com os neokantianos, por exemplo, como constata Rickert (2007, p. 75), “toda nominação compreensível pressupõe uma formação de conceito que transforma o vivido e que, por consequência, destrói de novo a unidade”, e assim, “desde que falamos de uma efetividade do vivido, suprimimos a unidade imediata e damos conceitualmente forma ao vivido”.

Lukács (2015, p. 44) fala em uma “luta pela verdade” travada pelo ensaísta: “também aqui há uma luta pela verdade, pela corporificação da vida que se capturou de um homem, de uma época, de uma forma”. Em tom moderadamente polêmico, afirma o autor que o ensaísta busca a “verdade”. Obviamente, o autor refere-se a uma forma específica de verdade, no caso, “a verdade do mito [...] os verdadeiros poetas dos mitos buscaram tão somente o verdadeiro sentido de seus temas, cuja realidade pragmática não podiam nem queriam pôr em questão” (LUKÁCS, 2015, p. 45). Com tal proposição, o teórico húngaro questiona seu interlocutor, Leo Popper, com uma pergunta retórica; interpela assim ao poeta: “ora, você não percebe que cada mundo pode ter sua própria mitologia?” (LUKÁCS, 2015, p. 45).

Por meio da dualidade das vivências, mencionada anteriormente, Lukács (2015, p. 36), nota que há simultaneamente uma “dissociação dos meios de expressão”: a oposição entre imagem e significado. Ou seja, para o jovem Lukács, a dissociação aponta para a distinção entre poesia e crítica, cabendo à última a tarefa de esclarecer essa dissociação. Ainda assim, o autor demonstra a relatividade dessa separação, uma vez que, “[...] o significado está sempre envolto em imagens, e toda imagem surge banhada pelo reflexo de

uma luz além de toda imagem.” (LUKÁCS, 2015, p. 37). A poesia diz a verdade do mundo, do objeto, do que é vivido. “A poesia não conhece nada que esteja além das coisas em si mesmas; para ela cada coisa é séria, única e incomparável” (LUKÁCS, 2015, p. 36).<sup>35</sup>

Poetas e críticos, no caso, ensaístas, produzem “símbolos da vida” (LUKÁCS, 2015, p. 46). Esses símbolos são formados, são tematizados, alicerçados por um princípio elementar: a nostalgia. Esse fundamento torna-se operante nas obras do jovem Lukács, e é essencial para nossa hipótese: a separação, a cisão, entre sujeito e mundo, e que opera como suporte das estruturas filosóficas que guiam a reflexão lukacsiana sobre as formas literárias.

Não é verdade que se trata de uma sutil e comovente ironia o fato de um crítico que sonha nossa nostalgia através de um quadro florentino ou de um torso grego, extraíndo para nós o que havíamos buscado em toda parte sem sucesso, comece a falar de novos resultados da pesquisa científica, de novos métodos e novos fatos? (LUKÁCS, 2015, p. 46).

Como Lukács deixa notar com o exemplo de Sócrates, trata-se de uma nostalgia da Ideia, “[...] ânsia de valor e forma, de medida, ordem e meta [...]” (LUKÁCS, 2015, p. 51), para aqueles que experienciaram a vivência de sua proximidade, e, a partir da recordação, na vivência do tempo como intervalo, entre afastamento e aproximação, experimentam a compleição do relativo em sua vida cotidiana. Há uma vida cotidiana a qual a arte sempre aparece como contraponto, como possibilidade formal de uma realidade essencializada em valores absolutos, como rota de fuga do trivial. Assim, a poesia, “representa as conexões entre homem, destino e mundo [...] apenas com a ajuda dessas abstrações é que posso designar esses polos possíveis da expressão literária” (LUKÁCS, 2015, p. 37).

É possível, é razoável, concluir, então, que, para Lukács, a poesia, em suas formas, expressa a verdade; mais que qualquer outra forma, mais que qualquer objeto humano. Ela diz a verdade, assim, sobre a história da humanidade, “ela [a poesia] representa as conexões mais profundas entre homem, destino e mundo, e certamente surgiu dessa busca pela profundidade [...]”. Em harmonia com a perspectiva neokantiana, a poesia, ou a arte, é

---

<sup>35</sup> É interessante notar a presença dessa dissociação diagnosticada pelo jovem Lukács no núcleo da chamada “disputa das *Horas*” entre Fichte e Schiller. Sobre o embate entre os pensadores alemães ver a Introdução de Ulisses Razzante Vaccari em Fichte, J. G. *Sobre o espírito e a letra na filosofia*. São Paulo: Imprensa oficial, 2014.

entendida como um bem cultural, depositária dos valores e efetividade dessa relação diante de um sujeito que julga e, portanto, age e conhece o mundo, digamos.

De outro modo, a pavimentação do caminho percorrido pelo crítico exige a especificação de sua mirada aqui, pela perspectiva de construção filosófica do sentido. “Referimo-nos aos princípios fundamentais que diferenciam as formas entre si: a matéria da qual tudo é feito, o ponto de vista, a concepção de mundo que imprime unidade a todas as coisas.” (LUKÁCS, 2015, p. 39). O sujeito do conhecimento, nesse caso o crítico, o ensaísta, tem vivências, que encontram seu meio de expressão no ensaio. Sob camadas de uma crítica aparentemente despretensiosa, o jovem pensador projeta suas inquições filosóficas decisivas. Indaga Lukács, como outros pensadores em sua época, por exemplo, Rickert,<sup>36</sup> entre outras ponderações: o que é a vida, o homem, o destino? Temporariamente afastado da pretensão de respostas que levem à elaborações sistemáticas, o que entra em conta aqui é o exercício autônomo intelectual que o gênero ensaio possibilita.

A questão do destino é central. Por quê? O destino é vivido como resposta às perguntas fundamentais, e deste modo, assevera Lukács (2015, p. 39), “quando se passa por esse tipo de vivência, tudo o que é externo espera em rígida imobilidade a decisão que desencadeará a luta dos poderes invisíveis, inacessíveis aos sentidos”. Essa relevância aparece em cada forma da arte poética de maneira particular, “toda escrita representa o mundo no símbolo de uma relação de destino; o problema do destino determina em toda parte o problema da forma” (LUKÁCS, 2015, p. 39). O destino é o ponto ótimo, máximo, nevrálgico, o ponto de ebulição, “de união entre o externo e o interno, entre a alma e a forma” (LUKÁCS, 2015, p. 40). É, portanto, fundamental do ponto de vista filosófico, na estrutura da obra literária. As vivências do crítico são formuladas por Lukács (2015, p. 39) no ensaio,

Trata-se da vivência intelectual, da vivência conceitual – as questões intelectuais vividas sentimentalmente, como realidade imediata, como princípio espontâneo da existência; a concepção de mundo em sua pura nudez, como acontecimento anímico, como força motora da vida.

---

<sup>36</sup> Para Rickert, uma filosofia é eficaz quando responde a esses questionamentos: “somente assim é possível uma resposta a essas questões: “qual é o objetivo dessa existência [Daseins]”, “que devemos fazer”? obtemos então pontos de referência e alvos para nosso querer e nosso agir. Ora isso é o que há de mais elevado a alcançar por parte de uma visão de mundo” (RICKERT, 2007, p. 83).

O conteúdo da nostalgia dessa vivência, objeto da poesia, como vimos, do acontecimento anímico, nos escritos do filósofo e crítico Rudolf Kassner pode, inequivocamente, ser ampliado. Irradia-se de tal modo que, no caso do crítico, assevera Lukács (2015, p. 61), “a nostalgia de certeza, de medida, de dogma vive nele com uma força incrível, mas também incrivelmente oculta, enredada em ironias selvagens, encoberta por uma rígida forma de exposição”. Como forma da consciência do “platônico”, ou nos termos do jovem Lukács (2015, p. 49), do “crítico”, tal noção da nostalgia adquire exemplaridade ao ligar-se, e desse modo, aparece e reaparece, através dos ensaios, como ironia, antes de tudo platônica:

O platônico jamais cria uma vida humana (ela já existira antes em alguma parte, independentemente de sua vontade e de sua força), apenas pode conjurar as sombras e demandar resposta para a sua pergunta – e apenas nisso o crítico é soberano; pergunta cuja importância o interpelado talvez nunca tenha notado. (LUKÁCS, 2015, p. 62).

De modo análogo, a forma do ensaio é pensada pelo jovem Lukács como preparação de um sistema vindouro, sem a pretensão de respostas definitivas às perguntas possíveis, no entanto, sem condenar de antemão sua possibilidade. Tomada de posição singular, confessada e tematizada em carta ao amigo Leo Popper, em relação à forma e às possibilidades contidas no ensaio. Lukács olha para seus textos e vê o ensaísta. No entanto, reconhece a natureza, de algum modo, precursora da forma ensaio: “os ensaios reunidos para este livro [*A alma e as formas*] estão à minha frente, e eu me pergunto se trabalhos assim devem mesmo ser editados, se é possível que deles resulte uma nova unidade, um livro.” (LUKÁCS, 2015, p. 31). Hoje vemos que se tratava então de uma intuição correta: Lukács escreveu ensaios de crítica literária, teatral e de cinema; no entanto, em um intervalo de tempo relativamente curto, também escreveu uma filosofia da arte de intenção sistemática, ainda que inconclusa.

Obviamente, como a obra ensaística denota, não era uma intenção sistemática em sentido estrito, pois o jovem Lukács não impugna essa possibilidade. Basta recordarmos o que é exposto no final do texto *O ensaio como forma* (LUKÁCS, 2015, p. 50) e veremos uma amostra muito clara da perspectiva viva para um sistema, sem dúvida, possível:

Com atitude serena e orgulhosa, o ensaísta pode afirmar sua condição fragmentária diante das pequenas perfeições da exatidão científica e do frescor impressionista, mas também é certo que suas mais puras realizações, suas maiores conquistas, perdem a força com a chegada da grande estética.

Considerando essa tensão entre ensaio e sistema como eficaz no sentido de impulsionar o pensamento, é possível descortinar a unidade formada por alguns temas nos desdobramentos do percurso intelectual do autor. Nessa perspectiva, há um pequeno texto de 1910 que nos auxilia a elucidar o que é a filosofia para o jovem Lukács. Ao responder um crítico húngaro de *A alma e as formas*, que centra a crítica em uma suposta “nebulosidade” na forma de expressão escrita de seus ensaios, o jovem pensador apresenta um conjunto notável de considerações filosóficas, desfazendo ao mesmo tempo equívocos comuns.<sup>37</sup>

Segundo Lukács (2015a, p. 180)<sup>38</sup>, a filosofia rompe com o pensamento corrente, cotidiano. Sendo assim, “algo qualitativamente diverso dele, algo “antinatural”; e inclusive as condições do pensamento filosófico somente podem se criar com os maiores esforços, com a superação do pensamento cotidiano e dos hábitos cotidianos”. A afirmação incisiva da quebra entre filosofia e pensamento cotidiano aproxima-se da atitude fenomenológica de Edmund Husserl (2008, p. 38) e dos neokantianos como Rickert, por exemplo, segundo a qual, na atitude intelectual natural, que está implicada na base das ciências naturais, “[...] viramo-nos, intuitiva e intelectualmente, para as coisas que, em cada caso, nos estão dadas e obviamente nos estão dadas, se bem que de modo diverso e em diferentes espécies de ser, segundo a fonte e o grau de conhecimento”. De natureza totalmente distinta, a atitude intelectual filosófica é seu contraposto, instaurando uma dimensão de crítica do conhecimento natural, como afirma Husserl (2008, p. 45), “a filosofia pura tenha de prescindir de todo o trabalho intelectual realizado nas ciências naturais e na sabedoria e conhecimentos naturais não cientificamente organizados, e dele lhe não seja permitido fazer qualquer uso.”

De acordo com essa perspectiva, estamos, por assim dizer, implicados no mundo de maneira natural. O mundo é aceito pelo sujeito, quer prestemos atenção ou não, e de tal modo que todas as coisas corporais, eu incluso, estão no mundo; como afirma o autor (HUSSERL, 2001, p. 34),

<sup>37</sup> Trata-se de um prefácio ao volume de ensaios *Eszttékai kultúra* (1913).

<sup>38</sup> Lukács, G. Acerca de aquella cierta nebulosidad. In: *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud*. Buenos Aires: Gorla, 2015. Trad. Miguel Vedda e outros.

A existência do mundo ocorre por si; ela é de tal forma natural que ninguém pensará em enunciá-la explicitamente numa proposição. Não temos nós a continuidade da experiência, em que o mundo está o tempo todo presente diante de nossos olhos de maneira incontestável? Essa evidência é, em si própria, anterior, tanto às evidências da vida cotidiana, que se relacionam com o mundo quanto àquelas de todas as ciências das quais a vida é, aliás, o fundamento e o suporte permanentes.

Ao fundamentar a filosofia desse modo, Husserl passa do registro de experiência da “natureza corporal” para o “fenômeno de existência”. Com isso, o filósofo opera o que chama de abstenção: “abstenho-me de toda crença empírica, de maneira que a existência do mundo empírico não mais seja válida para mim, essa abstenção é o que ela é, e está incluída em todo o cotidiano da vida perceptiva” (HUSSERL, 2001, p. 37). Assim, continua o autor,

Num certo sentido, para mim, o mundo percebido nessa vida reflexiva está sempre ali; ele é percebido como antes, com o conteúdo que, em cada caso, lhe é próprio. Continua a aparecer para mim como até então, mas, na atitude reflexiva que me é própria como filósofo, não efetuo mais o ato de crença existencial da experiência natural; não admito mais essa crença como válida, ainda que, ao mesmo tempo, ela esteja sempre ali e possa até mesmo ser captada pelo olhar da atenção. (HUSSERL, 2001, p. 37).

É por meio da operação da *epoché* que funciona a chamada “redução fenomenológica transcendental”. A partir da qual a existência da subjetividade transcendental é possível, portanto, da possibilidade de um fundamento filosófico para o conhecimento, como descreve o teórico da fenomenologia (HUSSERL, 2001, p. 52),

A alteração é essencial, pois o estado vivido, ingênuo de início, perde sua “espontaneidade” primitiva precisamente pelo fato de que a reflexão toma por escopo o que de início era estado e não objeto. A tarefa da reflexão não é reproduzir uma segunda vez o estado primitivo, mas sim observá-la e explicar seu conteúdo.

Sem levar adiante a analogia com o teórico da fenomenologia, cabe destacar ainda sua influência profunda em todo o conjunto de pensamento do século XX, de Adorno a Heidegger, por exemplo. É preciso mencionar também que em sua *Filosofia da arte*, o jovem esteta húngaro elabora uma sofisticada fenomenologia da obra de arte, de seu criador e seu receptor, o que denota a preocupação de Lukács em conhecer e operar com os conceitos

elaborados por Husserl.<sup>39</sup> Enfim, voltando à resposta de Lukács ao crítico de seus ensaios, Lukács (2015a, p. 180) aponta a “responsabilidade” da compreensão de uma filosofia para o leitor, ideal, por assim dizer, incumbido por completar o caminho que conduz até o conhecimento propiciado pela experiência filosófica: “porque uma compreensão fecunda em resultados apenas pode ter lugar quando o leitor completa internamente a luta”. Como uma forma de ser do pensamento, a filosofia “só pode ser conceitual”, ou seja, o contrário da “linguagem da vida corrente”, porque esta “[...] se torna unívoca através de seu uso, já que, em função da prática, ela deve ser fácil de compreender” (LUKÁCS, 2015a, p. 181).

Tarefa duplamente laboriosa no caso do nosso autor, pois, segundo ele mesmo (LUKÁCS, 2015a, p. 181), dedica-se à “filosofia aplicada. Quando o conceitual regressa à vida”. A ideia de que a vida seja uma miscelânea, não raro ambígua, aparece nesse contexto e relembra a sua presença nos textos de *A alma e as formas* e no diálogo *Da pobreza de espírito*. São conhecidas as palavras de Lukács (2015, p. 218), no ensaio sobre os dramas de Paul Ernst,

A vida é uma anarquia do claro-escuro, em que nada se realiza plenamente, em que nada chega ao fim; um coro começa a cantar, logo surgem outras vozes para perturbar o conjunto. Tudo flui e se mistura num fluxo impuro e sem controle; tudo é destruído, tudo é ceifado, nada jamais floresce a ponto de se tornar vida real.

E no diálogo, de 1912, entre as personagens Martha e o amigo de sua irmã, “já na vida ordinária nenhuma forma pode se tornar clara e pura. Mas tudo o que é claro só pode surgir porque rompe violentamente com esse caos, porque corta seus vínculos com tudo aquilo que o prende à terra” (LUKÁCS, 2015, p. 257). Portanto, de modo semelhante às formas da arte, a filosofia é ruptura, instauração de um ponto de não retorno, de abertura de possibilidade de passagem. Se, na vida corrente impera a ambiguidade, na filosofia, as expressões vitais tornam-se unívocas.

No entanto, há um corte definitivo que separa os homens, assim afirma o autor (LUKÁCS, 2015a, p. 182), “aquele que lê filosofia vivenciará problemas ou soluções de problemas onde o homem comum somente percebe confusão.” A fundamentação desta conclusão concorda com o conceito de filosofia de Heinrich Rickert, com a atitude filosófica

---

<sup>39</sup> Lukács, G. *Philosophie de l'art* (1912-1914). Paris: Klincksieck, 1981. Trad. Rainer Rochlitz.

em Husserl e pode ser vista no ensaio sobre o ensaio de Lukács; porém, vejamos ainda o que afirma o jovem Lukács (2015a, p. 182): “porque a questão mais importante na filosofia, a questão do ser, por exemplo, não é em absoluto uma questão para a ciência. Isso é correto: o noumeno apenas se apresenta na filosofia.”

O teórico da sociologia da cultura Lucien Goldmann (1963, p. 156), em posfácio escrito para a edição francesa de *A teoria do romance*, considera que o jovem Lukács, em *A alma e as formas*, ao reencontrar “a grande tradição da filosofia clássica, colocando no centro de suas preocupações o problema das relações entre a vida humana e os valores absolutos”, desenreda o “sentido autêntico da filosofia kantiana” (GOLDMANN, 1963, p. 162). Este seria o resultado fundamental obtido por Lukács, ao retomar “a significação trágica do kantismo” (GOLDMANN, 1963, p. 163). Na visão do autor (GOLDMANN, 1963, p. 163),

No centro do livro [*A alma e as formas*] se encontra a descrição de uma estrutura significativa atemporal particular, a *visão trágica*, que Lukács considera nessa época como *única* verdadeira e que ele opõe às outras formas inautênticas de evasão e de pseudo-recusa da vida cotidiana.

Ao especificar a denominada *visão trágica*, assevera Goldmann (1963, p. 166) que,

Lukács, em *A alma e as formas*, reencontra a problemática de Pascal e de Kant na sua forma mais radical. Ele afirma o não-valor absoluto do mundo social para o indivíduo, sua inautenticidade e aquela de toda vida que dele participa, seja pouco ou se faça a menor ilusão sobre a possibilidade de uma existência intramundana válida. O homem é mortal e por isso mesmo a única autenticidade que lhe é possível reside na consciência unívoca e sem falha de seus limites, do não-valor do mundo que eles conduzem, e da necessidade de sua recusa radical.

O filósofo romeno Nicolas Tertulian (2008, p. 47), também não subestima a presença de conteúdos derivados do neokantismo no pensamento de Lukács. O filósofo menciona, por exemplo, a crítica que Lukács empreendeu ao “cientificismo” do *Manual de materialismo histórico*, de Bukarin, denotando desse modo, “a perpetuação, sob uma forma radicalmente modificada, de certos elementos da distinção, feita com insistência por Rickert, entre os métodos das ciências da natureza e os métodos das ciências do espírito” (TERTULIAN, 2008, p. 47).

Ainda que o diálogo possível entre os textos do jovem Lukács com as obras dos pensadores neokantianos não esteja entre os tópicos fundamentais da pesquisa, trata-se de um caminho que parece promissor. Com essa constatação inicial avançamos nesse percurso, em concordância com o que nota Arlenice Almeida da Silva (2013, p. 109),

Com os ensaios de *A alma e as formas* constitui-se o quadro conceitual da primeira estética lukácsiana: um itinerário para a modernidade que passa obrigatoriamente pela lenta ruptura com a metafísica. O ensaio conquista o estatuto de gênero filosófico fundamental, um misto de criação intelectual e artística que é, sobretudo, expressivo da modernidade ao subtrair, com liberdade formal, de uma obra ou de um destino singulares, motivos para refletir sobre a existência humana ou sobre o tempo.

Como é possível perceber no texto acima, o jovem Lukács concentra sua atividade crítica no ponto limítrofe, entre literatura e filosofia. Combinando rara expressividade literária e refinado senso filosófico, o autor almeja enxergar os fenômenos simultaneamente de modo artístico e científico. Nesse contexto, início do século XX, há o esforço comum de vários pensadores para estabelecer um marco de crítica aos limites da sistematização do conhecimento filosófico ao mesmo tempo em que buscam fundamentar rigorosamente as assim chamadas *ciências do espírito* (*geisteswissenschaften*) ou ciências humanas. Dentre outros, Husserl, Dilthey e os neokantianos, com destaque para Rickert e Lask, foram importantes no percurso do jovem Lukács.

Assim, não nos parece ser um equívoco considerar que a forma do ensaio, no caso de Lukács, radicaliza a possibilidade de conhecimento embasada na crítica da razão que circulava nos conceitos neokantianos, singularizada sem dúvida pela *visão trágica*, conforme a interpretação de Lucien Goldmann, pois assim exigem seus objetos, no caso, obras de arte.<sup>40</sup> O fundamento dessa possibilidade continua sendo alocado no desdobramento filosófico da relação entre sujeito e objeto. Com a teoria do valor, de corte neokantiano, como corolário. Como mencionamos, no contexto do início do século XX, no período de juventude

---

<sup>40</sup> A nosso ver, Goldmann (1963, p. 167) expressa corretamente a unidade da forma ensaio no jovem Lukács, ao notar que: “Lukács define o ensaio (e nesse sentido ele foi sempre um grande ensaísta) como uma “forma” autônoma situada entre a literatura e a filosofia”.

do autor, o predomínio da fundamentação da ciência na filosofia era relativamente hegemônico<sup>41</sup>.

O alinhamento do jovem Lukács, na obra de 1916, ao pensamento de Hegel é, com toda a razão, frequentemente ressaltado por seus leitores. Em relação ao tema da primeira seção de *A teoria do romance*, especificamente à ideia que se faz ali da Grécia pré-filosófica. É compreensível recordar-se dos parágrafos da *Fenomenologia do espírito* nos quais Hegel contrapõe a eticidade grega à moralidade moderna; também pode-se lembrar dos *Cursos de estética*, em que as epopeias, propriamente as de Homero, são modelos, a partir dos quais as histórias dos povos podem ser narradas.<sup>42</sup>

Como resultado de tal preponderância, a dimensão filosófica de componentes neokantianos é, por vezes, subestimada. Sem perder essa constatação de vista, encontramos, no texto que inaugura o número inicial da revista *Logos*<sup>43</sup>, uma reflexão do filósofo neokantiano Heinrich Rickert que, por sua argumentação no sentido de apresentar um novo quadro conceitual para a filosofia, ecoa na teorização lukacsiana.

Com efeito, a filosofia para Rickert, é a ciência que deve explorar o todo. Ela enfrenta o que todas as outras ciências singulares rejeitam, dispensam; estas tratam de partes do mundo, logo, é tarefa filosófica a exploração do todo do mundo (*Das All*). De acordo com o autor (RICKERT, 2007, p. 65), “é característico da situação científica contemporânea que cada parte da realidade efetiva seja tornada o objeto de uma ciência singular”. Tarefa dupla, retoma antigos problemas, ao mesmo tempo em que enfrenta novos problemas que chegam

<sup>41</sup> Pensamos aqui, por exemplo, na criação do mundo histórico nas ciências humanas de Dilthey e na formulação do sistema aberto dos valores de Rickert. Arno Münster (1997, p. 57), ao analisar os primeiros trabalhos e a amizade juvenil de Lukács e Ernst Bloch, afirma que: “de fato, o trabalho literário e filosófico desses dois pensadores começa a assumir forma no campo das correntes filosóficas predominantes na época: o neokantismo e o vitalismo de Simmel e Dilthey.”. Dufour (2003, p. 127) informa que: “o procedimento “nomothético” (Windelband) ou “método generalizante” (Rickert) consiste no desinteresse pelo individual ou o singular em proveito do “gênero” ou da “lei”, isto é, do universal. Ao contrário, o procedimento “idiográfico” ou “método individualizante” consiste em visar à compreensão de um evento absolutamente singular – isto é, de que “aquilo que não foi jamais produzido de nenhum modo antes”. Esses dois “pontos de vista” sobre uma mesma realidade, que não são de forma alguma contraditórios, mas que se complementam e permitem evitar uma concepção unilateral do pensamento científico, são unicamente abstrações exigidas pela análise do lógico que, obviamente, se entrelaçam no conhecimento efetivo.”

<sup>42</sup> De acordo com Paulo Meneses: “É nessa seção [HEGEL, 1992, p. 221 e ss.] que Hegel apresenta, pela primeira vez, sua distinção entre eticidade e moralidade, aquela moldada sobre o mundo grego, esta como característica de nossa modernidade.” (MENESES, 2003, p. 37-38).

<sup>43</sup> *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, I, 1910-1911. Como se sabe, essa revista foi fundamental para o jovem Lukács, na qual publicou diversos trabalhos.

por meio do “desenvolvimento do conceito de mundo” (RICKERT, 2007, p. 51), “por isso”, prossegue, “a questão do objeto da filosofia deve sempre reaparecer”.

Por sua vez, o conceito de mundo tem uma dupla determinação: “quem reflete o mundo se coloca a si mesmo por isso em oposição em relação a ele” (RICKERT, 2007, p. 52). Entretanto, “[...] o mundo deve significar precisamente a totalidade (*die Totalität*) que engloba toda coisa (*Alles*), portanto o eu aí compreendido bem como o mundo no sentido mais estreito, e é para esse conceito mais largo do mundo que a filosofia está orientada” (RICKERT, 2007, p. 52). Desse modo, a questão fundamental da filosofia é a determinação de uma “visão de mundo” (*Weltanschauung*) que abarque sujeito e objeto, de modo que o mundo tenha um sentido integral para o sujeito; em outros termos, que eu e mundo sejam integrados pela capacidade de resolução da filosofia. Nas palavras de Rickert (2007, p. 57):

Graças a ela [visão de mundo], com efeito, não queremos apenas conhecer as causas que nos engendram, nós e todas as outras coisas, para assim tudo explicar de acordo com sua necessidade causal, mas queremos também obter uma compreensão do mundo que nos faça conhecer, como se costuma dizer, o “sentido” de nossa vida, a significação que é aquela do eu no mundo.

Como é possível observar, o objetivo de compreensão atribuído à filosofia por Rickert ressoa na problemática da forma do ensaio para o jovem Lukács. À formação conceitual do vivido em Rickert corresponde à configuração da vivência (*Erlebnis*) no jovem Lukács, no entanto, bem entendido, somente como pergunta que se demora na obtenção de uma resposta.

Em seu importante texto de 1910, *O conceito da filosofia*, Heinrich Rickert demonstra que a colocação do problema filosófico nos termos de sujeito e objeto limita sua possibilidade de resolução. Aqui entra em cena a postulação conhecida da teorização dos valores. Segundo o teórico neokantiano, uma resposta, ou melhor, uma saída do impasse entre objetivismo e subjetivismo – que, segundo ele, é basicamente o mesmo da querela medieval dos universais<sup>44</sup> –, é o reino dos valores – “um reino de validades axiológicas [*Wertgeltungen*]” (RICKERT, 2007, p. 62) sua esfera de existência é afastada tanto do objetivismo quanto do

---

<sup>44</sup> Para o autor (RICKERT, 2007, p. 57) é a oposição entre objetivismo e subjetivismo que se torna aguda: “não é necessário desenvolver aqui mais o fato de que a esta oposição se atam igualmente de maneira a mais estreita as oposições do mecanismo [mécanisme] e da teleologia, do dogmatismo e do criticismo, do empirismo e do racionalismo, do psicologismo e do apriorismo, do nominalismo e do realismo, do naturalismo e do idealismo ou de toda outra forma de supranaturalismo.”

subjetivismo. Ainda que valores estejam ligados a toda efetividade. De acordo com Rickert (2007, p. 65),

Bens e valorações não são valores, mas ligações de realidades efetivas a valores. Isto porque os valores eles mesmos não podem se encontrar nem no domínio dos objetos nem nos sujeitos, porém constituem um reino para si que se situa para além de sujeito e objeto. E se o mundo consiste assim em realidades efetivas e em valores, então a oposição entre esses dois reinos é ao mesmo tempo a oposição na qual se mantém o problema do mundo. Essa oposição é mais englobante que aquela do objeto e do sujeito.

Segundo a teoria rickertiana, o valor é alguma coisa que está fora da história. O valor liga-se, ao mesmo tempo, ao sujeito que valora e ao objeto, que é determinado assim como “bem” ao qual o valor se acopla. Desse modo o valor se constitui como uma espécie de elo que funciona ao conectar-se tanto a um termo quanto a outro. Como lembrará o Lukács maduro no prefácio de 1962.<sup>45</sup> Em tal procedimento, o teórico neokantiano aponta também para uma teoria da cultura. Esta seria a constituição do conjunto de bens e sua disposição temporal como história em sua relação com os valores. Assim afirma o autor (RICKERT, 2007, p. 63),

Há objetos que, como se diz, têm valor ou aos quais valores são atados, e que chamam por conseguinte eles mesmos de valores. Uma obra de arte é um exemplo de tal efetividade objetiva. Mas se pode perceber seguramente que o valor que lhe é atado não coincide, por assim dizer, com sua realidade efetiva. Tudo o que é efetivo em um quadro, a tela, as cores, a pintura, não pertencem aos valores que a isso são ligados. Por consequência chamamos “bens” tais efetividades objetivas ligadas a valores para distingui-los dos valores que lhe são ligados.

Como explica Rickert, não se trata de fazer abstração da efetividade. E aqui podemos vislumbrar igualmente, de relance, por certo, a proximidade com o jovem Lukács. Assim, explica Rickert (2007, p. 70),

---

<sup>45</sup> Afirma criticamente Lukács (2000, p. 12) então: “Kantianos como Rickert e sua escola cavam um abismo metodológico entre valor atemporal e realização histórica do valor.”

É nisto mesmo, nas realidades efetivas que se podem encontrar os valores em sua diversidade e sua determinidade de conteúdo, e o conceito das realidades efetivas ligadas aos valores que lhe são essenciais pertencem ainda, por consequência, ao conceito de filosofia enquanto doutrina do valor. Encontramos tanto mais certamente esse conceito que refletimos o fato de que a essência do valor é sua validade. Disso se segue, com efeito, que, os valores que entram em consideração para a compreensão axiológica, são aqueles para os quais uma pretensão à validade é elevada, e que não é mais que na vida cultural que as realidades efetivas às quais tais valores são atados [*attachées*] são imediatamente acessíveis. A cultura é o conceito de um bem, e ela não pode ser compreendida mais que como tal.

A questão fundamental aqui é a da relação entre a unidade de valor e a realidade efetiva. Rickert considera que o “todo da efetividade” não entra no conceito das ciências particulares. Assim, afirma o filósofo (RICKERT, 2007, p. 65), “o que é característico da situação científica contemporânea que cada parte da realidade efetiva seja tornada o objeto de uma disciplina singular”. O todo não pode ser encontrado como podem ser encontradas as partes da efetividade que o compõem, este é, particularmente, o terreno das ciências singulares. No entanto, deve ser buscado. “Ele [o todo] não pode ser mais que pensado como alguma coisa que deve ser sempre buscada e jamais encontrada” (RICKERT, 2007, p. 67). Em uma perspectiva crítica tanto do subjetivismo quanto do objetivismo, Rickert demonstra que uma reflexão filosófica sobre sujeito e objeto adquire sentido apenas quando estes são referidos aos valores, o sujeito na medida em que valora e o objeto na medida em que passe a ser considerado como depositário do valor, isto é como bem cultural.

Adiante, Rickert (2007, p. 71) anota que a filosofia sempre se ocupou de bens culturais históricos, ainda que não se desse conta disso na maior parte do tempo; e assim não seria diferente com a estética que “[...] volta seu olhar para a arte na sua diversidade histórica”. Tal qual a formulação lukacsiana que parte da natureza presente da obra de arte, e a partir da constatação inicial investigar os caminhos de sua possibilidade.<sup>46</sup>

O jovem Lukács parece-nos, pensa parcialmente em termos próximos de Rickert. Para o pensador húngaro, cada obra de arte é uma realização do valor estético, no entanto,

---

<sup>46</sup> Assim o jovem Lukács (1981, p. 5) abre a investigação sistemática de sua estética: “se a estética deve ser fundada sem pressupostos ilegítimos, é necessário que ela comece por perguntar: “obras de arte existem – como são possíveis?””. Silva (2016, p. 19) nota que: “se a pergunta decorre da perspectiva kantiana, o desdobramento é, sobretudo, fenomenológico, no sentido de propor uma investigação que almeja “dar voz ao objeto””.

diferente de Rickert, a arte não seria apenas um “bem” ao qual um valor estaria ligado, porém, a própria efetivação do valor.

Para voltarmos à nossa questão, a filosofia, para o jovem Lukács, pode ser entendida então menos como uma atitude do erudito que coleciona “visões de mundo” e mais como forma de vida que se interroga sobre seu próprio tempo, e especialmente diante de obras de arte, ou formas artísticas, de todos os tempos. De outro modo, recordamos que é a partir de dentro da desintegração da substância no mundo grego da Antiguidade clássica que a filosofia adquire sentido. E de maneira crescente. Vejamos o exemplo aventado por Lukács, à última cena de *Hércules*, de Eurípedes, à qual já nos referimos acima:

A tragédia já está concluída quando Teseu aparece e toma conhecimento de tudo o que aconteceu, a terrível vingança de Hera contra Hércules. Em seguida, o abatido Hércules e seu amigo se põem a conversar sobre a vida; o tom das perguntas é semelhante aos diálogos socráticos, porém seus autores são mais rígidos e menos humanos, suas perguntas são mais conceituais e distantes de qualquer vivência que nos diálogos de Platão.

Lukács (2015, p. 36) destaca o elemento não dramático do final da obra de Eurípedes. E de maneira tal que ressalta a existência de dois tipos de realidade anímica, isto é, a oposição entre a vida e a *vida* e a sua vinculação à filosofia, como vimos acima:

Acontece que, na maioria das vezes, a luta pela prioridade e pela supremacia foi travada na filosofia, e os gritos de batalha soam a cada vez de um jeito diferente e, portanto, também desconhecidos e irreconhecíveis para a maioria dos homens.

A vida de Sócrates – seu gesto e sua relação com a filosofia – é paradigmática da posição do crítico – do ensaísta – diante da obra e da vida. Lukács (2015, p. 48) afirma que “os gregos sentiram cada uma das formas de que dispunham como uma realidade, como algo vivente, não como uma abstração”. Portanto, na periodização do espírito da cultura grega antiga, operada por Lukács, o filósofo, Sócrates, por exemplo, seria a última configuração do homem grego pleno, como escreveu em *Teoria do romance*.<sup>47</sup> O destino do filósofo grego

---

<sup>47</sup> Assim afirma Lukács (2000, p. 33) então: “mas o sábio é o último tipo humano, e seu mundo é a última configuração paradigmática da vida que foi dada ao espírito grego.”

permaneceria assim como ideal para o ensaísta, segundo Lukács (2015, p. 48), nos seguintes termos,

Apenas o desfecho dá significado, sentido e forma a tudo, mas aqui – nos diálogos e na vida de Sócrates – o desfecho é sempre arbitrário e irônico. Uma pergunta é formulada e desenvolvida ao máximo, convertendo-se na pergunta de todas as perguntas, mas ao final deixa tudo em aberto.

Também vimos que o afastamento progressivo da vida considerada trivial, afastada da ideia, é uma forma de contrapeso e, desse modo, assevera Lukács (2015, p. 47), “Sócrates viveu sempre nas questões últimas, qualquer outra realidade era tão pouco viva para ele como eram suas perguntas para o homem comum”. Destacamos assim a relativa proximidade, como vimos, que afirma, segundo o pensamento de Husserl, a atitude filosófica como oposto da atitude natural; de maneira semelhante, para Rickert, toda ciência, e também a filosofia, suprime o viver irracional e conduz as vivências elementares e originárias para conceitos mais universalizantes. Para o jovem Lukács, no ensaio, forma artística e forma filosófica são aproximadas.

#### 4 O ROMANCE COMO FORMA EM *A ALMA E AS FORMAS*

Não é nossa intenção demonstrar uma “evolução”. Antes preferimos pensar em todas as possibilidades que uma forma literária apresentou, pensada sob perspectivas conceituais distintas em momentos também distintos, para o mesmo autor, ou seja, é plausível supor que há modulações complexas insuspeitas ou ainda por descortinar-se em tal desenvolvimento intelectual. Assim, cabe perguntar: quais possibilidades essas formas de exposição do romance e sua forma apresentam para o filósofo húngaro? Qual é a particularidade da forma artística do romance? Como a estética foi relacionada com a filosofia pelo jovem György Lukács em suas formulações em torno do romance?

Há uma progressiva constatação de que a forma do romance, gênero literário específico, apresenta um desenvolvimento histórico suspeito, por alguns considerado como gênero menor, principalmente até meados do século XVIII. Com Rousseau, Goethe, Diderot e os românticos e a teorização da poesia progressiva, o romance muda de estatuto, sendo necessária uma teoria para apreender a importância do gênero.

Como Lukács modulou a teorização do romance no interior de sua filosofia? Para o leitor familiarizado com sua obra, logo se torna perceptível que, a partir de dentro do pensamento do autor, no ordenamento estrutural de sua obra, não é uma questão irrelevante. A forma romance já é temporãmente, no alvorecer de suas indagações sobre literatura, qualificada de maneira complexa, ainda que a atenção do jovem autor pareça, em muitos momentos de seus textos, essencialmente direcionada ao drama moderno, à novela e à poesia lírica. A recordação do ensaio sobre Charles-Louis Philippe (1910) e do diálogo sobre Laurence Sterne (1909) auxiliam a dimensionar a preocupação de Lukács com a forma romance logo de saída em sua obra ensaística.

Por consequência, reencontramos nossa questão: como foi possível estruturar-se uma parte significativamente extensa da obra do pensador húngaro pela reflexão contínua sobre a forma do romance? Qual é a capacidade de esclarecimento, de elucidação, integralizadora dessa forma, que é a forma literária moderna por excelência, no caso da grande épica, herdeira da epopeia antiga e da épica de cavalaria? Como a indagação sobre o romance é

constantemente retomada e aprofundada por Lukács? Diante de cada novo problema? Recolocando-se ante sua época, política e filosoficamente?

No expressivo afastamento de qualquer consideração com caráter sistemático, é factível atinar que há um conjunto eloquente de observações sobre romances e romancistas, portanto é um equívoco considerar que há pouca reflexão sobre o romance em *A alma e as formas*, ou ainda que tenha sido considerado como gênero “menor” pelo jovem Lukács. Em consonância com nosso objetivo, ao efetuarmos a leitura dos ensaios, apuramos direcionamentos importantes do modo de entendimento e abrangência filosófica da forma da obra de arte literária.

Qual é o procedimento teórico do jovem Lukács em *A alma e as formas*? Como é o uso da literatura nessa obra? O que apontam as considerações dos ensaios? Como arte, vida e filosofia adentram nessas considerações? O distanciamento do leitor contemporâneo possibilita uma leitura que ressalta o conteúdo profícuo das obras da juventude de Lukács. O entalhamento da questão estética é primoroso desde sua estreia. No entanto, a lapidação conceitual foi significativamente nuançada ao longo de suas obras.

Sem forçar a leitura com uma constatação que pareça trivial demais, pode-se afirmar que *A alma e as formas* é uma obra de riqueza conceitual e analítica inexcedível. Hoje é verossímil enxergar uma unidade complexa de elementos teóricos ali presentes que retornam e reaparecem, tanto na *Filosofia da arte* (1912-1914) quanto em *A teoria do romance* (1916), sem deixar de notar a continuidade teórica multiarticulada que vai até as *Anotações sobre Dostoiévski*.

O livro *A alma e as formas* é o resultado de um percurso teórico,<sup>5483</sup> composto por ensaios críticos sobre autores em que as formas de vida, e suas obras, são analisadas, hipóteses são formuladas e criticadas, em um exercício de autonomia intelectual impressionante. A filosofia no jovem Lukács não é uma ciência que se caracteriza como forma estanque. Os conceitos são mobilizados na crítica a formas de vida, e obra, ou seja, constatam-se que as estruturas do mundo dos escritores em tela entraram em seu ocaso, em uma zona histórica crepuscular, decurso de crise intelectual quase permanente de formas, homens e teorias; teste de possibilidades e abertura decidida genuína, para figurações

---

<sup>48</sup> Esse percurso foi, e ainda é com certeza, objeto que desperta o interesse daqueles que se dispõem ao contato com a obra de Lukács, por seu sentido muito singular como intelectual formado no interior da cultura burguesa, e que caminha, de maneira surpreendente, para a reflexão sobre a Revolução proletária.

intelectuais que pudessem ressignificar, ou antes, simbolizar, a vida. Seja pela lente hegeliana, que enxerga a dissolução da forma romântica, ou pela lente romântica, que vê os desdobramentos da poesia universal progressiva, nota-se que há uma flutuação das formas, uma abertura para a produção de novas formas, a perda das normas fixas, em suma para a invenção.

Nessa perspectiva, em uma bela passagem do ensaio sobre Beer-Hofmann (1908), assevera o jovem Lukács (2015, p. 173): “esse é o mais profundo sentido das formas: conduzir ao grande instante de um grande silêncio e configurar a multiplicidade errante da vida como se tudo nela ocorresse apenas em virtude de instantes como esse.”

A filósofa estadunidense Judith Butler (2015, p. 12), na introdução à edição norte-americana, reproduzida na brasileira, de *A alma e as formas*, observa que há, já no livro *História do desenvolvimento do drama moderno alemão*, “os começos de uma concepção dialética acerca do antagonismo entre o indivíduo criador e as condições sociais que hostilizam a autoexpressão do gênero humano”.

O problema estruturante da busca de uma forma de vida dotada de sentido ético e estético situa o sujeito na vida social. De modo tal que, a forma, nesse sentido, é coroamento de uma busca de natureza singular. Individual por princípio, nesses termos, “a subjetividade ainda é louvada como um elo mediador de cunho lírico e formal entre uma vida particular e as condições históricas” (BUTLER, 2015, p. 12). As dimensões históricas e sociais das formas literárias, sempre juntas, na leitura de Butler (2015, p.12), frutificam, pois “comunicam uma realidade compartilhada”.

Ainda segunda a autora, os termos de Lukács baralham a distinção, em alta no nosso tempo, nos estudos literários, entre “uma abordagem temática e uma abordagem formal”. A observação de Butler (2015, p. 18) aponta para essa direção, “o contexto penetra a forma e se torna parte do processo de composição. É isso que significa afirmar que a forma possui uma dimensão histórica”. Ou seja, recordando um tema presente nos estudos sobre Lukács, derivado dos *Cursos de estética* de Hegel, trata-se da historicização das categorias estéticas, procedimento que já pode ser visto em *A alma e as formas* e que foi levado a termo de maneira substancial em *A teoria do romance*.

Nesta obra, confirma-se que as formas não são estáticas. Não há tipologia diretiva das formas, como em princípio pode-se pensar, por exemplo, durante a leitura da segunda parte

de *A teoria do romance*; o que há é uma tipologia aplicada particularizada, específica. Nas palavras de Judith Butler (2015, p. 16), “a forma está sempre em conexão com a vida, com a alma, com a experiência; a vida produz a forma, mas a forma deve destilar a vida.” De acordo com o jovem Lukács (2000, p. 85), uma tipologia que se pretenda normativa do romance é impossível por seu próprio caráter: “a composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada”.

O sustentáculo de uma concepção estética nascente, e que apenas assinala seus contornos, é enunciado de modo direto: “as formas circunscrevem uma matéria que, de outro modo, dissolver-se-ia no todo” (LUKÁCS, 2015, p. 40). É justo pensar que essa matéria, exclusiva em cada forma, aponta para determinações relacionadas com a temporalidade, isto é, têm uma história própria, se relacionam, já que são determinações da vivência do artista.

#### 4.1 O ENSAIO SOBRE NOVALIS

Enfim, voltando à caracterização do romance em *A alma e as formas*, destacamos que o ensaio sobre Novalis salienta, nos teóricos do primeiro romantismo, a projeção de alcançar algo que estava temporalmente adiante. Qual é a natureza do movimento romântico? Em um sentido preciso, havia uma esperança que, nesse caso, funcionou tensionando o desejo pelo reino da cultura que viria, e, portanto tratava-se da aspiração pelo objeto que estaria no futuro. Ou seja, seria o caso de pensarmos que se alude à perspectiva de uma transformação das formas de vida na qual uma construção ativa do eu seria o escopo. Na visão de Lukács (2015, p. 87), o romantismo do círculo de Jena teve como meta a obtenção de uma vida inteiramente nova, diante da desintegração pela qual as estruturas passavam,

Em toda parte e em todas as formas vitais de exteriorização a pergunta era a mesma: como se pode e se deve viver hoje? Buscava-se uma ética da genialidade (“o gênio é a condição natural do homem”, disse Novalis) e, além dela, uma religião; pois a ética mesma não podia ser senão um meio para a obtenção dessa meta distante, dessa harmonia efetiva.<sup>5494</sup>

---

<sup>49</sup> Constantino Luz de Medeiros (2018, p. 17), assevera: “a ocupação dos românticos alemães com a arte literária insere-se no paradigma de alterações sociais, econômicas, políticas e culturais ocorridas durante o

O ensaísta húngaro emite um juízo crítico e ao mesmo tempo produtivo em relação aos românticos. Sua lucidez crítica é exemplar, ao assegurar que, “somente Goethe conseguiu para si uma nova ordem” (LUKÁCS, 2015, p. 85). No mesmo ensaio, Lukács modula a oposição do autor do *Werther* aos outros românticos ao denotar o êxito de Novalis, pois, “de todos esses grandes teóricos da arte de viver, somente a ele foi concedido viver de modo harmonioso” (LUKÁCS, p. 93-94).

Assim, Lukács faz perceber a especificidade de Goethe e Novalis, no contexto romântico. Segundo o ensaísta, o ciclo romanesco do *Wilhelm Meister*, de Goethe, é pensado nos termos de um ponto de ancoragem para as possibilidades da vida, ao contrário do comportamento anômalo diante da história dos pensadores românticos, segundo Lukács (2015, p. 84), “pois apesar da riqueza de tudo o que fora sonhado e disseminado por eles, “havia algo de perverso no todo”.” O romance de formação de Goethe exibe uma forma bem sucedida, diferentemente dos românticos. Com a exceção de Novalis, de acordo com Lukács.<sup>50</sup>

Diante da iminente catástrofe racionalista da marcha histórica – representada por Napoleão e a restauração da velha ordem –, a formação (*Bildung*), do Eu, em termos fichteanos, despontava então como o único caminho seguro para o sujeito, nas palavras do autor (LUKÁCS, 2015, p. 90), “falavam do “Eu” nos termos de Fichte. Nesse sentido, eram egoístas: fanáticos e servos do próprio desenvolvimento, para quem as coisas só eram amadas e estimadas na medida em que promoviam seu crescimento”.

O fluxo de projeção da razão na história volta-se então para dentro, por meio de um percurso formativo individual, no cultivo de uma interioridade, tal qual afirma o autor (LUKÁCS 2015, p. 84): “na medida em que um progresso externo era algo inconcebível, todas as energias se voltaram para dentro, e logo o “país dos poetas e dos pensadores” superaria todos os demais em profundidade, sutileza e força espiritual”.

---

século XVIII, na Europa. A época da crítica, como foi definida por Immanuel Kant (1724-1804), teve como uma de suas consequências a busca pela liberdade e pela autonomia em todos os âmbitos do conhecimento humano, influenciando igualmente a maneira de conceber a criação e a crítica literária.”

<sup>50</sup> Wilma Maas (2000, p. 113-114) afirma que: “Em relação à tradição crítica do romance de Goethe, os trabalhos de Schlegel e Novalis são fundamentais porque apontam, em meio à recepção diversificada de *Os anos de aprendizado*, a oscilação existente entre o cânone e a ironia, entre uma leitura harmoniosa e conciliatória e uma outra leitura, moderna e “problemática””.

Ante o revés da racionalidade aludido acima, constata-se, conforme a argumentação de Lukács (2015, p. 86), que o pampoetismo derrotado dos românticos tinha como objetivo alcançar “cultura”: “hoje provavelmente chamaríamos de cultura aquilo a que almejavam, mas eles, que a tinham pela primeira vez como uma meta possível e redentora, lançaram mão de mil fórmulas poéticas para descrevê-la e divisaram mil caminhos para alcançá-la”. Ou seja, os pensadores do círculo romântico tinham por objetivo alguma coisa que estava no futuro. Tal objetivo foi, como se sabe, malogrado.<sup>51</sup>

A gloriosa conquista de Goethe repousa sobre um delicado equilíbrio, segundo Lukács (2015, p. 85),

Naquele mar de individualismos temperamentais e indomáveis, seu culto do Eu, conscientemente tirânico, é uma ilha de magnífica prosperidade. À sua volta, o individualismo degenerou numa anarquia do instinto, perdeu-se numa miudeza de detalhes e estados de alma, convertendo-se em miserável renúncia; apenas ele conseguiu encontrar uma ordem para si. Era forte o bastante para esperar com serenidade os favores da sorte, mas também para afastar friamente todos os perigos.

Goethe, sobretudo o grande romancista, é valorizado de modo que sua obra se contraponha aos românticos. É possível notar aqui, no contraponto entre Goethe e Schlegel, um esboço do que seria a forma do romance. A busca de uma ordem para a sucessão infinita de multiplicidades da vida, a organização da riqueza da vida, o reforço da crítica ao romantismo estavam na base da reflexão sobre o romance que o jovem Lukács começava então a explorar de modo mais intensivo, com vistas a uma elaboração para além das propostas românticas.

## 4.2 O ENSAIO SOBRE STORM

Sempre considerando a perspectiva dos ensaios de *A alma e as formas*, passamos a visar nesse momento o gesto do novelista e poeta lírico Theodor Storm. Ao contrário dos

---

<sup>51</sup> Segundo Lukács: “a concepção de mundo do romantismo é o mais autêntico pampoetismo: tudo é poesia, e a poesia é o “Uno e o Todo”. Nunca e para ninguém mais a palavra “poeta” [*Dichter*] foi tão plena de significados, sagrada e ampla, como para os românticos.”

primeiros românticos, que depositaram suas esperanças utópicas no futuro, o escritor e juiz alemão voltou sua arte para a experiência de seu tempo e configurou uma vivência da passagem temporal de algo que se esvai, do fenecimento de uma forma de vida, isto é, uma forma completamente diferente daquela dos primeiros românticos e de seu “panpoetismo”, ao dar corpo a uma *l’art pour l’art*. No caso, a forma de vida de uma pequena parte da burguesia das pequenas cidades alemãs, que então se industrializava e com isso se modernizava.

Diante desse breve apontamento sobre o contexto do ensaio sobre Storm, notamos que se encontra com frequência na literatura sobre Lukács uma posição, quase sempre matizada, é verdade, de que o ensaio *Metafísica da tragédia* conteria a demarcação exemplar do que seria a “forma” para o jovem Lukács.

Assim, Miguel Vedda (2006, p. 198) assinala que, para o jovem Lukács, “somente por meio da forma (e por definição, da tragédia) é possível fugir do relativismo”, o autor aponta ainda que “foi necessária a experiência da Grande Guerra para que Lukács descobrisse o colapso da *Weltanschauung* kantiana, e tencionasse rastrear a verdade na vida ordinária.” (2006, p. 198).

Por sua vez, Machado (2004, p. 17) apresenta uma visão mais totalizante, mais global, da forma, ao afirmar que, “em cada ensaio desse livro, o jovem Lukács pretende não apenas analisar obras literárias singulares, mas também apreender a “forma de vida” (*Lebensform*) de cada artista”. Ao destacar a importância da relação entre Irma Seidler e Lukács, o mesmo autor (Machado, 2004, p. 19) assevera que “[...] à maneira dualista do jovem Lukács: a forma é o absoluto em relação à caótica vida cotidiana”.

Algo semelhante é dito por Tertulian (2008, p. 29. Itálico do autor), ao sustentar que “aos olhos do jovem Lukács, a tragédia aparecia como a encarnação superlativa da vida essencializada, como o modo supremo de articulação dessa *forma* para a qual tendiam todas as suas aspirações e nas quais ele via a condição inalienável da verdadeira arte”.

Com esse resumo muito breve, é possível pelo menos perceber que essa dimensão que enxerga o fio condutor da forma da tragédia na obra do jovem Lukács está bem estabelecida. De fato. Sendo assim, jogamos um pouco de luz em outra direção. Se, para muitos, o ensaio *Metafísica da tragédia* é exemplar de uma continuidade teórica, notamos que o texto sobre Theodor Storm e *l’art pour l’art* é também fundamental no percurso do autor sobre o romance. É o que intentamos demonstrar a seguir. Acreditamos que a especificidade da

tragédia, no interior da filosofia de Lukács, foi fartamente contemplada e analisada e, por essa razão, interessa-nos, nesse momento, uma perspectiva mais abrangente sobre o conceito de forma para o jovem Lukács que aponte ao mesmo tempo para a consideração do épico, nesse caso para as novelas do escritor e juiz alemão.

Lukács denota, nesse texto, ainda que de maneira indireta, que o universo do romance é problemático e eivado de tensões. Longe da estabilidade burguesa, então experimentada, não seria possível que Storm se aproximasse da forma romanesca, permanecendo no território da novela, no qual estava sempre em segurança. A incumbência da épica romanesca seria destinada ao seu amigo, por sinal, o grande romancista Gottfried Keller. Essa segurança da vida burguesa, objeto da experiência vivida do autor, conduziu Theodor Storm a ser o “ourives meticuloso e sereno” de novelas e versos líricos exemplares, elevando, dessa maneira, “a competência artesanal – eis o traço essencial desse esteticismo” (LUKÁCS, 2015, p. 107).

Nessa direção, Butler (2015, p. 18) enfatiza: “o contexto penetra a forma e se torna parte do processo de composição. É isso que significa afirmar que a forma possui uma dimensão histórica. E acredito que essa afirmação é o que Lukács tem a nos ensinar”. De modo complementar, Silva (2013, p. 106-107) oferece-nos um panorama amplo e, simultaneamente, preciso:

[...] o problema da forma [em *A alma e as formas*] é equacionado em uma crítica imanente, caso a caso, com base nos vários indícios, em que se verifica a influência recíproca entre a individualidade do poeta e as circunstâncias de seu tempo. Em Theodor Storm, Stefan George, Paul Ernst, Novalis, Lawrence Sterne, Charles-Louis Philippe ou Kierkegaard, Lukács examina fraturas existenciais, isto é, cisões entre sujeito e mundo, que são resolvidas na e pela forma.

Persistimos nesse ponto pelo interesse crítico ao qual a reflexão lukacsiana conduz. Para determinar, em uma obra multifacetada, os primeiros lances das considerações sobre os gêneros literários e, por consequência, o romance. Em outros termos, visamos elucidar o caso da forma romance especificamente em Lukács, concordando seriamente com Butler (2015, p. 20), para quem, “a tarefa da forma, da forma literária, mas também da “forma” num sentido vagamente platônico, consiste em racionalizar os acasos da existência”.

Assim, percebemos que, no caso da forma de Storm, sua dimensão é historicizada e com efeito perspectivada. Qual era a aspiração de Storm? É preciso reparar nesses dois níveis: o engajamento histórico, político e social, contido nas “formas vitais de exteriorização” (LUKÁCS, 2015, p. 87) e a forma (*Form*) da arte. Nos românticos de Jena, ao contrário de Storm, não obstante a direção rumo a uma esmerada criação artística, sua intenção era exterior à própria arte; nas palavras de Lukács (2015, p. 89), “não se trata de *l’art pour l’art*, mas de um pampoetismo [*Panpoetismus*]”. Ou antes, como afirma ainda nosso autor (LUKÁCS, 2015, p. 84),

Os homens destinados à ação tinham de silenciar ou cair em desgraça, ou então se tornavam meros utopistas, restringindo sua atuação ao campo das frias possibilidades intelectuais; homens que do outro lado do Reno teriam se tornado heróis trágicos aqui só puderam viver seu destino na esfera da poesia.

Após Theodor Storm, instaurou-se um paradoxo entre a burguesia e as exigências estéticas de uma *l’art pour l’art*. Nesse ensaio, o jovem Lukács aponta para a dimensão temporal, histórica, da reflexão estética de maneira nítida, de modo que podemos concluir que se encontra, aqui, uma pista sobre a qual podemos seguir na busca da elucidação do romance e sua forma.

A correlação entre vida e trabalho é visada, sociológica e esteticamente, de maneira acurada e produtiva: o momento inicial do ensaio é uma pintura expressiva da forma de vida burguesa no contexto stormiano. Nesse quadro representativo da comunidade burguesa pré-industrial, o trabalho em algum momento tornou-se problemático – aqui parecem ressoar tanto as análises de Max Weber e Georg Simmel quanto às de Karl Marx, que Lukács leu na época do curso ginásial e depois, por meio dos próprios Weber e Simmel, especialmente durante a redação da obra *Evolução histórica do drama moderno* (1911).<sup>52</sup>

O sociólogo alemão, e professor de Lukács por um período, Georg Simmel, em seu texto *Infelices Possidentis!*, de 1893, demonstra que houve uma mutação na forma da

---

<sup>52</sup> No prefácio de 1967 para *História e consciência de classe*, declara Lukács (2003, p. 3): “[...] já no colégio havia lido alguma coisa de Marx. Mais tarde, por volta de 1908, ocupei-me inclusive de *O capital*, a fim de encontrar um fundamento sociológico para minha monografia sobre o drama moderno. Nessa época, meu interesse estava voltado para o Marx “sociólogo”, visto em grande medida pelas lentes metodológicas de Simmel e Max Weber.”

diversão no contexto social de industrialização da Alemanha. Para ele, o trabalho diário extenua as energias dos indivíduos de tal maneira que lhes torna praticamente impossível escapar dos prazeres de baixa demanda das “forças anímicas” (SIMMEL, 2013, p. 42). Efetivamente, troca-se a profundidade pelo superficial, o estímulo à razão pelo “atiçamento dos sentidos e a embriaguez dos nervos” (SIMMEL, 2013, p. 39). Nesse sentido, a excitação da vida tornada contínua desencadeia o esvaziamento da energia anímica individual. Tal constatação não é sem consequências para as classes altas, pois, de acordo com Simmel (2013, p. 41),

Entre a paixão de ganhar tudo e o temor de perder tudo, o homem moderno é jogado de um lado para o outro, a concorrência entre os indivíduos, as raças, os níveis sociais encena a caçada febricitante do trabalho diário e arrasta inclusive quem não trabalha à rítmica irrequieta, à exaustão de si mesmo e ao medo, evidente ou obscuro, de que aqueles de cujo trabalho ele vive não estarão sempre inclinados a trocar suor por cupons.

Como se trata de algo imposto, esse processo deixa marcas: “a vida se tornou terrível, assustadora, trágica, e o complemento disso, seu reverso inevitável, é justamente que o descanso, a peça [o drama] se tornem sarcásticos, orgiásticos, ébrios” (SIMMEL, 2013, p. 40). Em outras palavras, a burguesia torna-se ansiosa; nesse momento, o instantâneo captado por Storm, confirmado sociologicamente por Simmel, retrata a vida burguesa alemã das pequenas cidades, em lento processo de transformação; em outras palavras, uma experiência tornada histórica, nos termos de Lukács, de modo que essa unidade histórica era vivida como tal. Ele capta a unidade entre arte e vida quando esta ainda não se tinha rompido. Com Storm, ainda se está no terreno do épico. Mesmo que se recuse a escrever romances, em nome de um épico menor: a novela. No entanto, alguma coisa mudou. As coisas caminham, mas não se sabe bem para onde.

São traçados os contornos de possibilidades de coincidência entre tempo histórico e sentido, sedimentados na figuração da arte. Lukács insiste, afirma e reafirma, que somente o espectador ativo da rude natureza litorânea do mar do Norte pode narrar “grandes e profundas vivências”. Apenas os nativos dessas paisagens inóspitas podem tecer narrativas relativas à monótona regularidade desses espaços. Ou seja, tempo e espaço coincidem no enraizamento de tais sujeitos, e somente assim, a transmissão da sabedoria passada de geração em geração

adquire forma, podendo ser narrada. Tal constatação é atestada pelo trecho seguinte do ensaio (LUKÁCS, 2015, p. 111),

Somente os olhos daqueles a quem cada árvore e cada arbusto recordam grandes e profundas vivências, somente aqueles seres que, nas etapas decisivas de sua vida, foram acompanhados pelas sombras do lento anoitecer ou pelos tons timidamente vermelhos do poente litorâneo são capazes de enxergar nessa monotonia cinzenta. Igualmente tranquilas e monótonas são as pequenas cidades com suas quinquilharias herdadas dos avós ou de antepassados ainda mais antigos. E mesmo o tom cinzento dessas casas, desses aposentos, decompõe-se num arco-íris de mil cores aos olhos do nativo, para quem cada armário é capaz de contar a história de muitas coisas que ele viu e ouviu ao longo de sua vida.

Nestes termos, Lukács apresenta uma reflexão sobre a temporalidade que se desdobra em considerações expressivas do ponto de vista filosófico. Sua perspectiva é crepuscular – a lembrar que o ensaio “fala de coisas que já foram vivas um dia”. Ao apontar para a “dissociação violenta” entre vida e arte, Lukács possibilita duas constatações: sob condições específicas, arte e vida coincidem e, ainda assim, estruturam-se a partir da autonomia relativa em suas esferas singulares. Vimos que não foi este o caso dos românticos, cujo impulso para a forma acolhia sem reservas o destino, findando, desse modo, em uma atitude passiva, incapaz de articular as tensões da vida.

De Novalis a Storm, entretanto, conservou-se algo. Se os românticos de Jena, sobretudo, vislumbraram a instauração de uma nova cultura, tal como afirma Lukács (2015, p. 83), “[...] numa pequena cidade alemã alguns jovens se reúnem com o objetivo de criar a partir do caos uma nova cultura, harmoniosa e universal”, nas novelas e na poesia lírica de Theodor Storm, vida e obra aparecem fusionadas em uma unidade elevada. Seus personagens encontram-se inseridos e integrados em um mundo sem fissuras.

O pensador húngaro constata que arte e vida eram conexas: “a ideia de que a arte encerra-se em si mesma e obedece apenas às suas próprias leis nem sempre foi reflexo de uma dissociação violenta ente vida e arte” (LUKÁCS, 2015, p. 99). Nesse contexto, a arte repete da vida o valor mais importante: a busca da perfeição por ela mesma.

Como retrato de época, Lukács é suficientemente persuasivo: volta-se para Storm no seu contexto e localiza-se ali uma comunidade, um *ethos* de experiências partilháveis de sentido que contrasta com a desagregação atual. Ou antes, em suas próprias palavras

(LUKÁCS 2015, p. 99), “hoje essa época é encarada com nostalgia, com a nostalgia histórica de que se resente nossa humanidade complicada, condenada à eterna insatisfação.”

No universo cultural íntegro da burguesia ao qual pertence a obra e a vida de Storm, e que, segundo Lukács também é constituído por Edward Mörike, Gotfried Keller e Paul Heise, o trabalho determina uma forma de socialização específica, através de uma comunidade de valores e interesses, enfim, de sentido, das experiências individuais possíveis. De acordo com Lukács (2015, p. 102), “talvez o valor vital e supremo da ética seja o de constituir um território de encontro, território no qual a eterna solidão se extingue [...]. A ética impele todos os homens ao sentimento de comunidade [...]”. A conclusão, sociológica e estética, ao mesmo tempo, aponta para uma consequência muito precisa na dimensão dessa última: “para o verdadeiro burguês, a profissão não é uma ocupação, mas uma forma de vida, determinando, qualquer que seja seu conteúdo, por assim dizer, o tempo e o ritmo de vida, seu formato e seu estilo” (LUKÁCS, 2015, p. 101). Na visão de mundo do jovem Lukács, Storm é o artesão exímio da arte poética lírica e da narração épica da novela.

O narrador épico Storm deu um sentido ético-estético à sua vida. Inversamente à vivência esteticamente figurada por Storm, Lukács (2015, p. 99) aponta para a época presente a partir de um ponto de vista crítico: “hoje essa época é encarada com nostalgia” e adiante, prossegue, “supõe-se ter havido um tempo em que a proximidade com a perfeição não exigia todo o investimento de um gênio, dado que a perfeição era algo evidente, e a possibilidade do contrário não era sequer cogitada”. Desse modo, reconhece que, contrariamente à antiga existência burguesa, hoje “essa existência burguesa não possui em si mesma nenhum valor” (LUKÁCS, 2015, p. 100). Tal afirmação pressupõe, então, que essa vida só pode ser reconhecida, “ao encontrar algum valor nas obras que cria” (LUKÁCS, 2015, p. 100). A segunda natureza, que contrasta vigorosamente com a primeira, inóspita, do Mar do norte, a existência burguesa, encontra sua formulação, sua figura histórica, no anticapitalismo, no caso anti-burguês, desses românticos tardios, “a vida burguesa é, assim, um açoite que impõe a firme disciplina do trabalho aos seus entusiastas. Ao mesmo tempo, esse estilo de vida burguês é apenas uma máscara por trás da qual se esconde a dor selvagem e estéril de uma vida fracassada e arruinada, a dor vital dos românticos tardios” (LUKÁCS, 2015, p. 100).

Esses escritores, como Storm, nascidos no seio da burguesia, “que é o oposto da burguesia atual, são seus grandes e autênticos representantes” (LUKÁCS, 2015, p. 108-109).

Para esses autores, sua ética, sua moralidade, são inegociáveis; não há margem para dubiedade, conforme atesta o autor: “o dever, aquilo que tem de ser feito, é fixado desde o princípio e para sempre com uma determinação que exclui qualquer controvérsia” (LUKÁCS, 2015, p. 114). Seguindo o raciocínio do autor, conclui-se que, diante da opacidade do mundo, de sua impenetrabilidade, não há o que fazer, ou antes, é preciso somente resignar-se no cumprimento do dever, já que não é mais possível agir com a finalidade de transformar o mundo conforme o ideal subjetivo individual, tal qual afirma Lukács (2015, p. 114),

Essa é a força que tem a consciência do cumprimento do dever como forma de vida, como visão de mundo, e que conservou sua antiga validade universal operante com o rigor de um imperativo categórico, ainda que há tempos se haja perdido a fé ingênua de que isso possa ter a menor influência sobre o que acontece.

A lembrar das considerações iniciais do ensaio: Storm é o poeta típico, pois encontrou sua forma na vida, ao contrário do crítico, que tem sua vida na forma; como recorda Lukács, essa forma de vida retorna à distinção schilleriana entre poesia ingênua e sentimental. A vida do poeta e juiz de Husum nunca foi problemática, sua alma nunca foi vergada, ele enfrenta serena e firmemente todos os desenvolvimentos impostos pelas circunstâncias do destino, em que se entrelaçam acaso e necessidade, suas vivências são acolhidas na forma, não por simples casualidade, de sua poesia lírica e de sua prosa épica novelesca.

Nas formas das novelas curtas e da poesia de Theodor Storm apresenta-se um mundo fechado, nos termos posteriores de *A teoria do romance*, e diríamos que em toda a obra do jovem Lukács predomina a concepção da forma fechada nela mesma. A exigência formal de coincidência entre a ética e a forma é completa. A vida não escapa da forma como dado impossível de ser ordenado, pressuposto de toda narrativa, ou seja, a arte não está separada da vida. A sua forma é exitosa ao captar uma experiência comunitária não destruída, ainda que ameaçada e efetivamente em vias de desaparecer do horizonte histórico.

A partir desse êxito, pode-se inferir que na forma de Storm o exterior é conquistado pelo interior. A interioridade burguesa, no tempo histórico de formação pré-industrial, portanto deslocada do progresso capitalista em curso em diversas cidades alemãs, é consideravelmente vigorosa para garantir a própria autonomia ao dar forma à experiência vivida na comunidade que integra. A arte deriva seu valor mais importante da vida: a busca

da perfeição, o zelo que forma a obra como exterioridade produzida, aparecendo ao mundo como perfeita em si mesma. A dimensão da competência artesanal desses escritores é realçada por Lukács (2015, p. 107) na forma como se relacionaram com a arte, com a ênfase posta no trabalho: “[...] é sempre com certa resignação comovente que esses poetas dão por terminada uma obra. Ninguém percebe mais claramente que eles a distância entre a perfeição e o melhor que lhes foi dado criar”.

Nesse contexto comunitário de experiências compartilhadas, há acontecimentos sob os quais é possível ordenar uma narrativa, no caso específico de Storm, uma novela ou o outro gênero literário que lhe é irmanado, a poesia lírica. Arte e vida compõem uma forma de vida (*Lebensform*), a profissão burguesa é exercida como vocação inequívoca e, portanto, deve ser desempenhada com o esmero de um mestre-artesão. Da mesma maneira, a obra de arte deve ser levada a termo com a estrita observância dos princípios éticos do ofício burguês. “A profissão burguesa como forma de vida significa, acima de tudo, o primado da ética na vida” (LUKÁCS, 2015, p. 101).

Em termos kantianos, trata-se da dimensão universal da ética, partilhável apenas comunitariamente, “o homem ético não é mais o começo e o fim de todas as coisas” (LUKÁCS, 2015, p. 102). Mais uma vez, a oposição a uma certa forma romântica esclarece-nos: se, para um romântico antiburguês, “a obra é a meta e o sentido da vida. [...] O trabalho prosaico, pelo contrário, fornece um chão firme e seguro; como forma de vida, implica um deslocamento nas relações entre vida e trabalho em favor da vida” (LUKÁCS, 2015, p. 102). Essa forma de vida, disposta pela profissão burguesa, da qual se deriva uma ética, portanto não deslocável em direção ao trágico – entendido como o reconhecimento de algo como insuperável – é sintetizada nos seguintes termos: para Storm, “sua vida nunca foi problemática” (LUKÁCS, 2015, p. 105). Ou seja, essa ética não está acima da vida, do empírico. A possibilidade da relação com a história é harmoniosa.

O homem, fora das comunidades de experiências compartilhadas, rememora o passado pela proximidade da nostalgia, isto é, à vivência do desenraizamento do sujeito corresponde uma forma de recordação que o acompanha ao longo de sua vida. No ensaio sobre Theodor Storm esta clareza em relação ao que foi perdido é tematizada de maneira substancial, a perda da experiência da vivência de pertencimento a uma comunidade é

presentida como “perigo”, tal como sugere acertadamente Miguel Vedda (2007, p. 8-9) ao asseverar:

Não menos singular que este interesse em estabelecer uma mediação entre vida poética e vida prosaica é a necessidade de encontrar um enraizamento na comunidade de origem; o poeta [Theodor Storm] que escreve que “Nenhum homem prospera sem pátria”, e que “Aquele que edificou sua casa na pátria / não deveria ir jamais ao estrangeiro”, demonstrou vez por outra em suas narrações os perigos que se derivam da dissolução do pequeno mundo abarcável com o olhar e a instauração de formas de relação humana abstratas e impessoais.

Em seu pregnante ensaio de 1909, o jovem Lukács aborda esses temas com a convicção de que se trata de uma formação histórica diversa das formas de experiência social posteriores. Por certo, de uma narrativa de um tempo passado, que é configurada pela recordação, filtrada em termos derivados da nostalgia.

Lukács matiza a experiência vivida de Storm como condutora da possibilidade narrativa da novela. A ética do dever é uma unidade, de modo que o narrador possa evocar, ao final, no momento da narração, a recordação de histórias que se configuram com o fio condutor do sentido. Segundo Lukács, essa retomada do procedimento épico ancestral de narrar recordações tem como resultado a configuração de baladas. Esse resultado, por sua vez, reage, de acordo com Lukács (2015, p. 125): “ao expulsar da novela suas tendências analíticas, realçando o momento sensível e simbólico, a influência da balada impede que a novela se dilate, ampliando-se em direção ao romance (que não tolera a pobreza do mundo que abarca)”. Destacamos desse resultado a vinculação, a continuidade, do momento “sensível e simbólico”, no narrador. O que é objeto de recordação, e, portanto pode ser narrado, liga-se ao narrador, pois este, “vivencia apenas aquela parte dos acontecimentos que o vincula à unidade, apenas o que foi significativo para ele, apenas aquilo que se tornou o centro da construção”. (LUKÁCS, 2015, p. 125).

Lukács sabia nessa época tratar-se de uma constituição social já evanescente, e, para anteciparmos o tema fundamental da crise civilizatória que foi o advento da Primeira Guerra Mundial, declinando a possibilidade de qualquer coincidência vindoura entre forma e vida na convergência de uma comunidade de experiências compartilhadas. Em síntese, ao final do ensaio, o jovem Lukács (2015, p. 128) constata de maneira atilada: “bravura, resignação e

dureza – eis a atmosfera vital (*Lebensstimmung*) da lírica do último grande lírico burguês à moda antiga”.

### 4.3 O ENSAIO SOBRE GEORGE

Com a dissolução da antiga lírica em Storm, justifica-se perguntar por sua forma posterior em Stefan George. Caracterizar sua poesia e perguntar pela proximidade com as possibilidades contemporâneas do épico torna-se assim razoável. Seguimos assim o percurso de Lukács. Do esteta burguês antigo da *l'art pour l'art* ao esteta de tipo novo da *impassibilité*. Sem perder de vista que diferenças irreduzíveis existem entre eles e sem a pretensão senão de aproximá-los, pelo menos apontar também para a configuração poética da forma lírica de uma vivência do tempo.

Sendo assim, perguntamos, considerando o ensaio sobre Stefan George: Quem é o homem contemporâneo em *A alma e as formas*? Ele tenta resistir à vida comum. Ou antes, ao focalizarmos o essencial no sujeito das formas, qual é a imagem de homem que sobressai? O solitário (LUKÁCS, 2015, p. 220), diante da realidade sem alma do destino e da natureza. Todos os personagens – em sentido literário-filosófico, por que não? – dos ensaios o são. No entanto, nesse momento, voltemos nossos olhos para Stefan George, o poeta renano que findou sua vida no exílio depois da sublevação nazista.

A categoria estética que aflora, com maior vigor, no ensaio sobre o poeta Stefan George é a *impassibilité*. A *impassibilité*, que podemos entender como o impassível, ou ainda, o imperturbável, é um sinal distintivo do esteta da nova solidão. Essa marca sinaliza um problema de socialização e subjetivação, nos termos do autor (LUKÁCS, 2015, p. 129) ela alude a um

Rótulo inevitável àquele que não escolheu compartilhar das pequenas alegrias e insignificantes dores de todo mundo, que não se dispõe a perambular pelo mercado de uma cidadezinha qualquer se intrometendo em seus estimulantes debates.

Porém, simultaneamente, significa também seriedade no trabalho artístico; os exemplos de Lukács são eloquentes desse zelo pela obra: Grillparzer, Hebbel, Keats e

Swinburne, Flaubert e Mallarmé, figuram ao lado do poeta de Budesheim. A marca central desses estetas pode ser entrevista na clivagem, no conflito, da afirmação de um eu e sua socialização: o escopo é “produzir uma poesia completa em si mesma, poesia dotada de vida própria, sem caminhos para fora de si, independente de estados de alma comuns e que nada exige do leitor além de que saiba ler” (LUKÁCS, 2015, p. 129). O que é comumente considerado como a frieza, ou melhor, a “frialdade”, desses poetas, no contexto de interação social como vimos, é uma percepção histórica limitada. Por sua proximidade temporal-cronológica, o leitor que lhes é contemporâneo pode experimentar uma capacidade de compreensão reduzida do poeta e da sua obra.

Ao apontar para essa incompreensão, o jovem pensador apresenta, de maneira embrionária, certamente, a ideia de mal-entendido; como sabemos, trata-se de um conceito central no contexto da estética sistemática, que Lukács desenvolverá alguns anos depois. Há, por consequência, uma desconexão entre a projeção do leitor, sobre o poeta, e a obra de arte em si, enquanto objeto deslocado da zona de influência de seu autor, assim constata Lukács (2015, p. 130) que,

O problema consiste em o leitor comparar o seu próprio sentimento diante da vida com aqueles que (na sua opinião!) o poeta tem diante do mundo que criou, de modo que a distinção entre frio e calor, oriunda apenas dessa tentativa de identificação, acaba sendo projetada sobre o próprio poeta.

Esse descompasso é atribuído por Lukács à “situação social” da obra. A argumentação provoca o leitor ao tencionar o raciocínio em um sentido histórico- metafísico, com a metáfora do movimento celeste:

É a história daquele caminho que uma obra escrita percorre do romântico ao clássico, do bizarro à sublime simplicidade, do naturalismo à estilização, do frio ao calor, da exclusividade à popularidade, da impassibilité à confissão – ou o inverso; como o sol, que “nasce” pela manhã, “chega ao ápice” ao meio-dia e “morre” ao final da tarde. (LUKÁCS, 2015, p. 130).

O lastro histórico dessa percepção, e que foi devidamente conceituado pelo autor na *Filosofia da arte*, havia sido formulado por Goethe, em sua correspondência com Schiller, segundo Lukács (2015, p. 131), que cita a missiva do poeta:

Infelizmente, alguns dentre nós, modernos, às vezes nascem poeta, vagando por aí sem um destino certo, pois, se não me engano, os direcionamentos particulares deveriam advir da realidade exterior, e as circunstâncias é que deveriam determinar o talento.

A conclusão porta a insígnia fundamentalmente histórica, conforme verifica Lukács (2015, p. 131): “talvez seja até supérfluo acrescentar: o esteta é alguém que nasceu numa época em que o sentido racional para a forma está morto, em que a forma é encarada como algo que se recebe pronto da história [...]”. Ainda que, como ressalta o autor com a metáfora do movimento dos astros, exista uma pré-disposição metafísica, em certo sentido imutável, do destino histórico da obra, e, em última análise, esse destino passe por mal-entendidos recorrentes.

O poeta Stefan George confirma, e reafirma a “abstração”, como Lukács referia-se ao poeta ideal, em sua carta a Leo Popper. Uma ideia é lançada aqui de modo fulgurante: a poesia de George é extraída da vivência da nova solidão. O lance certo eclode no instante em que o pensador húngaro situa essa lírica solitária do poeta alemão ao lado da narrativa do *Wilhelm Meister*, de Goethe, e, em suas palavras, “um pouco, talvez, como em *L'Éducation sentimentale* –, mas uma peregrinação completamente interior, completamente lírica, sem todas aquelas aventuras e acontecimentos” (LUKÁCS, 2015, p. 132). Pensando no desdobramento posterior, é possível traçar uma linha que vai dessa situação do sujeito contemporâneo, a vivência da nova solidão, na extração da poesia lírica, até as análises dedicadas aos romances da desilusão, tipo categorial do romance no século XIX, dos quais *Nyels Lyhne*, do danês J. P. Jacobsen e *Oblomov*, do russo Ivan Gontcharov, com a expressão máxima em *Educação sentimental*, de Gustave Flaubert, são os mais importantes, em 1914 e 1915. A vivência que guia as conclusões de Lukács, nesse caso, é a mesma, isto é, a solidão do sujeito desenraizado, sem ninguém para partilhar sua narrativa.

Ao contrário da lírica antiga, protagonizada por Heine, Byron e o jovem Goethe, na qual “a vivência era concreta, e o poema, sua tipificação, ou seja, vivência tornada símbolo” (LUKÁCS, 2015, p. 134), em George há um “impressionismo do típico. Seus poemas são registros de instantes altamente simbólicos” (LUKÁCS, 2015, p. 134).

Levando em conta essas considerações, é possível concluir que, para o jovem Lukács, esta é uma forma de vivência contemporânea, histórica e determinável: a época de uma subjetividade rica na experimentação de sua interioridade própria, a mais íntima. Entretanto,

essa vivência não alcança o típico, e deste modo, amplia, conseqüentemente, um espaço que é ocupado pela nostalgia da totalidade, em uma junção particular de musicalidade e poesia, como afigura Lukács (2015, p. 137):

E aquilo de cuja ausência nossa sensibilidade talvez se ressinta num poema de Heine ou Mörike é justamente o que Schubert e Schumann, Brahms e Wolf acrescentaram com suas composições: a grande generalidade metafísica da vivência, aquilo que nela é típico e ultrapassa a experiência pessoal.

A vivência da arte, em sua expressão na poesia lírica atual, é determinável pelo mal-entendido, pelo conteúdo anímico não-comunicável, ainda que universalizável. Assim, constata Lukács (2015, p. 138):

A universalidade daquelas canções é tal que elas podem emocionar ao mesmo tempo centenas de pessoas numa sala de concerto; hoje, porém, não sentimos mais em sincronia com ninguém, e se alguma coisa ainda é capaz de tocar muitos de nós ao mesmo tempo, toca apenas a uma multidão de solitários.

Com esse léxico, no qual as palavras *busca* e *solidão* projetam-se em uma dimensão fundamental na forma da poesia lírica, entre outras com sentido próxima a elas, o que é posto em relevo aproxima-se do ideário relativo ao herói romanesco. Tal como reitera no ensaio o jovem pensador, “com força selvagem, procuramos romper o cárcere doloroso de nossa solidão, mas o que está mais próximo de nós é o gozo refinado de nossa eterna solidão.” (LUKÁCS, 2015, p. 139).

O “homem” que emerge na obra de George está afastado da natureza, da simplicidade, tanto quanto está separado dos outros homens e de suas relações. Porém, para além da constatação inicial, conclui-se a seguir que o herói da forma romanesca caracteriza-se, grosso modo, pela busca do sentido em uma forma de vida que possa ressignificar a existência, no sentido de uma visão de mundo.

Contrariamente a Storm, Stefan George não fez concessões em sua forma, foi poeta lírico e não se aproximou de outras formas, como foi o caso de Storm. Há, nessa lírica, a narrativa de um fim. Uma aceitação, ao final da busca, do entrelaçamento entre homem e destino. Há outra coisa ocupando o antigo lócus da alma. A nova solidão, estilizada na forma

de George, é a ocupação subjetiva de um espaço vazio, vazio e portanto aberto a uma nova apropriação; de acordo com Lukács (2015, p. 149), na configuração dessa experiência do tempo, o “homem das canções de George [...] é um solitário, desprendido de todo vínculo social”. Ou ainda, essa lírica pode ser descrita, segundo Lukács (2015, p. 140), pelo “eterno desejo de pertencer a algum lugar e a nobre resignação em face da velha tristeza de não poder pertencer a lugar nenhum.”. De modo semelhante à resignação do herói romanesco.

#### 4.4 GOETHE E STERNE EM CONTRAPONTO

Afastando-se da questão do tempo na nova lírica de Stefan George e aproximando-nos um pouco mais do nosso objeto, ainda no universo dos ensaios de *A alma e as formas*, vemos surgir o delineamento de duas perspectivas no diálogo fictício do ensaio *Riqueza, caos e forma: um diálogo a propósito de Laurence Sterne*. Nesse ensaio, na forma inusual do diálogo no jovem Lukács,<sup>53</sup> são expostos argumentos que se contrapõem ao marcar com nitidez as oposições entre os preceitos representados nos jovens personagens Vincenz e Joachim, ambos estudantes universitários, que se encontram por acaso no quarto junto à moça pela qual estão enamorados. De início, é possível perceber uma crítica aos princípios estéticos do romantismo materializada nesse texto. O que os debatedores operam em tal diálogo? O que se conclui ao final da leitura dessa interlocução estético-filosófica?

Joachim advoga por um princípio rigidamente formalizante, por assim dizer; Vincenz, por sua vez, por uma anarquia formal das vivências. As forças atuantes são praticamente inconciliáveis. Vincenz assevera que a relatividade na visão de mundo do irlandês é a maior riqueza de sua obra, pois “foi esse o mundo que Sterne viu e fez ver em toda a sua riqueza” (LUKÁCS, 2015, p. 193). Uma constatação que soa parecida à lírica de Stefan George. Como símbolo da vida, “a irremediável inadequação da relação dos homens entre si”, de acordo com Lukács (2015, p. 191). Desse modo, o jovem personagem faz daquela que poderia ser a fragilidade na forma do autor de *Tristan Shandy* sua virtude,

---

<sup>53</sup> Lembremos que Lukács escreveu o incontornável *Diálogo sobre a pobreza de espírito* e que manteve a intenção inicial de compor *A teoria do romance* por meio de diálogos, à semelhança do *Decameron*.

Sterne introduziu a relatividade na sua forma de ver os homens. Os dois irmãos Shandy são, cada um ao mesmo tempo, Dom Quixote e Sancho Pança. [...] nenhum dos irmãos Shandy traz a máscara típica de um sentimento permanente do mundo. [...] não sem razão se pode dizer que a impotente estranheza de Walter Shandy diante das coisas é a eterna incapacidade do teórico frente à realidade. (LUKÁCS, 2015, p. 192).

Munido da distinção operada pelo pensamento kantiano, Joachim garante: “Kant estabelece uma distinção entre o Eu “empírico” e o “inteligível”. Para ser breve: o artista pode expressar todo o Eu – e deve fazê-lo, mas só o “Eu inteligível”, não o empírico” (LUKÁCS, 2015, p. 204). O protesto de Vincenz a essa asserção é enfático: “isso é dogmatismo vazio”, mostra-se quase nulo diante do que é evocado com o recurso à arma kantiana, “talvez não tão vazio”, rebate Joachim, e continua,

Examinemos mais de perto o motivo pelo qual a subjetividade em sua totalidade é uma reivindicação justa, imprescindível, se você preferir. Por isso existe e para esse fim deve ser usada! Talvez seu único direito à existência – você mesmo aludiu a isso anteriormente – seja que sem ela não teríamos nenhuma experiência da verdade. Ela é o único caminho para a verdade. Mas não devemos nunca esquecer que é só o caminho, não a meta”. (LUKÁCS, 2015, p. 204).

A nosso ver, são enunciados, no excerto destacado acima, temas fundamentais. À escrita refinada do ensaísta assoma juntamente o raciocínio filosófico que costura os temas do sujeito kantiano, da experiência da verdade e da subjetividade. Tópicos que, por assim dizer, estão na base da argumentação, posterior, da *Filosofia da arte* e na *Estética de Heidelberg*, bem como em *A teoria do romance*.

A contraposição entre as duas visões antagônicas das possibilidades formais tem o objetivo comum de plasmar a vida em arte, captar de maneira triunfante seu fluxo essencial em uma obra. Contudo, é somente o vencedor da contenda quem adquire o que é disputado; sem solução, a separação mantém-se entre o que fica com a vida, Vincenz, que beija a moça, e o outro, Joachim, que vai embora, com a obra. Encarnados nos contendores estão os ideais estéticos que, de acordo com Lukács, estabelecem a distância de Sterne a Goethe. Em suma, o romancista e clérigo irlandês com a descontinuidade formal, e, em outro polo, o grande artista alemão Goethe, o classicista, que escolhe, valora e conduz sua forma até o fim. Tal confronto

sobreleva a incompatibilidade do romance sem forma do irlandês à unidade da forma do romancista alemão. O informe, o sem rigor formal, de Sterne se contrapõe definitivamente à forma romanesca do autor de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*.

Na querela, o conceito de ironia romântica emerge em sua transparência e, de acordo com a explanação dos contendores, apresenta-se em Laurence Sterne e, alguns anos depois, é formulado pela mão dos filósofos e poetas românticos, como declara o jovem Vincenz (LUKÁCS, 2015, p. 202), “pense nos fragmentos de *Athenäum*, em Tieck, Hoffmann e Brentano”.<sup>54</sup>

A concepção de mundo, irônica, de Sterne é descrita como “jogo soberano [...] com todas as coisas” (LUKÁCS, 2015, p. 202). Sendo assim, essa consciência irônica seria uma figuração da ironia romântica, relação entre Eu e mundo. “E seu conteúdo é sempre a exacerbação do sentimento de totalidade” (LUKÁCS, 2015, p. 202). Desse modo, afirma Lukács (2015, p. 203),

Tudo é importante, sem dúvida, porque o Eu criador de todas as coisas pode criar qualquer coisa, no entanto, por essa mesma razão, nada pode ser verdadeiramente importante, afinal, ele pode criar tudo de tudo. As coisas estão mortas, apenas as suas possibilidades anímicas permaneceram vivas, apenas aqueles momentos sobre os quais o Eu, o único doador de vida, faz recair seus raios de sol.

Dos mais importantes conceitos articulados por Lukács na forma do romance, a ironia, como estado de espírito e procedimento literário, adquire importância capital na configuração romanesca, não obstante, o pensador húngaro tenha tomado partido do “classicista” Joachim, e, por conseguinte, de Goethe, no desfecho do diálogo no texto de 1909 que integra *A alma e as formas*, e que se refira sempre criticamente à ironia de matriz romântica.

O jovem Joachim recorda-se da advertência de Goethe na fala inicial do diálogo fictício que se direciona aos leitores de Sterne (LUKÁCS, 2015, p. 187):

---

<sup>54</sup> E que foram criticados por Hegel (1999, p. 81-86) e Kierkegaard (1991) posteriormente.

Já leu o que ele [Goethe] diz sobre os diletantes? Você se recorda? “Erro dos diletantes: querer unir imediatamente a fantasia com a técnica.” Não se deveriam tomar essas palavras como guia para uma crítica a Sterne? E a lembrança da vivência dessas palavras não deveria impedir toda entrega a qualquer falta de forma (*Formlosigkeit*)?.

Constata-se, assim, que assoma aqui a estabilidade da importância atribuída à forma da obra de arte que o esteta húngaro conservará ao longo dos diferentes desdobramentos, políticos e filosóficos, de sua vida. A capacidade de valorar, intrínseca à forma, característica de Goethe, é similarmente ética, logo, a inabilidade para a forma de Sterne é apontada como fraqueza diante da vida, impossibilidade de conduzir um sentido, uma decisão até o fim. O que leva, conseqüentemente, a um conjunto que não é uma unidade. Assim, constata Joachim sobre as obras de Sterne (LUKÁCS, 2015, p.206),

São inorgânicos [seus escritos]. Fragmentos. Não porque não pudesse levar uma obra a cabo, mas antes porque nunca distinguia entre um valor e um desvalor e porque não fazia escolhas. Não compôs suas obras porque carecia da mais elementar pré-condição para compor: ser capaz de eleger e valorar.

Lukács faz lembrar aqui os termos da crítica aos românticos; diante de uma vivência que não se submete a uma forma, a um valor, tem-se a fragmentação em estados de ânimo (*Stimmung*), decaindo no elemento instável da experiência sensível.<sup>55</sup> Assim afirma Vincenz:

É simplesmente falso que entre duas vivências intensas possa haver uma contradição intensa e cortante. É falso, pois o essencial está lá onde agarrei as coisas pela primeira vez, na força da vivência: a possibilidade de que ambas as coisas possam se converter numa vivência profunda para nós exclui a possibilidade de uma contradição. A contradição se encontra em outra parte, ou seja, fora das vivências, fora de tudo o que podemos saber sobre elas – no nada, na teoria.

A profunda separação entre Sterne e Goethe erige de modo brilhante o impasse da forma romanesca. Em suma, quando o jovem Lukács pensa em Goethe, pensa, decisivamente, sobre seus romances, cuja primazia exemplar da forma foi notada por inúmeros intelectuais

---

<sup>55</sup> Assim assevera Lukács (2015, p. 92) no ensaio sobre Novalis: “o preço que os românticos tiveram de pagar pela sua arte de viver foi um abandono aparentemente consciente da vida; entretanto, esse abandono só era consciente na superfície, no plano psicológico: sua natureza mais profunda e suas relações mais profundas permaneceram desconhecidas para os próprios românticos e, por isso, sem redenção e força redentora.”

contemporâneos. O ideal ético final do processo de formação (*Bildung*) de *Wilhelm Meister* parece, secretamente, ressoar de maneira resoluta diante da anarquia de múltiplas vozes de *Tristram Shandy*. Enfim, com essas sucintas observações, acreditamos pelo menos apontar para a percepção de que *A alma e as formas* também é um livro sobre o romance.

## 5 TOTALIDADE DA FORMA

Toda forma artística é definida pela dissonância metafísica da vida que ela afirma e configura como fundamento de uma totalidade perfeita em si mesma. (LUKÁCS, 2000, p.71).

No ensaio sobre o ensaio, em *A alma e as formas*, ao mencionar a formulação de seu amigo Leo Popper, o jovem Lukács (2015, p. 38) expõe o parâmetro de forma da obra de arte que, via de regra, também é o seu:

Uma vez você formulou a grande exigência que se impõe a tudo o que é artisticamente configurado, talvez a única exigência universal, que também é inexorável e desconhece exceções: que na obra tudo seja formado a partir da mesma matéria, que todas as suas partes sejam visivelmente ordenadas a partir de um único ponto. E como toda escrita aspira tanto à unidade quanto à multiplicidade, este é o maior problema estilístico de todos: o equilíbrio na multiplicidade das coisas, a rica articulação na massa de uma matéria uniforme.

Esse paradigma confirma-se na leitura dos ensaios subsequentes do mesmo livro. Por exemplo, no ensaio sobre o escritor alemão Paul Ernst, *Metafísica da tragédia*, e que fecha *A alma e as formas*, no qual, de modo semelhante, assevera, resoluto, o jovem Lukács (2015, p. 242):

A forma é a juíza suprema da vida. O poder de configuração é uma força julgadora, uma força ética, e toda obra artisticamente configurada contém um juízo de valor. Todo tipo de configuração artística, toda forma literária, é um degrau na hierarquia das possibilidades de vida: eleger a forma adequada para as manifestações de vida de um homem e decidir qual forma corresponde ao seu momento mais intenso é pronunciar uma sentença sobre seu caráter e seu destino.

Sendo assim, especificamente em relação às obras de arte literárias, pode-se ler no ensaio sobre o escritor Richard Beer-Hofmann (LUKÁCS, 2015, p. 173):

Toda obra literária, inclusive aquela surgida apenas da harmonia de belas palavras, conduz a grandes portais pelos quais não há passagem. [...] esse é o mais profundo sentido das formas: conduzir ao grande instante de um grande silêncio e configurar a multiplicidade errante da vida como se tudo nela ocorresse apenas em virtude de instantes como esse.

No mesmo ensaio, Lukács assinala um problema formal das novelas do autor, que ultrapassa seu âmbito, de um gênero épico formalmente menor e aponta para a forma do romance, pois, segundo ele (LUKÁCS, 2015, p. 176),

O conteúdo das novelas é o desenvolvimento de um ser humano em consequência de uma catástrofe, de um acidente; mas é essa justamente a questão: pode o desenvolvimento de um ser humano ser objeto de outra forma artística que não o romance? (E que, nesse sentido, não é uma forma rigorosa.)

Tal tema – a “falta de forma do romance”, ou a dificuldade e o perigo de circunscrever um mundo, uma unidade, uma homogeneidade – aparece, de maneira expressiva, no ensaio sobre Theodor Storm, também na análise da forma de suas novelas, como vimos.<sup>56</sup>

O jovem Lukács logra ao apontar para o centro do problema do romance – a ideia da apresentação do desenvolvimento de um ser humano: a totalidade não fechada do objeto. Como pode uma obra de arte não ser uma totalidade, ou antes qual é a natureza e a possibilidade da totalidade do romance? De acordo com o jovem Lukács, se, na epopeia, a totalidade é uma forma natural, no romance, ela é abstrata.

A disjunção empreendida que localiza totalidade fechada e totalidade oculta da vida, isto é, a oposição da grande épica antiga – epopeia – anteposicionada à experiência moderna do herói épico – romance – é reconhecida como motivação fundamental da tarefa filosófica do então jovem autor.<sup>57</sup> Em outras palavras, de uma totalidade a outra algo se passou e o

---

<sup>56</sup> Peter Szondi (1975, p. 139 e ss) demonstra que o problema da forma do romance estava presente nos primórdios de uma teoria do romance em Friedrich Schlegel.

<sup>57</sup> Szondi (1975, p. 97) salienta os fundamentos de separação: “a emancipação do entendimento está na origem dos tempos modernos; sua ação consiste em separar e juntar: por isso Schlegel nomeia tal era

impacto nas formas artísticas foi devidamente registrado em suas maiores realizações, nos romances exemplares. A “produtividade do espírito” rompe o encantamento do paraíso perdido da antiga epopeia.<sup>58</sup> Nas palavras de Lukács (2000, p. 30):

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

Aqui notamos a proximidade ao que Hegel teoriza como “estado de mundo épico universal”, no qual são formadas as epopeias de tipo “homéricas”. A comunidade orgânica, na qual não há divisão da consciência, é sua base fértil, ou antes, onde a oposição entre eu e mundo está ausente. Nas palavras de Lukács (2000, p. 31), “pois totalidade como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado”, continua o pensador húngaro, em um passo decisivo do raciocínio, “perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo”. Hegel (2004, p. 99) destaca a harmonia entre a liberdade da ação e a vontade dos sujeitos, no caso da epopeia:

Uma constituição já muito organizada do estado de mundo desenvolvido, com leis elaboradas, jurisdição penetrante, administração bem organizada, ministérios, chancelarias de Estado, polícia etc. temos de rejeitar como terreno de uma ação autenticamente épica. [...] assim, encontramos na epopéia certamente a comunidade substancial da vida e do agir objetivos, mas igualmente também a liberdade neste agir e nesta vida, que parecem surgir inteiramente da vontade subjetiva dos indivíduos.

Adiante, o filósofo alemão (HEGEL, 2004, p. 101) destaca a importância progressiva que o elemento prosaico da descrição dos objetos ganha. De acordo com o pensador, aprecia-se – os modernos – “cenas da natureza”, em um movimento que denota aquilo que o jovem

---

“química”. Todas as relações são destruídas, ou postas em questão e submetidas à reflexão. Se a essência da Antiguidade era a coesão, a da época moderna é a fragmentação.”

<sup>58</sup> Franco Moretti (2014, p. 31) notou com distinção a função da prosa para o jovem Lukács: “à diferença do verso, que “regulou” práticas educacionais durante milênios mediante um mecanismo de memorização que exigia a *repetição exata* das estruturas dadas, a prosa pede uma *reprodução subjetiva* de estruturas que devem, sim, ser semelhantes, mas, enfaticamente, não as mesmas que as originais. Em *A teoria do romance*, Lukács encontrou a metáfora perfeita para isso: “produtividade do espírito”.”

Lukács frisa mais de uma vez: a alienação da natureza, o gradativo afastamento da experiência sempre menos imediata da primeira natureza.<sup>59</sup>

Desse modo, notamos igualmente a proximidade da indicação de Hegel (2004, p. 98) para a ação ideal dos eventos épicos, de acordo com o qual,

O mais apropriado para todo o estado da vida, que a epopéia transforma em pano de fundo, consiste no fato de que o mesmo tem para os indivíduos a Forma da efetividade dada, todavia ainda permanece com eles na conexão a mais estreita da vitalidade originária.

Nos estados de mundo heróicos, tais como Hegel os descreve, a totalidade de vida foi delineada como fechada,— são o que o jovem Lukács nomeia como “culturas fechadas”, sua imagem recorrente é a esfera — e, neste caso, são a Grécia, sobretudo anteriormente ao advento da filosofia, e a pólis medieval da Igreja, especialmente na *Divina Comédia* de Dante Alighieri, além de Giotto, Wolfram de Eschenbach, Pisano, São Tomás e São Francisco, para os quais, salienta Lukács (2000, p. 35), “o mundo voltou a ser uma circunferência perfeita, abarcável com a vista, uma totalidade”. Ressalve-se que tais configurações são resultados de condicionamentos histórico-filosóficos específicos, por sua vez distintos daqueles da Grécia homérica, e por suposto irrepetíveis. Como indica o autor (LUKÁCS, 2000, p. 58-59): “a imanência do sentido à vida é, para o mundo de Dante, atual e presente, mas no além: ela é a perfeita imanência do transcendente.”

A constatação que é assim demonstrada evidencia que há uma mutação entre imanência e transcendência ao longo da história da grande épica, digamos assim. Um lento percurso que começa com a imanência, desde a epopeia grega até a epopeia medieval de Dante, e encaminha-se para a transcendência do sentido. Sendo assim, testifica Lukács (2000, p. 59) acerca da epopeia dantesca:

---

<sup>59</sup> O jovem Lukács (200, p. 64) em *A teoria do romance* nota que: “o alheamento da natureza em face da primeira natureza, a postura sentimental moderna ante a natureza, é somente a projeção da experiência de que o mundo circundante criado para os homens por si mesmos não é mais o lar paterno, mas um cárcere.”

A distância do mundo cotidiano da vida cresceu até tornar-se insuperável, mas, para além deste mundo, todo o errante encontra sua pátria que o aguarda desde a eternidade; toda a voz que aqui desvanece solitariamente lá é aguardada com o coro que lhe assimila as vibrações, integra-a à harmonia e torna-se harmonia por meio dela.

A epopeia de Dante, segundo o jovem Lukács, já aponta para uma novidade do ponto de vista formal. Para o jovem pensador (LUKÁCS, 2000, p. 68),

Dante é o único grande exemplo de uma vitória inequívoca da arquitetura sobre a organicidade, e por isso constitui uma transição histórico-filosófica da pura epopeia para o romance. Ele possui ainda a completude e ausência de distância perfeitas e imanentes da verdadeira epopeia, mas seus personagens já são indivíduos que resistem consciente e energicamente a uma realidade que a eles se fecha e, nessa oposição, tornam-se verdadeiras personalidades.

Nesse passo histórico-filosófico da forma, a latência da subjetivação do indivíduo aponta o caminho sem volta da arte literária rumo ao romance. Da totalidade das culturas fechadas à totalidade abstrata da forma.

## **5.1 A FORMA DA TOTALIDADE ABSTRATA**

No romance, a totalidade da vida é oculta. Em sua forma, a busca e a construção dessa totalidade adquirem expressão. A capacidade de vivenciar os acontecimentos apresenta, assim, como que a certidão de nascimento do herói do romance. O acontecimento é seu destino, a forma romanesca é possível pelo que tal destino suscita e em como é enfrentado, em suma, a configuração da vivência do destino como acontecimento.

De maneira distinta da novela, do drama e da poesia lírica, como Lukács enfatiza inúmeras vezes. O relancear de sentido sobre a vida do herói romanesco manifesta sua única possibilidade diante de um mundo fragmentário de estruturas que lhe são alheias, e diante das

quais é impossível qualquer evasão, isto é, a relação da alma do herói com seu destino dá forma ao romance. Grosso modo, esse sujeito já nasce dentro de instituições do espírito objetivo.<sup>60</sup>

Assim, sob seu ponto de vista, o mundo da convenção adquire um sentido que lhe é apartado e que aparece, e é vivido, como estranho, alheio:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital na imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que tal se desenrola, a esfera vital do romance; só é possível alcançar um máximo de aproximação, uma profunda e intensa iluminação do homem pelo sentido de sua vida.

De acordo com essa concepção, o indivíduo somente realiza a experiência de um “mero vislumbre de sentido [...] a única coisa pela qual essa luta vale a pena” (LUKÁCS, 2000, p. 82). Logo, sua forma literária é configurada pela forma biográfica que, segundo o autor, revela “da maneira mais aguda possível, a grande diferença entre a ilimitação descontínua da matéria romanesca e a infinidade contínua da matéria da epopeia” (LUKÁCS, 2000, p. 82). Por que, para o jovem Lukács (2000, p. 83), a forma biográfica do romance é capaz desse ponto de vista que busca de algum modo equilibrar a ilimitação?

A forma biográfica realiza, no romance, a superação da má infinidade: de um lado, a extensão do mundo é limitada pela extensão das experiências possíveis do herói, e o conjunto dessas últimas é organizado pela direção que toma o seu desenvolvimento; de outro lado, a massa descontínua e heterogênea de homens isolados, estruturas alheias ao sentido e acontecimentos vazios de sentido recebe uma articulação unitária pela referência de cada elemento específico ao personagem central e ao problema vital simbolizado por sua biografia.

Tal concepção está filosoficamente próxima da formulação de Wilhelm Dilthey, para quem a autobiografia é o mais especial dos registros. Para o filósofo alemão, a autorreflexão, “expressa de maneira escrita”, é uma prática fundamental na história humana e que se renova

---

<sup>60</sup> Semelhante é a afirmação de Dilthey (1966, p.104): “o indivíduo, no entanto, nasce entre eles [sistemas justapostos: religioso, jurídico etc] e os encontra, portanto, frente a ele como uma objetividade que existia antes, permanece depois e influi sobre ele com suas instituições”.

constantemente. Segundo o filósofo (DILTHEY, 2010, p. 180), “ela [autorreflexão] encontra-se nos versos de Sólon tanto quanto nas autoconsiderações do filósofo estoico, nas meditações dos santos e na filosofia da vida da época moderna”. Ainda, em uma fórmula do próprio autor (DILTHEY, 2010, p. 178), “a autobiografia é a forma mais elevada e mais instrutiva, na qual a compreensão da vida vem ao nosso encontro.”

Os exemplos filosófico-literários são emblemáticos e com certeza falam por si, quais sejam, Agostinho, Rousseau e Goethe. Com efeito, autores de paradigmáticas autobiografias. Diante do questionamento efetuado (DILTHEY, 2010, p. 176): “como é que esses escritores apreendem, afinal, compreensivamente a conexão entre as diversas partes de seu próprio transcurso vital?” o alicerce do raciocínio é uma ideia partilhada, de maneira modulada é claro, também pelo jovem Lukács: “toda vida tem um sentido próprio” (DILTHEY, 2010, p. 178). Com base nessa pressuposição fundante, o ensaísta Lukács, em *A alma e as formas*, por exemplo, mira a vida de artistas exemplares, tais como Novalis, Kierkegaard, Theodor Storm etc.

Ao desdobrar sua concepção, Dilthey (2010, p. 178-179) esclarece seu ponto de vista que enxerga a conexão entre perspectiva individual e aquilo que chama de visão histórica.<sup>61</sup>

Aqui [autobiografia], um transcurso vital é o elemento manifesto, algo que aparece sensivelmente, a partir do qual, então, a compreensão se aproxima daquilo que produziu esse transcurso vital em um meio social. Pois aquele que compreende esse transcurso vital é aqui idêntico àquele que o produziu. A partir daí conquista-se uma intimidade particular em meio ao compreender. O mesmo homem que busca a conexão na história de sua vida, concretiza em tudo aquilo que sentiu como valor de sua vida, como finalidade dessa vida, em tudo aquilo que esboçou como plano de vida, que considerou, olhando para trás, como seu desenvolvimento, e, olhando para frente, como a configuração de sua vida e de seu bem supremo.

Os termos são próximos, por isso é interessante notar a especificação do mesmo procedimento em Lukács. Desse modo, em *Teoria do romance*, podemos observar que há sem embargo da proximidade ao pensador da *Lebensphilosophie*, uma operação distinta daquela executada pela reflexão na autobiografia. Se para Dilthey, em termos sintéticos, a autobiografia

---

<sup>61</sup> Segundo Dilthey (2010, p. 180), somente na autobiografia a retrospectiva estabelece as mediações com as quais uma visão histórica é produzida: “é somente ela [autobiografia] que torna possível a visão histórica. O poder e a amplitude da própria vida, a energia da reflexão sobre ela é base da visão histórica. Somente ela torna possível que proporcionemos uma segunda vida às sombras exangues daquilo que passou.”

expõe o sentido de uma vida, especialmente a do escritor; para o jovem húngaro (LUKÁCS, 2000 p. 83), esse sentido é configurado internamente na forma do romance pelo herói em seu percurso vital, em um processo que aproxima-se, digamos, de uma fenomenologia da obra de arte romanesca:

Que começo e fim dessa vida [do herói] não coincidam com os da vida humana mostra que o caráter dessa forma biográfica está orientado por ideias: é verdade que o desenvolvimento de um homem é o fio a que o mundo inteiro se prende e a partir do qual se desenrola, mas essa vida só ganha relevância por ser a representante típica daquele sistema de ideias e ideais vividos que determina regulativamente o mundo interior e exterior do romance.<sup>62</sup>

A diretriz básica, presente desde *A alma e as formas*, do desenvolvimento de um homem na forma romanesca amplia-se pela nova dimensão que o acontecimento adquire na vida: agora, no romance, este é vivido qualitativamente. Diferentemente da epopeia, na qual “o significado que um acontecimento pode assumir num mundo de tal completude é sempre quantitativo” (LUKÁCS, 2000, p. 67), no romance, “estrutura e fisionomia individuais”, ou antes, parte e todo, mundo e indivíduo épico, ambos surgem, afirma o autor (LUKÁCS, 2000, p. 67): “da reflexão polêmica, voltada sobre si própria, da personalidade solitária e errante”; ou seja, não há mais equilíbrio entre parte e todo que possibilite o surgimento de um herói epopeico, ou ainda, para lembrarmos os termos de Hegel, mencionados acima, a integração completa de “liberdade neste agir e nesta vida, que parecem surgir inteiramente da vontade subjetiva dos indivíduos” sai de cena. A novidade surge com a possibilidade da vivência do herói.

Com isso, enuncia-se o que é fundamental para a possibilidade do desenvolvimento e da configuração de uma filosofia da história do espírito literário, materializada, corporificada, expressa, digamos, em uma tipologia da forma romanesca, tal qual o jovem Lukács executou na segunda parte do ensaio de 1916. O que demonstra, por sua vez, um dispositivo de historicização da dialética das formas literárias. Sendo assim, destacamos em Lukács (2000, p. 84) a conexão do caráter biográfico do romance e da totalidade a que o gênero moderno conforma:

---

<sup>62</sup> Em concordância ao que afirma Arlenice Almeida da Silva (2011, p. 13) sobre a concepção da forma literária nos primeiros trabalhos do jovem Lukács: “a forma é aparência, puro campo ficcional que introduz um valor e uma diferença qualitativa na vida, única realidade substancial diante de um mundo insatisfatório e contingente, mas que não suprime a imediatidade do vivido.”

O romance encerra entre começo e fim o essencial de sua totalidade, e com isso eleva um indivíduo às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio – alturas que o indivíduo épico jamais pode alcançar, nem mesmo o de Dante, pois essa sua importância deve-se à graça que lhe foi dispensada, e não à sua pura individualidade. Por meio desse próprio isolamento, contudo, o indivíduo torna-se mero instrumento, cuja posição central repousa no fato de estar apto a revelar uma determinada problemática do mundo.

O processo descrito por Lukács ilustra a configuração de uma unidade. A unidade da forma romance.

## 5.2 AS CATEGORIAS ESTÉTICAS DE *A TEORIA DO ROMANCE*

A formação de um pensamento sobre o romance em Lukács dimensiona-se, sobretudo, a partir de *A alma e as formas*, como vimos. No romantismo alemão, e em primeiro lugar Friedrich Schlegel, encontram-se reflexões, fragmentárias em sua maior parte, sobre a forma épica da epopéia e do romance. Também em Hegel, na ideia de um mundo aberto à configuração pela prosa – nos *Cursos de estética* – tem-se um ponto de orientação central em relação à reflexão sobre o romance. Além de Goethe e Schiller, Kierkegaard é relevante para Lukács nesta definição dos termos com os quais pensa a forma romanesca. Além dos trabalhos de Dilthey, Simmel e Weber, como afirma o próprio autor no prefácio de 1962 para uma nova edição de *A teoria do romance*.

Kant já havia demarcado um domínio próprio para a arte ao demonstrar que a experiência estética é de outra ordem que a moral e o conhecimento. Ainda que não se esqueça a importância da instituição filosófica da estética pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten, é com Kant, e a terceira crítica – a *Crítica da faculdade do juízo* (1790) – que a experiência estética ocupa o espaço filosoficamente adequado enquanto objeto associado à tradição da chamada “Crítica do gosto”.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Sobre Kant e a “viragem para a Estética”, recorremos ao esclarecimento de Leonel Ribeiro dos Santos (2010, p. 36): “Na verdade, mesmo que a intenção de Kant, ao escrever essa Primeira Parte da sua *Crítica*

É do núcleo filosófico kantiano que surgem as posições discordantes de Fichte e Schiller e dos teóricos do primeiro romantismo alemão.<sup>64</sup>

No entanto, convém atinar para a observação crítica do filósofo alemão Friedrich Schelling (2001, p. 25), derivada do texto de seu curso sobre Filosofia da arte, ministrado entre 1802 e 1805:

Depois de Kant, algumas mentes privilegiadas deram sugestões acertadas e contribuições isoladas para a Idéia de uma verdadeira ciência filosófica da arte; mas ninguém estabeleceu ainda um todo científico ou mesmo somente – de maneira universalmente válida e em forma rigorosa – os próprios princípios absolutos.

Nesse contexto, estava em jogo a possibilidade de fundação autônoma da experiência estética e da obra de arte, considerando que as questões relativas à arte e à experiência estética circulavam e ganhavam corpo entre os intelectuais da época.

Se para o personagem Antonio (F. Schlegel), em *Conversa sobre poesia*, sua época não é romântica; o jovem Lukács, para além da constatação, afirma a forma do romance como uma expressão da época. Parece-nos que os termos do Lukács (2000, p. 14) maduro são elucidativos sobre sua obra de juventude, pois discernem certamente uma visão de mundo (*Weltanschauung*): “nela [*A teoria do romance*], a problemática da forma romanesca é a imagem especular de um mundo que saiu dos trilhos.”<sup>65</sup>

---

*do Juízo*, não fosse propor uma «Estética», à maneira de Baumgarten, e ainda menos uma «Filosofia da Arte ou das Artes» – embora tenha dado para esta última interessantes indicações, em alguns dos parágrafos da obra, a sua singular abordagem dos problemas estéticos, sob a forma de «Crítica do juízo estético» ou «Crítica do juízo de gosto», representa um marco decisivo na história do pensamento estético, o qual, se por um lado confirma e consagra o reconhecimento da natureza peculiar da experiência e sentimento estéticos e a respectiva irredutibilidade e autonomia frente à experiência científica e ética, por outro, assinala aquilo a que já se chamou a «viragem para a Estética», ou seja, o reconhecimento da importância fundamental da experiência estética e até do primado da Arte, no sistema das realizações superiores do espírito, o que veio a ser protagonizado na cultura germânica pelos movimentos classicista, romântico e idealista de finais do século XVIII e começos do século XIX, com reflexos e efeitos directos ou diferidos por todo o espaço da cultura europeia oitocentista.”

<sup>64</sup> Fichte, J. G. *Sobre o espírito e a letra na filosofia*. São Paulo: Imprensa oficial, 2014. p. 13 e ss. Ulisses Razzante Vaccari apresenta a querela entre Fichte e Schiller, no contexto de publicação da revista *das Horas (die Horen)*: “entre outras coisas, a disputa das *Horas* revela a preocupação candente de expor a filosofia de uma forma popular. Este objetivo não era apenas de Fichte, mas também o de Schiller.”

<sup>65</sup> Essa declaração pode perfeitamente figurar como ideal na leitura da obra; ao mencionar o “pessimismo do presente” o autor aponta para sua verdadeira dimensão: a conhecida referência ao seu “estado de espírito”, que poderíamos certamente compreender como desolação total diante da barbárie da Primeira Guerra Mundial e, concomitantemente, expectativa máxima de virada, em sentido messiânico-

Como vimos, em Rickert (2007, p. 52), “o fato de que muitas épocas não conheceram o problema do mundo indica somente que elas foram não filosóficas”. Os termos de Lukács (2000, p. 25-26) coincidem, ao citar o poeta-filósofo Novalis – “Filosofia é na verdade nostalgia, o impulso de sentir-se em casa em toda parte”, e no comentário subsequente:

Eis por que a filosofia, tanto como forma de vida quanto como a determinante da forma e a doadora de conteúdo da 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. Eis por que os tempos afortunados não têm filosofia, ou o que dá no mesmo, todos os homens desse tempo são filósofos.

Com efeito, em termos rickertianos, há em *A teoria do romance* a constatação da oposição, não conciliável no horizonte projetado de experiência, entre eu e mundo. “Desde então, é na relação entre eu e mundo que se esconde o problema do mundo” (RICKERT, 2007, p. 52). Isso posto, certifica-se também que para Lukács, sua época provavelmente seja a mais filosófica, visto que, neste tempo há uma fenda abissal separando, ou antes opondo, alma e mundo, ainda que essa ideia não seja relativamente recente, o autor a radicaliza, ao estabelecê-la como ponto de partida em uma teoria do romance.

Como aludimos, o jovem Lukács faz filosofia em um sentido grandemente inspirado por Rickert. O procedimento, sempre importante para Lukács, de comparação entre formas trágicas e épicas no tempo fundamenta a obtenção do conhecimento de uma visão de mundo que funda sincronicamente uma interpretação do sentido da vida. Assim, manifesta-se a conexão de Rickert com o objetivo lukacsiano. A obra é filosófica em tais termos. Ou seja, lembrando o que já foi dito, a obra parte da constatação de que nos encontramos “fora do lar”, para, então, investigar a forma literária dessa constatação e a busca pelo caminho de retorno se encaixa no estabelecimento de uma visão de mundo, nos termos neokantianos de Rickert, de acordo com os quais, seja possível encontrar respostas para as questões primordiais da existência, tanto no caso da tragédia quanto no caso da épica, do romance.

A cisão, presente no indivíduo problemático, fundamental para os desdobramentos do romantismo em todas as suas configurações, integra o núcleo da filosofia de Kierkegaard. A presença de Kierkegaard no pensamento do jovem Lukács é pronunciada por ele próprio no

---

apocalíptico, e revolucionário, no qual a obra de Fiódor Dostoiévski, propriamente, seus heróis, simboliza a possibilidade de um novo mundo.

prefácio de 1962. Segundo nota acertadamente Machado (2004, p. 128): “para Lukács, é Kierkegaard que pensa até o fim a situação do indivíduo problemático na tradição européia ocidental.”.

Kierkegaard é o pensador dessa forma de subjetivação sentimental, solitária, “mascarada”, como diria o jovem Lukács, que desvela e oculta concomitantemente. Theodor Adorno (2010, p. 70), em sua tese de habilitação sobre o pensador danês, demonstra que a filosofia de Kierkegaard constata uma fratura, um movimento que conduz a uma situação de desintegração. Nas palavras do teórico alemão, essa seria a “concepção kierkegaardiana da história do espírito”, conforme Kierkegaard declara em sua obra *Estádios no caminho da vida*:

Pois face à desolação em que se aventurou, e onde há mais para perder do que apenas a vida, qualquer homem que ainda tenha sentimentos humanos treme e recua. Ele se desintegrou das condições fundamentais da existência humana, e assim essas, que deveriam carregá-lo com segurança através da vida, transformam-se para ele em potências hostis.<sup>66</sup>

O “sentido” é perdido historicamente, de modo que a história pode ser vista como transcurso da perda e da busca, isto é da fratura. Consequentemente, esse contínuo percurso de afastamento conduz à ideia, filosoficamente disseminada em sua época, da alienação. Adorno (2010, p. 71) afirma: “o que Kierkegaard denomina desintegração das relações fundamentais do existir humano chama-se, na linguagem filosófica de seu tempo, a alienação do sujeito e do objeto”. Como crítico de Hegel, não são estes os termos de Kierkegaard. Para o danês, não há identidade entre exterior e interior. Há, pelo contrário, nos termos de Adorno, uma interioridade sem objeto.

No jovem Lukács, o herói romanesco está conceituado de maneira muito próxima à interioridade sem objeto kierkegaardiana. Pensamos mesmo em uma analogia. Em termos próximos aos de Kierkegaard, Lukács (2000, p. 64-65) constata um progressivo deslocamento entre homem, de suas estruturas, e natureza, e nomeia expressamente essa situação como alienação:

O alheamento da natureza em face da primeira natureza, a postura sentimental moderna ante a natureza, é somente a projeção da experiência de que o mundo circundante criado para os homens por si mesmos não é mais o

---

<sup>66</sup> Kierkegaard, *Estádios no caminho da vida*. Citado de acordo com Adorno (2010, p. 70).

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

Considerando tais aspectos, como poderia delimitar-se um conceito especulativo de romance, universalizável em suas manifestações? Uma das respostas de Lukács encontra-se nas primeiras seções de *A teoria do romance*.

### **5.3 AS FORMAS DO ROMANCE NO ENSAIO DE UMA TIPOLOGIA DA FORMA ROMANESCA**

Epopéia e romance, ambas as objetivações da grande épica, não diferem pelas intenções configuradoras, mas pelos dados histórico-filosóficos com que se deparam para a configuração. O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade. (LUKÁCS, 2000, p. 55).

A teoria do romance é simultaneamente sua história e a história de suas formas. Os conceitos utilizados por Lukács na elaboração do objeto romance aparecem na exposição da tipologia da forma romanesca, de modo que as duas partes do ensaio compõem uma unidade. Consequentemente, somente torna-se plausível um discurso histórico e filosófico sobre uma forma literária assentado sobre as bases de uma análise particular de cada obra, no caso presente, o romance. Ao mesmo tempo, a teoria do romance do jovem Lukács apresenta-se como possibilidade de elaboração do desenvolvimento de uma história desse gênero literário.

O romance é a forma literária do exílio. Tal é a asserção de Lukács (2000, p. 37), “pois a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental.”<sup>67</sup> Sua intenção, isto é, a intenção fundamental do herói romanesco, como fazemos questão de destacar na epígrafe, é alcançar a totalidade. Qual seria, em vista disso, sua constituição interna, uma vez que sabemos serem as formas épicas menores mais autônomas? “O sujeito das formas épicas menores enfrenta seu objeto de maneira mais soberana e autossuficiente”, afirma Lukács (2000, p. 48), pois, continua ele,

Sempre é a sua subjetividade que arranca um pedaço da imensa infinidade dos sucessos do mundo, empresta-lhe uma vida autônoma e permite que o todo do qual ele foi retirado fulgure no universo da obra apenas como sensação e pensamento dos personagens, apenas como o desfiar involuntário de séries causais interrompidas, apenas como espelhamento de uma realidade que existe por si mesma.

O gesto de Storm – o novelista, e portanto o artista exemplar, por assim dizer, tal qual declara o autor (LUKÁCS, 2000, p. 49): “a novela é a forma mais puramente artística” –, sua negação em escrever um romance, permanece paradigmática para Lukács (2000, p. 52), que assevera:

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

Com efeito, nas formas épicas menores – pensamos, por exemplo, particularmente nas novelas de Storm –, no limite, trata-se de uma subjetivação lírica do narrador. Conforme ilustra Lukács (2000, p. 49),

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

---

<sup>67</sup> Machado (2004, p. 56) afirma: “o homem moderno vive numa condição de “sem-teto transcendental” (*transzendentalen Obdachlosigkeit*) e enquanto o seu mundo estiver sob o domínio desses astros, o romance permanecerá sendo a forma literária da modernidade *par excellence*”.

No romance, pelo contrário, a forma exige a totalidade, e assim, um sujeito contemplativo, capaz de ordenar uma totalização de sentido feito presente na vida. Desse modo, constata Lukács (2000, p. 52): “isso não é um juízo de valor, mas um *a priori* determinante dos gêneros: o todo da vida não permite nela indicar um centro transcendental e não tolera que uma de suas células arvore-se em sua dominadora”. Ainda que, com o exemplo aduzido por Lukács (2000, p. 52-54) – “a arte elevada de Goethe nas *Afinidades eletivas*” – destaque-se a busca do escritor por uma circunferência entre herói e ação nesse mundo em constante mudança:

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

Aqui notamos novamente uma aproximação a Kierkegaard. O pensador danês, no texto *Primeira e última explicação*, que compõe o *Pós-escrito às Migalhas filosóficas*, de 1846, em que trata da atividade literária de seus pseudônimos, afirma que sua intenção não é:

Fazer uma nova proposta, uma descoberta inaudita, ou fundar um novo partido e pretender ir mais adiante que os outros, mas sim exatamente no contrário, consiste em que não querem ter nenhuma significação, que eles, no afastamento da distância da dupla reflexão, querem reler a escrita primitiva das condições da existência humana, individual, ler mais uma vez, se possível numa forma mais interiorizada, o antigo e conhecido *solo*, transmitido pelos pais.<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> Seguimos a tradução do trecho citado feita por Álvaro Valls na tese de Adorno sobre Kierkegaard. Para o filósofo alemão: “a imagem arcaica da escrita, em que a existência humana estaria assinalada, expressa mais do que o mero existente. Inúmeras comparações kierkegaardianas com a escrita referem-se

De modo análogo, para o jovem Lukács, “a atividade do escritor é uma exumação do sentido soterrado” (LUKÁCS, 2000, p. 57).<sup>69</sup> Pois, em tal procedimento, na prosa, ao contrário da versificação épica, ou inopinadamente lírica, diz Lukács (2000, p. ), “o sentido se insinua pouco a pouco”. Somente em um mundo desidealizado, a prosa alcança esse poder de concisão de sentido. Apenas no *mundo da convenção*, que, como tal, engendra formas de subjetivação nas quais não se encontra uma correspondência estrutural entre sujeito e mundo. Assim, afirma o autor (LUKÁCS, 2000, p. 62), ao apontar para a dialética fundamental do gênero romanesco,

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 para o sujeito em busca de objetivo nem como matéria imediatamente sensível para o sujeito que age.

Descrito hegelianamente como *segunda natureza*, o mundo da convenção funciona como uma espécie de impulsionador, ao mesmo tempo em que nega o sentido ao sujeito. Esse “complexo de sentido petrificado que se tornou estranho, já de todo incapaz de despertar a interioridade” (LUKÁCS, 2000, p. 64), instaura a tarefa filosófica, de modo semelhante em Rickert, de descobrimento, desvelamento ou até de construção, de um sentido possível na vida. Em suma, um núcleo a partir do qual a narrativa épica possa ser composta.

A seção intitulada *Condicionamento e significado histórico-filosófico do romance* apresenta uma descrição tipológica da ação do romancista, do ponto de vista da filosofia da arte. Da atitude mental que conduz ao desfecho da forma.

---

ao “escritor”; mas esse é ao mesmo tempo o leitor do escrito” (ADORNO, 2010, p. 66). A tradução francesa de Paul Petit do texto de Kierkegaard não apresenta a palavra solo, vejamos: “[...] l’écriture originelle individuelle, humaine du rapport d’existence, le texte ancien, connu et transmis par nos pères, à le relire encore une fois, si possible, d’une manière plus intérieure.” (KIERKEGAARD, 2002, p. 526).

<sup>69</sup> Nesse sentido, tirante a carga religiosa, e diga-se não de todo exclusiva, uma anotação do diário de Kierkegaard sobre Wilhelm Lund, parente que viveu no Brasil e com quem se encontrou em Copenhague uma vez, (*Papers and journals*. Londres: Penguin, 1996. p. 501) é expressiva: na tradução de Álvaro Valls (2004, p. 8), “acudiu-me hoje à lembrança a identidade íntima que minha vida tem com a sua. Assim como ele vive lá no Brasil, perdido para o mundo, mergulhado nas escavações dos extratos antediluvianos, assim vivo eu, como que fora do mundo, a pesquisar os conceitos cristãos, na cristandade, onde o Cristianismo está em plena floração, exuberante com seus mil pastores, e onde todos são cristãos”.

Os conceitos desenvolvidos por Lukács na elaboração do objeto romance aparecem na exposição da tipologia da forma romanesca, de modo que as duas partes do ensaio compõem uma unidade muito especial. Podemos, com certeza, afirmar que se trata, para o jovem autor, de um tipo “romântico” de exposição: o ideal filosófico da épica é exposto na primeira parte e o real da forma o é na segunda parte. Os dois momentos são, portanto, inseparáveis.

O jovem Lukács preserva aquele que seria talvez a nobre finalidade do romance para os iluministas: um ideal de formação do indivíduo. Em seu estudo sobre Friedrich Schlegel, Medeiros (2018, p. 164) esclarece que, em uma das primeiras considerações sobre o romance em solo alemão:

*O Ensaio sobre o romance* de Blackenburg se alinha à tendência de interiorização do romance, que passa da exibição afetada das cortes, na esfera pública, para a quietude e a solidão da vida privada do sujeito burguês. Para Blackenburg, o importante é a exposição do universo interior do homem, observando toda a cadeia de movimentos de seu desenvolvimento intelectual e espiritual.

No entanto, ao mesmo tempo, o jovem Lukács aponta para o limite desse ideal. Qual seria esse limite? Grosso modo, “a discrepância não superada entre ser e dever-ser”. O antigo ideal de formação é assim mantido criticamente no horizonte. E a partir desse horizonte foi possível a Lukács formular uma tipologia da forma romanesca. Portanto, sem deixar de notar as ressalvas do próprio autor quanto ao referido procedimento, julgamos que há, simultaneamente, uma construção teórica brilhante na segunda parte do ensaio de 1914-1915.

O que é a tipologia da forma romanesca estruturada pelo jovem autor? Lukács dispõe em quatro seções na segunda parte do ensaio algumas formas do romance. A exposição não é longa, ainda assim, é conceitualmente densa e profundamente marcante, como atesta o próprio autor ao referir-se à leitura, na época de sua publicação, primeiro em uma revista e depois em livro, em 1916 e em 1920 respectivamente, que fizeram Max Weber e Ernst Bloch, por exemplo.

Do ponto de vista metodológico, a tipologia do romance aproxima-se de Weber, Dilthey e dos neokantianos. Reconhecemos, com o autor, as limitações desse feito. No entanto, seria uma demasia limitar sua interpretação dessa maneira, como uma obra “mal desenvolvida” por conta de seu método. Machado (2004, p. 56), ao apontar para o papel ocupado por Dostoiévski no final de *A teoria do romance*, e da tipologia do romance, complementa que se trata de uma “construção histórico-filosófica da forma romance”.

Em sua tipologia, após a *Divina comédia de Dante*, alvorece o romance moderno com o *Dom Quixote*. O princípio que fundamenta o desenvolvimento do início de sua historicização da forma romance é apresentado logo no primeiro parágrafo da exposição tipológica (LUKÁCS, 2000, p. 99):

O abandono do mundo por Deus revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos. Essa inadequação tem grosso modo dois tipos: a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos.

O jovem Lukács nomeia como *idealismo abstrato* o primeiro tipo, do estreitamento da alma do herói romanescos, e que tem no grande romance de Cervantes a sua mais alta expressão.<sup>704</sup> *Dom Quixote* configura-se como indivíduo problemático em um momento de mutação histórica. De modo simples, as formas de vida mudavam drasticamente então. Nas palavras do filósofo húngaro (LUKÁCS, 2000, p. 106),

Assim, esse primeiro grande romance da literatura mundial situa-se no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo; em que o homem torna-se solitário e é capaz de encontrar o sentido e a substância apenas em sua alma, nunca aclimatada em pátria alguma; em que o mundo, liberto de suas amarras paradoxais no além presente, é abandonado a sua falta de sentido imanente; em que o poder do que subsiste – reforçado por laços utópicos, agora degradados à mera existência – assume proporções inauditas e move uma guerra encarniçada e aparentemente sem propósito contra as forças insurgentes, ainda inapreensíveis, incapazes de se autodesvelarem e de penetrarem o mundo.

A exigência literária da imanência do sentido não pode ser satisfeita a partir dessa nova configuração do mundo sem deus. Sendo assim, a obra-prima de Cervantes alcança sua

---

<sup>70</sup> Em uma caracterização assaz sintética, porém correta, de *A teoria do romance*, afirma Pierre Chartier (2000, p. 169), em sua *Introdução às grandes teorias do romance*: “duas posições extremas norteiam uma tipologia do gênero romanescos fundada sobre a única relação personagem-mundo”.

plenitude, como sátira à antiga épica de cavalaria, tornada formalmente abstrata pelo transcurso temporal; tal é a afirmação lukacsiana (LUKÁCS, 2000, p. 104):

O romance de cavalaria sucumbiu ao destino de toda épica que quis manter e perpetuar uma forma puramente a partir do formal, depois de as condições transcendentais de sua existência já estarem condenadas pela dialética histórico-filosófica.

O mundo, no qual deus já não está mais presente, é ocupado pelo demônio. O demonismo como psicologia de *Dom Quixote* é marcado pela completa ausência de senso transcendental de espaço, isto é, segundo Lukács (2000, p. 100), da impossibilidade total “da capacidade de experimentar distâncias como realidades”. O que conduz, portanto, à separação da psicologia e da ação. A ação do herói, e seus resultados no mundo, são incapazes de qualquer mudança substancial em sua alma, “a absoluta ausência de uma problemática internamente vivida transforma a alma em pura atividade” (LUKÁCS, 2000, p. 102). Assim, a vida desse herói é formada pela possibilidade de infinitas aventuras não conversíveis, não-comutáveis, em reflexão, “quanto a esse aspecto de sua alma, falta-lhe todo tipo de contemplação, todo pendor e toda aptidão para uma atividade voltada para dentro” (LUKÁCS, 2000, p. 102).

O que Lukács (2000, p. 61) afirmara anteriormente que, “crime e loucura são a objetivação do desterro transcendental”, é parcialmente esclarecido quando olhamos para a falta de senso transcendental de *Dom Quixote*. Falta a este a possibilidade de experiências de espaço e de tempo, sem as quais não há a experiência, propriamente dita, a não ser um conjunto nada coeso de aventuras.<sup>71</sup>

Cervantes vive no período do último, grande e desesperado misticismo, da tentativa fanática de renovar a religião agonizante a partir de si mesma; no período da nova visão de mundo, emergente em formas místicas; no derradeiro período das aspirações verdadeiramente vividas, mas já desorientadas e ocultas, tateantes e tentadoras. É o período do demonismo à solta, o período da grande confusão de valores num sistema axiológico ainda em vigência.

---

<sup>71</sup> Espaço e tempo têm uma dimensão primordial na memória. É o que registra também o filósofo neokantiano Ernst Cassirer (2012, p. 73): “o espaço e o tempo são a estrutura em que toda a realidade está contida. Não podemos conceber qualquer coisa real exceto sob as condições do espaço e do tempo.”

O demoníaco desse indivíduo problemático é caracterizado pela absoluta falta de uma problemática interior. O sistema axiológico do cosmos medieval ainda vigora, o que impõe a absoluta confusão ao sujeito romanesco que não encontra mais o mundo aberto a uma experiência épica nos termos da cavalaria, já passados à memória do narrador.

Nos parágrafos dedicados a Balzac, o jovem Lukács conclui que o romancista francês aponta em sua obra *Comédia humana* para a imanência puramente épica. Com base no “demonismo subjetivo-psicológico”, para o qual, segundo Lukács (2000, p. 113),

É algo absolutamente último: é o princípio de toda a ação humana essencial que se objetiva em feitos épicos; a sua relação inadequada com o mundo objetivo é agravada à máxima intensidade, porém esse agravamento experimenta um contragolpe de pura imanência: o mundo externo é puramente humano e, no essencial, acha-se povoado de homens que revelam uma estrutura espiritual semelhante, embora com orientações e conteúdos inteiramente diversos.

Segundo essa linha de raciocínio, no caso da *Comédia humana* de Balzac, a totalidade abstrata da forma é a “vitória definitiva da forma” romance (LUKÁCS, 2000, p. 115). O arco temporal é extenso, talvez aqui resida uma evidente lacuna do livro lukacsiano, de Cervantes a Balzac, segundo o autor (LUKÁCS, 2000, p. 115), “todas essas tentativas de configuração têm em comum o caráter estático da psicologia; o estreitamento da alma é dado invariavelmente como *a priori* abstrato.”

Lukács assinala uma única exceção à constatação mencionada. Um tipo romanesco transicional entre as formas do estreitamento ou do alargamento da alma, o romance *Lykke-Per* de Henrik Pontoppidan, que, para no livro do jovem Lukács, tem uma importância fundamental ao sinalizar para uma possibilidade de configuração formal inteiramente nova. Por representar uma forma de transição, mencionamos o comentário de Lukács (2000, p.115-116) sobre o romance do danês em sua quase totalidade porque ele

Representa a tentativa de conferir posição central a essa estrutura anímica e retratá-la em movimento e evolução. Através dessa problemática dá-se um vínculo inteiramente novo: o ponto de partida, o vínculo absolutamente seguro entre o sujeito e a essência transcendente, torna-se o objetivo último, e a tendência demoníaca da alma de separar-se completamente de tudo quanto não corresponda a tal apriorismo torna-se uma tendência efetiva. Enquanto no *Dom Quixote* o fundamento de toda a aventura era a certeza íntima do herói e a atitude inadequada

do mundo com relação a ela, de modo que ao demoníaco cabia um papel positivo e dinâmico, aqui a unidade entre fundamento e objetivo permanece oculta; a falta de correspondência de toda entre alma e realidade torna-se misteriosa e, ao que parece, totalmente irracional, pois o estreitamento demoníaco da alma revela-se apenas negativamente, no ter de abrir mão de tudo quanto conquista por nunca ser “aquilo” de que precisa, por ser mais amplo, mais empírico e mais vivo do que aquilo de que a alma partiu em busca. Enquanto lá a perfeição do ciclo da vida era a repetição variegada da mesma aventura e o seu ampliar-se em centro que tudo contém da totalidade, aqui o movimento da vida segue uma direção clara e determinada rumo à pureza da alma que chegou a si mesma, que aprendeu com suas aventuras que somente ela própria – num rígido encerramento em si mesma – pode corresponder a seu instinto mais profundo e que tudo domina; que toda vitória sobre a realidade é uma derrota para a alma, já que a enreda cada vez mais, até a ruína, no que é alheio a sua essência; que toda renúncia a um fragmento conquistado à realidade é na verdade uma vitória, um passo rumo à conquista do eu livre de ilusões. Por isso a ironia de Pontoppidan está em permitir que seu herói triunfe por toda parte, embora uma força demoníaca obrigue-o a encarar as coisas que conquista como sem valor e impróprias, e abandoná-las tão logo as possua. E a curiosa tensão interna surge do fato de só se poder revelar o significado desse demonismo negativo ao final, com a consumada resignação do herói, para emprestar a toda vida uma clareza retrospectiva da imanência do sentido.

Para Lukács, a alma do herói de Pontoppidan permanece não tocada pelos acontecimentos. Diante dela, os eventos desfilam, segundo o autor (LUKÁCS, 2000. p. 117), dado o seu “rigoroso apego à ação norteados pelos antigos, a sua abstinência de toda mera psicologia e, em termos de estado de ânimo, a enorme distância que há entre a resignação como sentimento último desse romance e o romantismo decepcionado de outras obras contemporâneas”.

Assim, adentramos na caracterização do outro tipo de romance teorizado por Lukács, a forma segundo a qual a alma do herói constitui-se em rico mundo interior contraposto ao mundo fora de si. Como o próprio Lukács anuncia há o estreitamento do mundo em relação à alma do herói romanesco.

Segundo o Lukács do prefácio de 1962, aqui se encontra um dos escassos méritos do livro: a análise do tempo em *Educação sentimental*. Assim, interpreta Lukács que: “a nova função do tempo no romance – baseada na *durée* de Bergson – é formulada aqui inequivocamente”. Vejamos como Lukács encaminha sua análise.

O objeto da composição literária é neste caso, de acordo com o que concebe Lukács (2000, p. 118), a “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 rica e dinâmica – que se considera, em espontânea autoconfiança, a única realidade verdadeira, a essência do mundo”.

Percebemos com isso um passo atrás em relação à ação do herói romanesco. Contrariamente às ações na forma de aventuras no *Dom Quixote*, ou mesmo na profusão demoníaca da *Comédia humana*, nessa forma do romance do século XIX, “a possibilidade de uma evasão não parece excluída desde o início” (LUKÁCS, 2000, p. 118). Como constata a seguir, “aqui existe mais uma tendência à passividade” (LUKÁCS, 2000, p. 118).

A constatação dessa tendência engendra, com efeito, um conjunto de problemas para a composição dessa forma de romance. De acordo com o autor (LUKÁCS, 2000, p. 118), esses seriam seus distúrbios formais: “a perda do simbolismo épico, a dissolução da forma numa sucessão nebulosa e não configurada de estados de ânimo e reflexões sobre estados de ânimo, a substituição da fábula configurada sensivelmente pela análise psicológica.”

A despeito das críticas e limites apontados, insistimos em salientar o que a nós parece fundamental nessa forma. Ao conceituar a vivência do tempo para a interioridade, o jovem Lukács delineia com precisão uma figura do mundo da convenção, exterior ao indivíduo. Consoante com o filósofo (LUKÁCS, 2000, p. 119): “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.” O mundo exterior, da segunda natureza, perde importância. As relações que poderiam assinalar para algum tipo de vínculo com as estruturas sociais estão interrompidas nessa forma. Em oposição aos romances mencionados – *Dom Quixote*, *A comédia humana*, *Lykke Per* – na forma típica do romance do século XIX, conforme Lukács (2000, p. 119):

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

O passo seguinte da dialética de Lukács é dado pelo romance de educação (*Erziehungsroman*) de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, como, segundo Lukács, uma tentativa de unir os polos díspares das duas formas abordadas anteriormente, constitui dessa maneira uma tentativa de sintetizar a ação do herói no mundo sem renunciar de antemão ao desenvolvimento sua vida interior, tratando de buscar a conciliação desses posicionamentos antagônicos diante da vida, nem renúncia e adaptação nem um romantismo que imobilizasse o sujeito em si mesmo. De início, porém, Lukács (2000, p. 138) já coloca os termos de sua problemática como de uma “reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta”.

Um ideal de formação é dado como objetivo a ser alcançado, obviamente a disposição para tal deve encontrar-se no herói em primeiro lugar; dessa vontade de formação deriva a ação, e esta, nos diz Lukács (2000, p. 141), “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”.

A posição de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* é a da síntese, entre o idealismo abstrato de *Dom Quixote* e o Romantismo da desilusão de *Educação sentimental*, de Flaubert, e *Niels Lyhne*, do danês Jacobsen.

A questão que surge desse movimento da forma romanesca é: como pode a síntese vir antes mesmo de alguns de seus termos? O Wilhelm Meister aparece antes do fenômeno do romantismo desiludido, típico do século XIX; o que é notado por Machado (2004, p. 88) de acordo com o que segue: “o romance de educação situa-se tanto estética como histórico-filosoficamente entre o romance do idealismo abstrato e o romance de desilusão”.

Nesses termos, de um resultado anterior ao próprio desenvolvimento da forma romanesca, a síntese mirada no *Wilhelm Meister*, pelo jovem Lukács, pode parecer estranhamente paradoxal. É necessário, portanto, buscar a resposta do problema central do romance de educação na polêmica que se abre seja na posição de Goethe frente a seus contemporâneos românticos, ou mesmo, desses últimos frente a Goethe; é necessário, portanto, voltarmos ao ensaio “*A filosofia romântica da vida*”, presente no

livro *A alma e as formas*; nesse ensaio o jovem Lukács afirma resolutamente que o “*Wilhelm Meister* foi a vivência decisiva de todos eles [dos românticos]”. (LUKÁCS, 2015, p. 88).

Lukács, sobretudo, opondo Goethe e o “caminho de interiorização” dos românticos, já apontava para os tempos nos quais se verificava a impossibilidade de realização cabal e decisiva da síntese, uma vez que para alcançar uma harmonia entre a interioridade do herói e as estruturas sociais, deve-se ter clareza antes mesmo do início desse processo, que a natureza desse caminho constitui-se entre afirmação das aspirações e, incontáveis vezes, renúncias à sua efetiva concretização diante do mundo. Nas palavras de Lukács (2000, p. 142),

[...] esse mundo não está absolutamente livre de perigo. Há que se ver sucumbir fileiras inteiras de homens graças à sua incapacidade de adaptação, e outros ressequir e murchar em virtude de sua capitulação precipitada e incondicional perante toda realidade, a fim de avaliar o perigo a que todos se expõem e contra o qual existe, certamente, um caminho de salvação individual, mas não de redenção apriorística.

Essa característica eminentemente conciliadora do romance de educação de Goethe indicia, paradoxalmente, como configuração irônica que é, como nenhuma outra, o perigo da forma romanesca, “ao qual apenas Goethe, e, mesmo ele, somente em parte, logrou escapar: o perigo de romantizar a realidade até uma região de total transcendência à realidade ou, o que demonstra com máxima clareza o verdadeiro perigo artístico, até uma esfera completamente livre e além dos problemas, para a qual não bastam mais as formas configuradoras do romance” (LUKÁCS, 2000, p. 145). Eis o ponto sob o qual Novalis centra sua crítica à obra de Goethe, crítica que entrou na análise de Lukács já no ensaio sobre Novalis, e o romantismo, em *A alma e as formas*.

A busca do estabelecimento de uma harmonia entre a interioridade problemática do herói e o mundo é vista pelo poeta e pensador romântico como sacrifício de um conteúdo anímico vital e, em *A teoria do romance* essa crítica de Novalis ao *Wilhelm Meister*, é novamente retomada por Lukács; segundo este, o romântico “quer configurar uma totalidade terrena fechada da transcendência que se tornou manifesta” (LUKÁCS, 2000, p. 146), a grandeza e o malogro da tarefa romântica é posta às claras por Lukács (2000, p. 146) nos seguintes, e inequívocos, termos,

Mas enquanto os poetas épicos 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.

A síntese pretendida com a interpretação do *Wilhelm Meister* por parte de Lukács, deve ser compreendida então na polêmica no interior do romantismo alemão, entre Goethe e Novalis.

O romance primordial do romantismo desiludido, *Educação sentimental* - posterior historicamente ao *Wilhelm Meister* de Goethe, mas que o antecede na análise de Lukács, demonstrando com isso que a tipologia não é apenas uma linha histórica evolutiva, ou muito menos linear, da forma romance, mas também uma demonstração dos tipos possíveis derivados do conceito de romance - pode, assim, ser compreendido como aquele do sentimento de vida romântico, tal qual diz Lukács (LUKÁCS, 2000, p. 146, p. 124), “o romance do sentimento de vida romântico é o da criação literária desiludida”.

O jovem Lukács (2000, p. 117) caracteriza o romance flaubertiano como o polo contrário ao idealismo abstrato, ou seja, em suas palavras, “para o romance do século XIX, o outro tipo de relação necessariamente inadequada entre alma e realidade tornou-se mais importante: a inadequação que nasce do fato de a alma ser mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer.” Como veremos adiante, há uma correspondência conceitual entre o jovem Lukács e Kierkegaard em relação às categorias filosóficas fundamentais desenvolvidas por Lukács na análise desse romance, e dessa configuração romanesca, e a formulação da categoria do desespero em Kierkegaard.

Seu herói tem clareza da impossibilidade de penetrar no mundo com sua interioridade plena de conteúdo, pois o mundo permanece alheio a qualquer abertura à ideia, ou o ideal, vivo apenas no sujeito.

Essa dialética histórica da forma romanesca em *A Teoria do romance* tem seu ponto de culminância em Tolstói, como fundamento de uma viragem e inflexão do desenvolvimento histórico da forma; em outros termos, a ampliação da problemática do *Wilhelm Meister* leva Lukács às obras de Tolstói, pois no romance de educação de Goethe malogra-se o objetivo de

formação a que o herói almeja pela impossibilidade de alcançar essa formação individual de maneira universal, a respeito desse fracasso adaptativo final diz Lukács (2000, p. 146, p. 150),

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, como sentido existente e constitutivo da realidade. Contudo, a realidade não se deixa alçar à força a esse nível de sentido, e - como em todos os problemas decisivos da grande forma - não existe arte de configuração grande e magistralmente madura o suficiente que seja capaz de transpor esse abismo.

Com efeito, nos romances de Tolstói, de acordo com Lukács, o ciclo histórico do romance europeu-ocidental conclui-se, e nesta constatação, radica, certamente, uma das consequências de maior lastro histórico de todo o livro, pois diz Lukács (2000, p. 151), em relação aos romances do autor russo, nos quais encontra uma transcendência rumo à epopeia, uma transcendência que, “contudo, é inevitável quando a rejeição utópica do mundo convencional objetiva-se numa realidade igualmente existente e a defesa polêmica adquire assim a forma da configuração”.

Em oposição aos resultados do desenvolvimento histórico ocidental, a obra de Tolstói aponta a saída do estado de solidão do indivíduo na comunidade, em um esforço de aproximação das estruturas sociais aos conteúdos da alma solitária, ou seja, o autor busca conectar novamente o sujeito a conteúdos vivenciais compartilhados, como reação evidente à despersonalização, sempre crescente, das relações e estruturas sociais que em nada condiz com a interioridade dos sujeitos; desse modo, Lukács compreende em Tolstói, em sua transcendência à epopeia, a configuração da natureza como *locus* ideal dos homens,

A grande mentalidade de Tolstói, verdadeiramente épica e afastada de toda forma romanesca, aspira a uma vida que se funda na comunidade de homens simples, de mesmos sentimentos, estreitamente ligados à natureza, que se molda ao grande ritmo da natureza, move-se segundo sua cadência de vida e morte e exclui de si tudo o que é mesquinho e dissolutivo, desagregador e estagnante das formas não naturais. (LUKÁCS, 2000, p.153).

A materialização da realidade é dada na experiência nos romances de Tolstói em uma dupla determinação: o mundo da convenção e o seu oposto, no qual, de acordo com Lukács (2000, p. 156), “todo o espiritual foi sorvido e reduzido a nada pela natureza animalesca”. À renúncia a convenção mortificante para a alma, Tolstói contrapõe a experiência de uma natureza idealizada e não-problemática, diante da qual Lukács (2000, p. 154) refere-se, nos termos schillerianos, ainda atuais e operantes,

Desse modo, [...] uma experiência sentimental e romântica torna-se o centro de toda a configuração: a insatisfação dos homens essenciais com tudo quanto lhes possa oferecer o mundo circundante da cultura, e a partir do seu repúdio, a busca e a descoberta da outra realidade mais essencial da natureza.

Tem-se em Tolstói, desse modo, um mundo exterior adequado utopicamente: a transcendência rumo à epopeia, da qual falava Lukács, como vimos acima, objetiva-se nos romances de Tolstói com a “proximidade aos estados orgânicos-naturais de origem, dados na literatura russa do século XIX como substrato de sua mentalidade e configuração” (LUKÁCS, 2000, p. 146, p. 152) ou na vida “que se funda na comunidade de homens simples” (LUKÁCS, 2000, p. 146, p. 153). Um exemplo dessa narrativa, dentre muitos outros, encontramos no conto *Senhor e servo*: o serviçal Nikita é capaz, na sua simplicidade de camponês, romantizada pelo autor, de compreender e ser compreendido ao falar com os animais.

É diante dessa configuração romanesca de Tolstói, que Lukács (2000, p. 153) afirma claramente a natureza paradoxal e necessária da forma do romance, “no fato de que esse mundo, mesmo em sua obra, que não somente o almeja mas também o vislumbra e configura de maneira rica, clara e concreta, não se deixa converter em movimento, em ação”. Lukács (2000, p. 152) diferencia, mais uma vez, em uma das últimas páginas de *A teoria do romance*, que a marca distintiva da epopeia grega não foi a existência de uma época

dourada, pois “era, afinal uma cultura cuja qualidade específica consistia no seu caráter orgânico”.

Ao contrário da epopeia grega, em Tolstói há uma configuração da natureza (*Natur*) imaginada, ideal, e, portanto, posta em oposição à cultura (*Kultur*); em última análise, essa configuração de um mundo utópico, presente na natureza, não ultrapassa o horizonte da oposição polêmica e, dessa maneira, a forma está condenada a um juízo subjetivo, isto é, a ser romance e não epopeia, e isso é expresso por Lukács (2000, p. 74) na primeira parte do ensaio, na seção intitulada *A forma interna do romance* (LUKÁCS, 2000, p. 65-89), ao apontar um dos perigos, para a forma do romance, ao configurar, “em vez de uma totalidade existente, um aspecto subjetivo dessa última, o que turvaria ou mesmo destruiria a intenção de objetividade receptiva exigida pela grande épica”.

Diante dessa compreensão das obras de Tolstói, o diagnóstico lukacsiano (LUKÁCS, 2000, p. 159) é algo melancólico, ainda que simultaneamente vislumbre a presença de um elemento que estaria potencialmente isolado desse percurso romanesco ocidental - no qual o herói, o homem, a alma, estão sós em meio a um mundo abandonado pelas ideias: esse elemento seria “a esfera de uma realidade puramente anímica, na qual o homem aparece como homem - e não como ser social, mas tampouco como interioridade isolada e incomparável, pura e, portanto, abstrata”.

Como vimos não se trata de um retorno a uma experiência não alienada do sentido, mas, nas palavras do próprio autor, “um mundo nitidamente diferenciado, concreto e existente que, caso pudesse expandir-se em totalidade, seria completamente inacessível às categorias do romance e necessitaria de uma nova forma de configuração: a forma renovada da epopeia”. (LUKÁCS, 2000, p. 159).

As palavras finais de Lukács apontam as suas esperanças escatológicas para a obra de Dostoiévski, nas quais, “esse novo mundo, longe de toda a luta contra o existente, é esboçado como realidade simplesmente contemplada. Eis por que ele e a sua forma estão excluídos dessas considerações: Dostoiévski não escreveu romances”. (LUKÁCS, 2000, p. 159).

Antonio Vieira da Silva Filho (2011 p. 24) demonstra corretamente que “[...] a recusa por Lukács de seu presente, recusa que ele parece precisar expor sob uma forma tipológica, não se desvincula da dialética histórica, mas ao contrário, a supõe [...]”. Nessa perspectiva podemos, sem correr o risco cair em desatino, notar que a elaboração da tipologia radica

no núcleo dialético da forma romance, sua exposição efetiva-se concretamente com a afirmação final de Lukács (2000, p. 160), segundo a qual, “Dostoiévski não escreveu romances”.

Essa leitura ganha tangibilidade quando consideramos o que seria a continuação de *A teoria do romance: as Anotações sobre Dostoiévski*.<sup>72</sup> Não se trata, com efeito, de uma tipologia arbitrariamente estabelecida, mas o que há de substancial em sua elaboração, é matizado ao expor os elementos constituintes de cada forma - ou cada tipo-ideal, para lembrar a referência de Max Weber sobre o jovem Lukács. Grosso modo, poderíamos dizer: a forma do romance tem uma história que é reconstruída por Lukács em uma dialética histórica no desenvolvimento de seus tipos-ideais, como afirma Carlos Eduardo Jordão Machado (2004, p. 57) “com as *Anotações sobre Dostoiévski* torna-se mais clara a interpretação histórico-filosófica do romance enquanto forma, isto é, como percurso, direção, intensificação e ruptura. As *Anotações* são a ‘verdade’ da *Teoria do romance*”. Dessa maneira podemos considerar a tipologia do romance uma exposição histórico-filosófica da forma, exposição esta já presente na primeira parte do livro em suas determinações conceituais, e que completa sua trajetória histórica nas *Anotações sobre Dostoiévski*; e que encontram seu *locus* na hora histórica da Primeira Guerra Mundial e na Revolução Russa.

---

<sup>72</sup> As *Anotações sobre Dostoiévski* são um conjunto de notas para uma obra que seria a continuação de *A teoria do romance* e que apontam para uma interpretação sistemática da obra do escritor russo. Foram encontradas pelos colaboradores de Lukács após sua morte e publicadas em meados da década de 1980. Lukács, G. *Dostojewski. Notizen und Entwürfe*. J.C. Nyíri. Budapeste: Lukács-Archiv. 1985. Trad. Italiana de Michele Cometa. Milão: SE. 2000.

## 6 O HERÓI ROMANESCO EM LUKÁCS E O INDIVÍDUO EM KIERKEGAARD

A importância de Kierkegaard para o jovem Lukács é conhecida. O próprio autor (LUKÁCS, 2000, p. 15) menciona a relevância do danês em uma questão fundamental de sua visão de mundo, em sua posição diante da guerra, no período de redação de *A teoria do romance*: “o presente não é caracterizado em termos hegelianos, mas, segundo a fórmula de Fichte, como a “era da perfeita pecaminosidade”. Esse pessimismo de matizes éticos em relação ao presente não significa, porém, uma inflexão geral de Hegel a Fichte, mas antes uma kierkegaardização da dialética de Hegel.”<sup>73</sup>

Diante desse destaque atribuído a Kierkegaard, passamos em revista alguns pontos de seu pensamento que convergem decisivamente na análise do romance executada pelo jovem Lukács, sem pretensão, todavia, de exaurir tal temática. Começamos pelo demoníaco, elemento central em Kierkegaard e na leitura lukacsiana, presente na literatura desde o *Dom Quixote* até os romances do século XIX.

A epopeia de Dante é um marco estético e histórico-filosófico. O jovem Lukács interpreta nela uma epopeia legítima, mas, diante do desenvolvimento épico posterior, da formação do romance propriamente dito, foi possível estabelecer que a obra do poeta florentino foi a última na qual a presença de Deus ainda é uma efetividade. A partir dela é concretizado o estabelecimento do afastamento do Deus cristão, porém na *Divina comédia* ainda há um caminho seguro pela presença divina que conduz o poeta - caminho traçado pelo Deus, é também o resultado epicamente configurado do paradoxo cristão: a vida que tem de ser vivida em um mundo do aquém, o mundo humano do erro e da queda; mas que tem em seu horizonte de ação o mundo além, do Juízo final e da eterna redenção. Tal interpretação pode ser vinculada também a Hegel (2004, p. 149). Para o filósofo alemão, com efeito, o desdobrar do evento épico de Dante está vivo, e pode ser um sentido verdadeiramente confirmado, pelo testemunho do poeta,

---

<sup>73</sup> A presença de Kierkegaard em *A teoria do romance* foi, com efeito, tema da nossa dissertação de mestrado, da qual este capítulo, com algumas modificações, foi extraído. Martins, W. M. A presença de Kierkegaard na *Teoria do romance* do jovem Lukács. Dissertação (mestrado em filosofia). UNESP - Marília, 2012.

A eternização por meio da Mnemosyne do poeta vale aqui objetivamente como o próprio juízo de Deus, em cujo nome o espírito o mais audacioso de seu tempo condena ou beatifica todo o presente e o passado. - Também a exposição tem de seguir este caráter do objeto por si mesmo já pronto.

É essa configuração da obra dantesca que esclarece a si própria e também a situação do indivíduo, no caso o poeta-herói, no romance vindouro, no *Dom Quixote*. Neste último, e, de modo geral para a forma romance, o dado sociológico - e histórico-filosófico - do abandono da alma por deus, que ainda estava presente, segundo Lukács (2000, p. 59) em Dante como “perfeita imanência do transcendente”, agora, a partir do romance de Cervantes, “revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos”, constata Lukács (2000, p. 99).

A consequência teórica para o método de análise do autor pode ser formulada dessa maneira: “essa inadequação tem grosso modo dois tipos: a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos”. (LUKÁCS, 2000, p. 99). Os deuses ao abandonar o mundo tornam-se demônios; com o surgimento do Deus cristão os antigos deuses pagãos transmutam-se em demônios, e o sentido de sua existência anterior no mundo, diante da nova realidade, torna-se estranho, incompreensível, nas palavras de Lukács (2000, p. 88), “os deuses banidos e os que ainda não subiram ao poder tornam-se demônios”.<sup>74</sup>

Se para o jovem Lukács a compreensão do *Dom Quixote* é historicamente determinada pela sua referência à épica de cavalaria medieval, e o passo seguinte - como diz Hegel (2000, p. 152), a “consciência que progride no tempo é necessariamente levada a tornar ridícula a arbitrariedade nas aventuras medievais, o fantástico e o exagero da cavalaria [...]”. A partir da constatação da inadequação da relação entre herói e mundo, Lukács conclui que há o estabelecimento de um vínculo paradoxal entre mundo subjetivo e mundo objetivo.

A situação do desespero teorizada por Kierkegaard também submete o sujeito à perda de contato com a realidade. Poderíamos, então, rastrear uma determinação kierkegaardiana aqui?

<sup>74</sup> Encontramos a descrição literária dessa transmutação dos deuses gregos em demônios ricamente condensada no belo livro de Heinrich Heine *Os deuses no exílio*, em tom nostálgico ele expõe a perda do poder sobrenatural divino no correr dos tempos, os antigos deuses estão exilados no mundo da prosa, de caráter burguês. HEINE, H. *Os deuses no exílio*. São Paulo: Iluminuras, 2009.

Recordemos as palavras de Adorno (2010, p. 186) sobre a doutrina do desespero: “todo existir kierkegaardiano é, na verdade desespero”.

Com efeito, em *A doença para a morte*, Kierkegaard (1971, p. 202) formula uma categorização do desespero perceptível até mesmo nas formações culturais anteriores ao próprio advento do cristianismo: “o paganismo e o homem natural na cristandade, o paganismo tal qual ele foi e é na história, e o paganismo na cristandade, é propriamente esse gênero de desespero: o mundo é desespero, mas ele não sabe nada sobre isso”, dessa maneira Adorno (2010, p. 186) tem razão ao interpretar o desespero como o existir, “pois o desespero é para ele [Kierkegaard] objetivo, e independente de todo saber a respeito de si mesmo. Kierkegaard supõe como certo ‘que é justamente uma das formas de desespero o não estar desesperado, não ter consciência de se estar’”.

Dentre as formas que o desespero pode adquirir no sujeito há aquela segundo a qual o eu é desesperado porque quer ser ele mesmo, portanto trata-se da afirmação ativa do conteúdo de sua alma por meio de suas ações; esse eu desesperado ativo “relaciona-se consigo mesmo apenas entregando-se à experiências”, e sua alma está fechada, reclusa em si mesma, “ele não conhece nenhum poder que esteja acima de si próprio” (KIERKEGAARD, 1971, p. 224), sua forma coincide também com a pura atividade, “por mais tempo que persiga um pensamento, toda a ação se desenvolve sobre uma hipótese [...] o eu é sempre seu próprio mestre e, como se diz, seu mestre absoluto: está aí justamente seu desespero, mas o que ele considera como seu prazer”. (KIERKEGAARD, 1971, p. 224).

E sintetizando essa forma do desespero surge, na obra de Kierkegaard (1971, p. 225), uma referência ao *Dom Quixote*, indiretamente aludida,

O eu desesperado não constrói, portanto, mais que castelos de ar, e nunca combate nada além de moinhos de vento. Todas essas virtudes experimentadas tem um ar magnífico; elas encantam por um momento como um conto oriental; parecido domínio de si, solidez na alma, ataraxia etc, rendem à fábula.

Esse herói, diante de 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” (LUKÁCS, 2000, p. 119), tem em si mesmo, como vimos acima, “a única realidade verdadeira, a

essência do mundo” (LUKÁCS, 2000, p. 118); nessa recusa do herói à luta de equiparação entre ser interior pleno e a exterioridade tornada convencional estaria o trunfo kierkegaardiano, segundo Adorno, isto é, o desprezo para com a objetividade, “como opositor da doutrina hegeliana do espírito objetivo, Kierkegaard não desenvolveu nenhuma filosofia da história. Com a categoria da ‘pessoa’ e sua respectiva história interior ele gostaria de excluir do círculo de seus pensamentos a história exterior”. (ADORNO, 2010, p. 83). Dessa maneira, estado de ânimo e reflexão, categorias individuais e subjetivas constituem, de maneira fundamental, a configuração romanesca; categorias que estão, no entanto, afastadas de uma expressão tipicamente lírica,

Mas seu significado formal é determinado justamente pelo fato de o sistema regulativo de ideias que serve de base para toda a realidade poder neles revelar-se e ser configurado através de sua mediação; pelo fato, pois de eles terem uma relação positiva, embora problemática e paradoxal, com o mundo exterior. (LUKÁCS, 2000, p. 120).

O romance da desilusão é o passo histórico-filosófico seguinte àquele dado por Novalis, ao tornar a poesia ato em sua vida, como demonstra Lukács no ensaio *Filosofia romântica da vida*: Novalis; e Kierkegaard, ao tentar reunir ética e estética, poetizando o gesto de rompimento do noivado em sua vida, como o jovem Lukács havia demonstrado no ensaio dedicado a ele, e a sua ex-noiva, Regine Olsen, em *A alma e as formas*.

De acordo com nosso autor, a experiência temporal está na base da forma, da qual a *Educação sentimental* é a obra mais expressiva. A apreensão da experiência do tempo como duração, do tempo como realidade, só foi possível ao romance, segundo Lukács, por seu “desterro transcendental da ideia”. (LUKÁCS, 2000, p. 127). Conforme Lukács vai descrevendo essa discrepância entre ideia e realidade, ocasionada pelo decurso do tempo como duração, além da referência a Bergson, rememora-se a formulação kierkegaardiana do paradoxo do instante: o encontro essencial entre finito e infinito no tempo.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Charles Le Blanc (2003, p. 75) destaca a ambivalência do instante: “o instante é ambíguo por natureza: por um lado, está no tempo (humano) enquanto divisão do passado e do futuro e início da história; por outro, é aquele ponto a partir do qual algo se fixa para sempre. Nesse sentido, ele está fora do tempo, ele é eternidade.”

O tempo como duração significa para Lukács que “a mais profunda e humilhante incapacidade de autoafirmação da subjetividade consiste menos na luta vã contra as estruturas vazias de ideias e seus representantes humanos do que no fato de ela não poder resistir a esse decurso contínuo e indolente”. (LUKÁCS, 2000, p. 127)

Existe aqui, portanto, um retorno àquela dicotomia estabelecida em *A alma e as formas*, que também é significativamente desenvolvida no texto *Da pobreza do espírito* (1912). Neste, o herói contrapõe a vida inessencial e cotidiana à vida verdadeiramente essencial, que surge pela ação impulsionada pela categoria de bondade: “a ética é a primeira e a mais primitiva elevação do homem do caos da vida cotidiana; é o distanciar-se de si mesmo, da sua condição empírica. A bondade, ao contrário, é o retorno à verdadeira vida, o verdadeiro retorno do homem ao lar”. (LUKÁCS, 2004, p. 178).

Mas por que o tempo torna-se o elemento constitutivo primordial da forma romance? De acordo com Lukács, “o tempo só pode tornar-se constitutivo quando a vinculação com a pátria transcendental houver cessado” (LUKÁCS, 2000, p. 128); ou seja, na Grécia, o objeto da epopeia está no passado, tal qual afirma nosso autor ao referir-se à concepção estética de Goethe e Schiller sobre a epopeia: “seu tempo, pois, é estático e abarcável com a vista” (LUKÁCS, 2000, p. 128); e na epopeia cristã de Dante a relação com o tempo adquire outra dimensão, diversa da epopeia antiga, pois aqui o elemento futuro no tempo, o Juízo Final, integra o tempo, como diz Lukács, em “uma harmonia das esferas tida como já consumada”. (LUKÁCS, 2000, p. 35).

Assim, o tempo adquire uma significação vital para o herói do romance. Quando a dissolução da totalidade épica fechada torna os deuses em demônios, de tal forma que essa experiência do tempo torna-se decisiva: “a subjetividade trava uma luta em vão contra as formações sem ideia de um tempo não estável. A duração expressa a discrepância entre ideia e realidade”. (MACHADO, 2004, p. 91).

Essa configuração de que em um mundo sem deus o tempo é vivido como duração leva à conclusão de que, “no romance, separam-se sentido e vida e, portanto essencial e temporal; quase se pode dizer que toda a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo” (LUKÁCS, 2000, p. 129), e dessa luta surge o sentimento de maturidade do romance - o que no *Dom Quixote* era loucura, seu mundo das ideias de cavalaria - é inteiramente consciente no herói do romance da desilusão:

“desse sentimento maduro e resignado brotam as experiências temporais legitimamente épicas, pois que despertam ações e nas ações têm suas origens: a esperança e a recordação”. (LUKÁCS, 2000, p. 130).

Encontramos uma formulação da esperança e da recordação, muito importante, também em Kierkegaard. Com efeito, consta em *A doença para a morte* a afirmação de que a esperança e a recordação são duas formas essenciais da ilusão; como polos opostos nos quais os homens estariam, variando de um extremo ao outro, dependendo de sua idade, na metáfora cronológica. Assim, O jovem fixa-se existencialmente na esperança de um futuro extraordinário; e o homem maduro voltaria ao passado, recriando-o de acordo com sua imaginação, como memória. E, de acordo com Kierkegaard, os dois seriam presas fáceis do desespero, o jovem, em relação ao futuro, rigorosamente imprevisível; e o velho, desesperado pela imutabilidade do seu passado.

Nas novelas da terceira parte dos *Estádios no caminho da vida* encontramos esses indivíduos desesperados, ganhando concretude na narrativa de suas experiências existenciais por Kierkegaard, em *Leitura em voz baixa* e em *Uma possibilidade*.<sup>76</sup> Nesta última, encontramos o homem chamado por todos os seus conhecidos pela alcunha de “guarda-livros”, como bem apontou Adorno (2010, p. 143), e interpretou-o da seguinte maneira, “a loucura do guarda-livros que procura conjurar magicamente, através da recordação de seu tempo passado a “possibilidade” de que viva por aí um filho seu”.

O outro polo extremo da temporalidade, ou do desespero, encontra-se na novela seguinte, *Leitura em voz baixa*, um pequeno escrito de caráter fragmentário sobre Periandro, tirano de Corinto, de onde sobressaem os caracteres de uma natureza ambígua, “dele se disse que falava sempre como um sábio e procedia constantemente como um louco” (KIERKEGAARD, 2004, p. 52); esse tirano agia, segundo a narração de Kierkegaard, de acordo com a máxima “com aplicação tudo se consegue” (KIERKEGAARD, 2004, p. 53), e quis cortar o Istmo de Corinto assentado nessa crença; podemos depreender dessa, e de outras máximas desse sábio, como por exemplo

---

<sup>76</sup> Ambas as novelas encontram-se no volume *Do desespero silencioso ao elogio do amor desinteressado*. KIERKEGAARD, S. 2004.

“é melhor ser temido do que lamentado”, a sucessão de sua vida tirânica, em um amálgama de loucura e sabedoria: matou a esposa em acesso de ciúmes, exilou os filhos e terminou sua vida de modo que sua tumba restasse vazia por um ato premeditado.<sup>77</sup>

Com essas duas novelas, Kierkegaard formula o desespero da loucura pela recordação e o da loucura em uma esperança tiranicamente alucinada. Também em um aforismo de *A alternativa* a “existência do poeta”, do esteta da filosofia dos estádios da existência, é traçada como uma vivência da esperança que se mescla e confunde-se com a lembrança: “consigo descrever a esperança de maneira tão viva que toda individualidade esperançosa quer reconhecer-se em minha descrição; e, contudo, é uma falsificação, pois ao descrever a esperança, estou pensando na lembrança”. (KIERKEGAARD, 2004, p. 53).

Mas encontramos, no entanto, uma esclarecedora formulação também em *A alternativa* onde Kierkegaard expõe justamente a junção das duas categorias como síntese impulsionadora da ação, tal qual o jovem Lukács ao analisar o herói de *Educação sentimental*, Frédéric Moreau, e o romance da desilusão:

Você que tem observado aprovará minha nota geral de que os homens se repartem em duas grandes classes, há os que vivem sobretudo na esperança ou na recordação. As duas categorias testemunham uma atitude errônea em relação ao tempo. O homem não vive, ao mesmo tempo, na esperança e na recordação, é assim que sua vida adquire uma continuidade verdadeira e plena. (KIERKEGAARD, 1970, p. 128).

Ação do herói, determinada pela esperança e a recordação, guardaria então um conteúdo que não poderia ser confiscado pelo mundo da convenção, em seu estado de alienação atual:

---

<sup>77</sup> “Pela última vez uniram o sábio e o tirano. Sua resolução desesperada e o temor de ainda na morte poder ser alcançado pela desonra levaram sua sabedoria a encontrar um caminho engenhoso para sair da vida. Ele mandou vir a ele dois jovens e lhes indicou um caminho secreto. Então ordenou-lhes que na noite seguinte aí se colocassem para matar o primeiro homem que encontrassem, e enterrassem imediatamente o morto. Depois que eles foram, mandou vir quatro outros homens e ordenou-lhes o mesmo: aguardar naquele caminho e quando aparecessem dois jovens, matá-los e sem demora enterrá-los. Então mandou vir um número duas vezes maior e ordenou-lhes de maneira semelhante a mesma coisa, matar os quatro que haveriam de encontrar, e enterrá-los no próprio local em que fossem abatidos. Então Periandro entrou no caminho secreto na hora marcada e foi assassinado”. (KIERKEGAARD, 2004, p. 57).

“tudo o que ocorre é fragmentário, triste e sem sentido, mas está sempre irradiado pela esperança ou pela recordação”. (LUKÁCS, 2000, p. 133).

Marcado o paralelismo sobre o tempo, podemos destacar outra aproximação, visível na relação entre o mundo natural e o mundo da convenção. Como vimos, a forma romanesca em Tolstói, em sua transcendência rumo à epopeia, radica na afirmação de uma natureza oposta ao mundo da convenção, da cultura, dados “em parte seu alheamento da alma, em parte a sua natureza alheia à cultura e meramente civilizatória, em parte a sua ávida e ressequida ausência de espiritualidade”. (LUKÁCS, 2000, p. 152).

O romance tolstoiano aponta, dessa maneira, uma atitude sentimental, e moderna, diante da natureza, “é somente a projeção da experiência de que o mundo circundante criado para os homens por si mesmos não é mais o lar paterno, mas um cárcere”. (LUKÁCS, 2000, p. 64-5). O mundo natural da epopeia antiga torna-se assim o ideal de humanização, diante da inessencialidade do mundo da convenção, o mundo burguês do século XIX. O que podemos ler na direção que Lukács aponta aparece claramente já no título da seção dedicada ao romancista russo: “Tolstói e a extrapolação da formas sociais de vida”.

O mundo da convenção, em sua formação histórica, é compreendido por Lukács (2000, 158) em seu caráter fundamental:

Uma monotonia eternamente recorrente e repetitiva desenrola-se segundo leis próprias alheias ao sentido – uma eterna mobilidade sem direção, sem crescimento, sem morte. As figuras são permutadas mas nada ocorre com sua troca, pois todas são igualmente inessenciais, cada uma delas pode ser substituída por outra qualquer.

A esse mundo contrapõe-se o mundo da vivência do natural-orgânico como alternativa aqui sim, essencial e verdadeiramente condizente com a realidade da alma; porém o autor demonstra que essa configuração de um mundo natural e homogêneo é um malogro, uma aspiração que leva Lukács (2000, p. 158) a concluir que, “em termos puramente artísticos, os romances de Tolstói são tipos extremados do romantismo da desilusão, um barroco da forma de Flaubert”, por que uma totalidade só é possível sobre o solo da cultura: “pois o mundo intuitivamente vislumbrado da natureza essencial

permanece pressentimento e vivência, e portanto subjetivo e reflexivo para a realidade configurada”. (LUKÁCS, 2000, p. 159).

Em relação à Kierkegaard temos uma similitude bastante próxima a ser evidenciada: há no pensamento do danês também a configuração de um mundo natural, mas este mundo é, contudo, a marca objetiva do demoníaco: “o espiritualismo de Kierkegaard é, em primeiro lugar, hostilidade à natureza. O espírito se situa livre e autônomo diante da natureza, porque a reconhece como demoníaca, tanto na realidade exterior como em si mesmo”. (ADORNO, 2010, p. 125).

O que em Tolstói é uma escolha e configuração de um mundo simples, avesso a toda convenção, em sua oposição à cultura, em Kierkegaard assume o signo do demoníaco, no qual todo homem está, potencial e ameaçadoramente, imerso por sua própria constituição: a síntese de alma e corpo, e nessa síntese reside o essencial: o espírito, “o absoluto que um homem pode ser”. (KIERKEGAARD, 1971, p. 200).

Partindo desse pressuposto do espírito, resultado da síntese, compreende-se o motivo do afastamento e do repúdio ao natural em Kierkegaard: “o homem do imediato (tanto quanto a imediatidade pode se apresentar na realidade sem nenhuma mistura de reflexão) não tem outra determinação da alma senão aquela; seu eu e sua pessoa são partes integrantes da temporalidade e do mundo material”. (KIERKEGAARD, 1971, p. 208).

De outro modo, a filosofia de Kierkegaard capta também e elabora, a seu modo, o tema fundamental em sua época, isto é, a alienação, que ele denomina, “a desintegração das relações fundamentais do existir humano”. (ADORNO, 2010, p. 71). Nesse caminho, o pensamento de Kierkegaard se aproxima à “comunidade de homens simples” tolstoiana, tal como a visão de Lukács, da metáfora, com intenção ontológica, como aponta Adorno (2010, p. 141), de ‘impressão primitiva’ que a “escritura primordial da existência humana” deixa no homem experiente”.<sup>78</sup> O observador psicológico de *Estádios no caminho da vida*, Frater Taciturnus, confirma, segundo Adorno, a fixação dos extremos: “a escritura primordial da existência humana”, oposta às formações sociais contemporâneas:

<sup>78</sup> A intenção metafórica de Kierkegaard é explicitada por Adorno (2010, p. 140), baseado na interpretação do lugar da melancolia na filosofia de Kierkegaard, do seguinte modo: “como “doença de nossa época”, a melancolia não é geral e fortuita; o que ocorre é que a interioridade se torna melancólica no conflito determinado com as realidades históricas que a grande metáfora de Kierkegaard bem claramente esboça”.

A que se deve que nas regiões apartadas, onde uma milha separa uma cabana de outra, haja mais temor de Deus que nas cidades barulhentas? A que se deve que o homem do mar tenha mais temor de Deus que o cidadão sedentário? Não será porque na charneca desolada, no mar bravio, a gente experimenta alguma coisa, e o experimenta de tal modo que a gente tem de encarar com firmeza? Quando ruge a borrasca noturna e quando em tom lúgubre uiva o lobo faminto; quando, após um naufrágio, alguém se salva agarrado a uma tábua e sobre ela se esforça para resistir ao mar embravecido; quando pode economizar gritos de socorro já que não podem alcançar nenhum ouvido humano: então a gente aprende a depositar sua confiança em algo que não sejam vigias noturnos e gendarmes, os bombeiros e o bote salva-vidas. Na grande cidade, homens e casas se aglomeram muito perto uns dos outros. Para se ter uma impressão primitiva, há que ocorrer algum acontecimento [...].<sup>79</sup>

A convergência entre os autores a propósito de Tolstoi é estimulada também pela interpretação adorniana (ADORNO, 2010, p. 141), quando este afirma que, “só a natureza pré-histórica do barco ou do habitante da cabana ainda pode, para além da coisificação, com o mar e a charneca, colocar ao homem a “escritura primordial” diante dos olhos”.<sup>80</sup><sup>11</sup> Kierkegaard (2002, p. 526) faz essa referência à escritura primordial relacionada aos textos sagrados, na dialética dos pseudônimos, fugindo da coisificação imperante,

Aquilo que conheço dos pseudônimos não me dá o direito, naturalmente, de afirmar seu assentimento, mas não para com isso duvidar, pois sua significação (qualquer que seja na realidade) não consiste absolutamente em fazer uma nova proposição, uma descoberta sem precedente, ou em fundar um novo partido e querer “ir mais longe”, mas precisamente o contrário, não querer ter nenhuma significação, querer ler somente, à distância do afastamento da dupla reflexão, a escritura original individual, humana em relação à existência, o texto antigo, conhecido e transmitido por nossos pais, reler ainda uma vez mais, se possível, de uma maneira mais interior.

<sup>79</sup> Adorno (2010, p. 141). KIERKEGAARD OC IX, 1978, p. 349-50.

<sup>80</sup> Diz Adorno (2010, p. 142): “no mundo coisificado das grandes cidades, cujos habitantes são, gendarmes e vigias, “funcionários” da ordem, eles mesmos, coisas e caricaturas, o conteúdo de verdade da escritura está historicamente perdido porque a objetividade das formas sociais já não permite a ‘impressão primitiva’”.

## 7 O PATHOS DA LUTA EM DUAS FRENTES: *ESCRITOS DE MOSCOU*

Lukács emigrou para a União Soviética em 1933. Estabelecendo-se em Moscou, trabalhou no Instituto Filosófico da Academia de Ciências de Moscou, conhecido como Instituto Marx-Engels. Nesse período, o pensador húngaro teve contato com obras até então não publicadas de Marx, por exemplo, os *Manuscritos econômico-filosóficos*, que, de acordo com suas próprias palavras, moldariam sua trajetória intelectual. Em seu ensaio biográfico-intelectual sobre Lukács, Fritz J. Raddatz (1975, p. 82) menciona que “esta será a época da linguagem servil e também do contraprojeto “secreto”. Nesse momento se elabora seu conceito de “grande realismo”, indireta, porém visivelmente, oposto ao “realismo socialista” de Idanov”.

No *Postscriptum*, de 1957, para o texto *Meu caminho para Marx*, escrito em 1933, Lukács (2010, p. 16) destaca que suas esperanças fundavam-se em novas possibilidades para a pesquisa filosófica, conjuntamente à extinção da RAPP (*Associação dos Escritores Russos*), “associação à qual sempre me opus, abriu para mim e para muitos uma grande perspectiva: a de uma retomada, sem obstáculos burocráticos, da literatura socialista, da metodologia e da crítica literária marxista”. Os desdobramentos desses processos, grosso modo, foram minando pouco a pouco tais expectativas. Assim, de acordo com Lukács (2010, p. 16): “naquele momento também, qualquer ideia (para sermos otimistas) que se distanciasse do modelo imposto esbarrava numa surda e agressiva resistência”.

Segundo Carlos Eduardo Jordão Machado (2016, p. 25):

Nos primeiros textos de crítica literária ou de teoria estética, escritos na década de 1930 - em que retoma a problematização da estética a partir de novos pressupostos políticos -, Lukács trava uma batalha de duas frentes: de um lado, contra o “sociologismo vulgar”, cuja expressão oficial era o “realismo socialista” e, de outro, contra a experimentação linguístico-formal das vanguardas históricas.

Miguel Vedita (2011, p. 6) salienta que os *Escritos de Moscou*, escritos decisivos da década de 1930, foram compostos “em meio a esta tensão entre o entusiasmo inicial e o

crescente ceticismo”. De acordo com o mesmo autor (VEDDA, 2011, p. 6): “os anos seguintes iriam demonstrar até que ponto essas expectativas eram ilusórias, e que o stalinismo haveria de significar um aprofundamento consideravelmente maior das tendências burocráticas precedentes”.

Às observações anteriores poderíamos acrescentar: a crítica às ilusões do progresso, à visão de mundo liberal–burguesa e ao romantismo em seu caráter de glorificação de um passado obscuro, ao mesmo tempo em que destaca cristalinamente sua natureza profundamente crítica e avessa à sociabilidade capitalista e a consequente desagregação social que seu desenvolvimento provoca.

De todo modo, trata-se de um momento importante na formulação do conceito de romance. O conjunto de observações reunido nos ensaios que compõem o livro mencionado é interessante e instigador do ponto de vista da obra de Lukács. Encontram-se em tais ensaios múltiplos pontos de contato com a reflexão lukacsiana elaborada no período de juventude, especialmente na obra *A teoria do romance*. Por suposto, há conjuntamente distanciamentos significativos.

De acordo com Lukács (2011, p 29), então, no artigo *O romance*, de 1934, um dos mais importantes textos desse livro: “o romance é o gênero mais típico da sociedade burguesa”. É, portanto, “a forma de expressão da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 2011, p. 29). Ao romance se contrapõem outras formas, de acordo com o desenvolvimento burguês. Esse fato, segundo Lukács, deixa sua marca conjuntamente na teoria e nas obras desse gênero.

Para o autor dos anos 1930 (LUKÁCS, 2011, p. 30), a teoria se ocupa quase exclusivamente dos gêneros formados na Antiguidade. De modo oposto, o romance, “se desenvolve paralela e quase independentemente do desenvolvimento teórico geral, sem que este o tome em consideração ou o influencie” (LUKÁCS, 2011, p. 30). Deve-se a isso o fato de que os romances se desenvolveram de maneira independente de uma teoria romanesca ou mesmo de uma teoria da práxis artística dos romancistas. Estes foram os que lançaram as primeiras reflexões sobre seu objeto e sua práxis literária. Segundo Lukács (2011, p. 30), em reflexões dispersas dos escritores é possível deduzir “que deram forma e desenvolveram o novo gênero literário com plena consciência estética, porém sem ter avançado na generalização teórica mais além do que era absolutamente necessário para sua própria práxis”.

O que Lukács (2011, p. 30) afirma em seus textos no decorrer dos anos 1930 sobre os primeiros romances está próximo do ponto de vista estético de Hegel, e por consequência da obra de juventude *A teoria do romance*, de modo que essa proximidade pode ser observada no comentário seguinte:

O romance se amarra, por meio de seus primeiros grandes representantes, de forma imediata e orgânica, ainda que também, ao mesmo tempo, de forma polêmica e dissolvente, com a cultura narrativa da Idade Média; a forma do romance se constitui a partir da dissolução da cultura narrativa medieval, de sua conversão em “plebéia” e burguesa.

Essa dissolução da cultura narrativa medieval foi a arma ideológica da cultura popular, plebéia e informe, para lutar por uma cultura burguesa. Adiante, com o idealismo alemão, há uma “incorporação orgânica” do romance nos sistemas de formas estéticas. Segundo o autor, “com a filosofia clássica alemã aparecem os primeiros fundamentos para um tratamento estético universal do romance, para uma incorporação orgânica desse no sistema das formas estéticas”. (LUKÁCS, 2011, p. 31). Assim, no século XIX, o romance se impõe como forma típica de expressão da burguesia moderna. Lukács fala no romance como uma forma nova. Há uma ruptura.

Lukács conecta o tema da decadência universal da ideologia burguesa com a dissolução da forma romance no século XIX. À primeira vista pode parecer uma argumentação muito dura, tanto do ponto de vista político quanto do ponto de vista estético, no combate às vanguardas artísticas das primeiras décadas do século XX, respondendo diretamente ao contexto na qual está imersa. No entanto, se nos lembrarmos de textos anteriores, um vínculo temático aparece.

O ensaio, para nós um dos mais importantes, de *A alma e as formas*, sobre Storm capta exatamente um declínio. O impasse do exímio novelista e poeta lírico diante da possibilidade de configuração do romance transparece na insegurança burguesa que avança cada vez mais, após o contínuo dismantelamento de suas ilusões. Nesse sentido, é possível determinar com exatidão que uma forma de declínio ideológico da burguesia já era captada e formulada com clareza pelo artista, e posteriormente pelo jovem filósofo. Quanto ao tema da dissolução da forma romance, tal enunciado é antevisto pelo filósofo em *Teoria do romance*, quando afirma que Dostoiévski não escreveu romances. Segundo o jovem Lukács (2000, p. 160): “a intenção configuradora que

se evidencia em suas obras nada tem a ver, seja como afirmação, seja como negação, com o romantismo europeu do século XIX e com as múltiplas reações igualmente românticas contra ele”.<sup>81</sup>

Por que e quando não se pode mais narrar? Quais são as características da dissolução? Lukács menciona 1848 como marco temporal do processo de tensionamento entre uma literatura de entretenimento, “apologética, grosseiramente embusteira e caricaturesca” e o “romance sério e artisticamente elevado”. Lukács (2011, p. 63) nota no caso dos escritores burgueses que repudiam a “enganosa glorificação do capitalismo”, e que entretanto, não aderem à causa do “proletariado revolucionário”, uma reavaliação da tradição romântica, na qual buscam inserção. “Novo realismo” seria seu nome e seu primeiro e maior representante é Flaubert. O qual busca o “caminho para um domínio realista da realidade capitalista” (LUKÁCS, 2011, p. 63). Ao tomar como ponto de partida artístico “o ódio e o rechaço à realidade burguesa”, o romancista compreende “com precisão suas manifestações humanas e psicológicas”, no entanto, sua análise “apenas chega a uma polaridade rígida das contradições que surgiram na superfície e não até sua conexão vital por baixo dela”. Em termos hegelianos, como o filósofo cita, “o mundo que ele configura é o mundo já acabado da prosa consumada” (LUKÁCS, 2011, p. 63). A ação, nessa configuração épico-romanesca, consistiria apenas na “representação de como esta subjetividade que se subleva impotente de antemão é aplastada pela vileza banal da prosa burguesa” (LUKÁCS, 2011, p. 63). Em suma, segundo Lukács (2011, p. 63), “Flaubert trabalha com a menor ação possível, com acontecimentos e com homens que não se elevam jamais acima da vida cotidiana burguesa mediana; isto é - conscientemente - sem uma ação épica”.

Há, nessa perspectiva, segundo Lukács, um falso dilema entre objetivismo e subjetivismo, com o sobredimensionamento de ambos. A partir dessa perspectiva, Zola ultrapassa essa herança romântica na busca por “fundar o romance em princípios científicos”. (LUKÁCS, 2011, p. 63). Zola alcança assim a identificação do meio banal com o típico, oposto ao individual interessante; logo não enxerga o característico, digno de configuração épica, ou, de acordo com Lukács (2011, p. 66), “a reação concreta do homem frente aos sucessos do mundo exterior”. O filósofo húngaro nota também que o dilema entre narrar e descrever é antigo. Segundo o autor (LUKÁCS, 2011, p. 66), o pensador e poeta alemão Lessing já havia apontado

---

<sup>81</sup> Carlos Eduardo Jordão Machado (2004, p. 57), afirma que: “Lukács desenvolve uma teoria conclusiva do romance que termina com uma formulação inequívoca e simples: “Estes [os romances de Dostoiévski, não são mais romances”. Tudo acaba em Dostoiévski.”

para a natureza contrária aos princípios formais da poesia e da épica. Como exemplar dessa contraposição entre narrar e descrever, Lukács menciona a corrida de cavalos narrada por Tolstói em *Anna Kariênina* como uma “etapa epicamente configurada da ação do romance”, ao contrário da corrida de cavalos presente na obra *Naná*, de Zola, como mera descrição. O que salientamos aqui, nas palavras de Lukács, é que esta maneira científica da descrição oculta “de maneira superficial o empobrecimento das determinações sociais por ele reconhecidas e configuradas, das forças motoras sociais contraditórias, não pode conduzir, portanto, nem em um sentido epistemológico ao correto reflexo da sociedade capitalista, nem em um sentido artístico à configuração a de narrações unitárias”. (LUKÁCS, 2011, p. 67).

Os grandes problemas estéticos do romance, agora visados pelo Lukács dos anos 1930, suas questões realmente importantes, mesmo que ganhassem relevância com a prática da reflexão por parte de grandes narradores, por exemplo, Goethe, Balzac e posteriormente Zola, ainda não alcançaram determinações decisivas: “a fundamentação da autonomia do romance como gênero literário frente a outras formas épicas, nem ao tratamento dos princípios específicos que o diferenciam da mera literatura de entretenimento”. (LUKÁCS, 2011, p. 31). O autor sente a necessidade de desenvolver uma teoria do romance baseada na fundamentação da autonomia do romance, como gênero literário, frente a outras formas épicas. Busca uma teoria que articule o início do romance, suas grandes tradições e conquistas revolucionárias e conquistas revolucionárias e depois a dissolução da forma, como consequência da decadência da burguesia.

Nesse passo, ao desconsiderar a teoria do romance de Schlegel tanto quanto sua teoria de juventude, uma grande e decisiva questão agora seria uma “teoria marxista” do romance. Segundo Lukács (2011, p. 31), esta “teria que partir criticamente das definições e reflexões do período clássico [da filosofia alemã]”. Deste modo, Hegel é mencionado como o formulador do “problema estético e histórico”, pois “considera o romance como o gênero literário que se corresponde, no interior do desenvolvimento burguês, com o épos”. (LUKÁCS, 2011, p. 32). Novamente afloram ressonâncias dos termos da questão esboçados na obra de juventude do autor.

Na leitura do Lukács dos anos trinta, é o filósofo Hegel, ao tratar da questão do lugar do romance em um sistema de gêneros literários, quem atentou à possibilidade de o romance não ser “meramente um gênero literário “popular”, ao contrário, reconhece “de maneira cabal sua importância dominante e típica no desenvolvimento moderno”. (LUKÁCS, 2011, p. 32). Hegel

também reconheceu a contraposição histórica que anuncia “a problemática específica da forma romance”. (LUKÁCS, 2011, p. 32). Segundo o filósofo húngaro, Hegel deduziu, inclusive, sua teoria do romance, do confronto “entre época poética e prosaica”. (LUKÁCS, 2011, p. 32). Esse confronto preconizado na obra de Hegel desvela o típico moderno: o aniquilamento da atividade autônoma do indivíduo heróico e de sua unidade substancial com a sociedade.

Com a configuração e a expansão da consolidação de formas prosaicas de organização da vida social, por exemplo, com a centralização cada vez maior do poder estatal, há um deslocamento progressivo do foco narrativo da grande épica. Assim, na visão hegeliana, segundo Lukács (2011, p. 32),

Hegel vê claramente, sem reconhecer os fundamentos econômicos objetivos [...], que o épos está unido historicamente a um estágio de desenvolvimento primitivo da humanidade, ao período heróico; isto é, a um período no qual a vida da sociedade não está dominada por forças sociais que se tornaram independentes dos homens e que se autonomizaram. A poesia da época heróica, cujas manifestações típicas foram os épos homéricos, está em contato com essa autonomia e essa atividade autônoma dos homens, o que quer dizer, ao mesmo tempo, tanto que “o indivíduo heróico [não se separou] do todo ético ao qual pertence, mas que tem consciência de si somente enquanto está em unidade substancial com esse todo”.

De modo semelhante, em *A teoria do romance*, as epopéias de Homero permanecem como obras paradigmáticas ao contraponto histórico do romanesco nas formas da grande épica. Transparece então a sólida base da formação estética hegeliana como pano de fundo do autor nos anos 1930. Agora, Lukács (2011, p. 33) demonstra que Hegel captou de maneira exata o desenvolvimento contraditório de sua época, o que é típico nesse desenvolvimento burguês, a prosa se funda tanto no fim da atividade autônoma dos homens e da unidade substancial com a sociedade; as forças sociais se tornam independentes e são autonomizadas:

Este desenvolvimento é um progresso absoluto em relação ao primitivismo da época heróica; porém, ao mesmo tempo e de um modo inseparável em relação ao anterior, supõe uma degradação do homem e, assim, uma degradação da poesia, que torna-se prosa, ao que o homem não pode se adaptar sem contradições.

Além da concordância com Hegel, mantida em termos críticos, destacamos que Lukács de então concorda também com o jovem autor de *Teoria do romance*, ao apontar para a degradação do homem e da poesia, simultaneamente. Nesse contexto, de contínuo rebaixamento de horizontes nas formas de vida dos homens, de desagregação contínua entre sujeito e mundo, uma possibilidade exitosa, reconhecida muito cedo pelo jovem intelectual húngaro, foi o caso de Goethe, especialmente, é o caso de *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*. Tal reconhecimento tem seus antecedentes, e um dos mais conhecidos e notáveis é o de Hegel.

O romance de formação (*Bildungsroman*) *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe funciona como o exemplar da busca do “ponto médio”, que deveria ser alcançado pela forma. Contrariamente ao drama, que exige um herói atuante, a passividade do herói do romance é “uma exigência formal, para que se possa desenvolver nele e ao seu redor, a imagem do mundo em sua amplitude” (LUKÁCS, 2011, p. 36). É conhecida a afirmação de Hegel de que sua época era pouco propícia à arte, o que leva à conclusão segundo a qual um herói positivo não é possível para a grande épica. Mesmo assim, Goethe e Schiller, Schelling e Hegel não abandonam a busca pela possibilidade de configurar uma totalidade, e, conforme o autor, são estes pensadores que cedo atentaram para a importância da forma romance e sua relação de oposição e continuidade com a epopeia. De acordo com Lukács (2011, p. 35-36):

O aporte imperecível da filosofia clássica à teoria do romance é, por um lado, o reconhecimento da unidade de épos e romance, da necessidade de criar as categorias comuns a toda grande épica, o que foi realizado nessa época, por Goethe e Schiller, por Schelling e Hegel. A importância prática dessa relação reside no fato de que todo grande romance – por certo que de um modo contraditório e paradoxo – procura converter-se em épos e encontra justamente nessa busca e em seu necessário fracasso a fonte de sua grandeza poética. Por outro lado, a importância da teoria clássica do romance reside também no reconhecimento da diferença histórica entre épos e romance e, desse modo, na compreensão do romance como gênero literário tipicamente moderno.

Em outros termos, a conclusão é próxima àquela de *Teoria do romance*, pouco usual nas obras desse período também. Consoante ao livro de juventude, aqui o romance é contraposto à épica, a busca de uma configuração épica necessariamente redundante em fracasso, o que, por sua vez, salienta a natureza moderna do romance. Não se trata de, como Voltaire, de modernizar a epopeia, em um épico modernizado, mas de tentar ainda narrar epopeias, com totalidade; o romance ainda busca a totalidade, em sintonia com *A teoria do romance*.

Lukács deixa deliberadamente fora de sua análise os românticos, outrora imprescindíveis para a visão de mundo que emana de sua obra juvenil, e que, como sabemos, tiveram um papel decisivo na reflexão sobre os gêneros poéticos, antigos e modernos. Por exemplo, na concepção de Friedrich Schlegel, para quem o romance já era tido como gênero épico possível no tempo presente. Mesmo que, em sua formulação, o romance fosse o gênero literário que reuniria todos os outros gêneros e, portanto, estivesse ainda em devir.<sup>82</sup> Porém, em Lukács, ressaltamos, a conversão de todo grande romance rumo ao épico deve necessariamente fracassar, mesmo que a exigência de captar uma totalidade de experiência vivida de sentido seja incontornável, para confirmar as contradições do capitalismo e a impossibilidade narrativa de acontecimentos autenticamente épicos; para não ter reconciliação no presente ou qualquer fim da arte.

Ainda acompanhando o raciocínio hegeliano da elevação da prosa no mundo moderno e da crescente impossibilidade de a poesia épica produzir obras elevadas, no sentido das antigas epopeias, configura-se o nexos que levará à formulação da interpretação do *Wilhelm Meister* como obra-prima do romance de formação e da possibilidade de uma forma de vida, dotada de sentido e de valor, no interior do mundo burguês.<sup>83</sup> Ao mencionar Hegel no artigo *O romance*, de 1934, Lukács (2011, p. 37) destaca que, para o filósofo alemão, o objeto do romance é a educação para a realidade burguesa, e que “segundo Hegel, na realidade que se tornou prosaica “a poesia se reintegra na medida em que esse pressuposto é possível, seu direito perdido”. Porém isso não ocorre sob a forma de uma rígida contraposição romântica entre poesia e prosa, mas por meio da configuração da realidade inteira prosaica e da luta contra ela”.

---

<sup>82</sup> Medeiros (2018, p. 151) esclarece que, para Schlegel: “a questão da mistura de gêneros literários levantada no fragmento 116 é retomada em diversas obras de Schlegel. Nos *Fragmentos sobre poesia e literatura* o tema surge como verdadeira máquina de gêneros, aproximando, mesclando e fundindo as mais diversas formas literárias. O romance pode ser compreendido como a forma literária na qual Schlegel contempla a possibilidade de concretizar todo esse universo de misturas, essa máquina de gêneros.”

<sup>83</sup> Marco Aurélio Werle (2011, p. 31) nota que: “se no sistema de pensamento hegeliano as figuras do absoluto sustentaram e deram sentido à vida dos homens, eram uma espécie de *telos* de ascensão de toda a existência humana, na contemporaneidade inverteu-se o movimento e a direção. Hoje, o “sentido”, se é que ele ainda existe como perspectiva da existência humana, reside mais embaixo, é ditado pela economia e pela vida prática, que submete a esfera absoluta aos seus interesses.” No volume II dos *Cursos de estética*, na seção que trata da dissolução da forma de arte romântica, Hegel (2014, p. 332) afirma: “na poesia é a vida comum e doméstica que tem como sua substância a retidão, a prudência mundana e a moral diária, que é exposta em enredamentos burgueses usuais, em cenas e em figuras das classes intermediárias e inferiores.”

Segundo Lukács, outro filósofo que constata a importância contemporânea da forma do romance é Friedrich Schelling que, no entanto, não avança sua análise para além dessa constatação. Lukács (2011, p. 37) cita o filósofo alemão, amigo de juventude de Hegel: “o romance somente é objetivo por sua forma”. Um exemplo eloquente dessa questão é aduzido por Lukács (2011, p. 38) ao mencionar o *Don Juan* de Byron, que coloca “nos versos iniciais de maneira aguda a contraposição entre épos e romance desde o ponto de vista formal”. De fato, com argúcia, Lukács refere-se ao poema de Byron (2009, p. 31), que configura uma espécie de romance em versos:

Quero um herói – o que é um desejo insano.  
Anunciá-los ao mundo é o tolo afã  
Desses jornais que todo mês e ano  
Acham um novo... Que esperança vã!  
Com eles, podem crer, eu não me engano.  
Por isso eu fui buscar um D. Juan.  
Todos o vimos já na pantomima,  
Mandado às favas por alguma rima.

Com essa referência, Lukács retorna ao tema da temporalidade na composição da forma épica, tanto na epopéia quanto no romance. De modo análogo à constatação de *Teoria do romance*, aqui o papel do tempo, e a experiência de sua passagem, é reafirmado como elemento central da configuração da grande épica – tanto na epopéia quanto no romance. Com base nesses versos de Byron, Lukács (2011, p. 38), que volta à questão do tempo na forma, afirma sobre o poeta inglês que este deseja:

Romper com a composição épica, com o começo *in medias res*, quer narrar a biografia de seu herói desde o começo. Byron toca deste modo, de fato, em um ponto específico e essencial da forma romance. Na medida em que o épos trabalha com um herói que se formou em toda a sua psicologia sem entrar em uma relação problemática com a sociedade em que vive, a configuração épica não requer nenhum tipo de explicações genéticas; isto é, pode começar no ponto que resulte mais propício para o desenvolvimento da imagem do mundo, a tensão épica etc, e não a uma explicação do caráter do herói e de sua relação com a sociedade.

Assim, afirma Lukács (2011, p. 38), seguindo a exigência de Goethe e Schiller tanto quanto de Schelling e Hegel, “no romance, tudo isso está completamente invertido: o passado é ineludivelmente necessário para explicar de maneira genética o presente, o desenvolvimento

posterior”. Ao levar até o fim as contradições, como forças motrizes da sociedade, estabelece-se uma relação entre passado, presente e futuro, como configuração da totalidade social.

Friedrich Schelling (2001, p. 274) afirma em sua *Filosofia da arte* que “a epopéia narra o passado”. De maneira próxima, para Hegel (2004, p. 94), “a necessidade de se manifestar como representação, a formação da arte, surge necessariamente mais tarde do que a vida e o espírito mesmo, o qual, desenvolve, se encontra em casa em sua existência poética imediata.” E acrescenta, que no caso de Homero, “os poemas que levam o seu nome são séculos mais tardios do que a guerra troiana, que igualmente vale como um fato efetivo, assim como Homero é para mim uma pessoa histórica”. Em paralelo com os pensadores contemporâneos, para Goethe e Schiller (2010, p. 233), em seu ensaio *Sobre literatura épica e dramática*, publicado em 1827, asseveram que: “o épico expõe os acontecimentos como inteiramente passados”.

Como mencionamos, Lukács atenta criticamente para o princípio da biografia na composição do romance, tal como Wilhelm Dilthey havia formulado no caso das autobiografias de Goethe, Rousseau e Santo Agostinho. No caso do texto de 1934 que compõe os *Escritos de Moscou*, o poeta inglês tem, para Lukács (2011, p. 38), a função de anunciar o problema do ponto de vista da forma:

Byron toca a questão a partir de um aspecto formal, propõe a forma biográfica como forma do romance. Sabe-se, por certo, que uma grande série de romances clássicos está construída sobre esse embasamento, porém seria formalista deduzir a necessidade da forma biográfica da necessidade do princípio explicativo genético para a construção do romance; como também Balzac, o maior mestre do desenvolvimento genético, coloca expressamente a exigência de começar o romance em qualquer ponto do desenvolvimento do herói, e desenvolve também em sua práxis esta variedade de ação de dar forma.

Para distinguir a teoria da práxis literária romanesca, Lukács (2011, p. 38) menciona que há uma teoria do romance oficial, expressada nas grandes obras-primas dos “pensadores e poetas do período revolucionário da burguesia”. No entanto, há ao mesmo tempo, uma negação dessa teoria oficial nas próprias obras, em seu acabamento artístico das “contradições fundamentais” da vida social. Para confirmar essa contradição, o autor cita Hegel, e assim esclarece que o idealista alemão já havia determinado filosoficamente a condição de oposição entre a teoria e a prática literária, pois que confirmada “na *Fenomenologia do espírito* a contraposição entre o

período heroico e o burguês-prosaico, entra a autonomia humana e o domínio de poderes sociais abstratos” (LUKÁCS, 2011, p. 38).

Mesmo que não se refira diretamente ao romance, ao mencionar *O sobrinho de Rameau*, Hegel (1992, p. 56-57) tira vastas conclusões, de acordo com Lukács (2011, p. 39):

O que no mundo da cultura se experimenta é que não têm verdade nem as *essências efetivas* do poder e da riqueza, nem seus *conceitos* determinados, bem e mal ou a consciência do bem e do mal, a consciência nobre e a consciência vil; senão que todos esses momentos se invertem, antes, um no outro, e cada um é o contrário de si mesmo. [...] por isso, a linguagem da consciência dilacerada é rica-de-espírito.

Nesse ínterim, Lukács procede de modo a aproximar Balzac e Hegel. Para o pensador húngaro, ambos levaram até o fim a “configuração das mais profundas contradições enquanto forças motrizes da vida da sociedade burguesa” (Lukács, 2011, p. 40). Como foi possível a Lukács enxergar algum tipo de proximidade entre o filósofo idealista alemão e o romancista francês? O que fica sobressalente na produção balzaquiana seria a capacidade artística de sua forma romanesca de configurar as contradições da vida social de sua época, por meio de seus personagens. Assim, Lukács (2011, p. 39) menciona o personagem Blondet de *As ilusões perdidas*:

No campo do pensamento, tudo é bilateral [...] o que faz sobreviverem Molière e Corneille é, nem mais nem menos, a faculdade de poder fazer dizer sim a Alceste e não a Flinto, a Octavio e a Cinna. Rousseau na Nova Heloísa escreveu uma carta a favor e outra contra o duelo. Seria capaz de tomar a responsabilidade de determinar sua verdadeira opinião? Quem de nós poderia pronunciar-se entre Clarissa e Lovelace, entre Heitor e Aquiles? Quem é o herói de Homero? Qual foi a intenção de Richardson?

Em outras palavras, o que Lukács (2011, p. 40) afirma com essa aproximação entre Hegel e Balzac é que: “o conhecimento criativo das contradições não resolvidas como forças motrizes da sociedade capitalista é apenas a condição da forma do romance, não a forma mesma”. Nos ensaios de *Balzac e o realismo francês*, Lukács formula extensamente essa concepção. Para o formulador do *grande realismo* (LUKÁCS, 1967, p. 17), Balzac encontra-se entre “os escritores isolados por executar em suas obras e contra sua época o mandamento de Hamlet: apresentar um

espelho do mundo e fazer progredir a evolução da humanidade graças à imagem assim refletida, auxiliar o princípio humanista a se impor em uma sociedade plena de contradições”.

Para o filósofo húngaro (LUKÁCS, 2011, p. 40), Hegel “expressa claramente, de um modo estético universal, ao dizer que o conhecimento correto do estado universal do mundo é apenas a condição para o verdadeiro princípio poético, para a invenção e a criação da ação. A questão da ação é, pois, o núcleo dos problemas formais do romance”. Não obstante a passagem do autor ao marxismo, e as mutações ocorridas no interior de seu percurso, tanto do ponto de vista da vida pessoal quanto do ponto de vista teórico, tal afirmação da primazia da questão da ação na composição do romance permanece praticamente intacta desde sua formulação em termos correlatos em *Teoria do romance*.

No texto de 1934, afirma Lukács (2011, p. 40), “a configuração da ação é o único caminho transitável quando se trata de dar forma à relação concreta do homem com a sociedade e com a natureza”. Uma concepção de ação, um pouco diferente, positiva, alicerçada no par narrar/ descrever, narrar é integrar a ação, criar nexos; estabelecer sequências e sucessões; ao expressar sua essência, seu típico ser social, “os grandes narradores podem compor um quadro da sociedade” (LUKÁCS, 2011, p. 41). Segundo Lukács (2011, p. 40), somente quando o homem atua, “se expressa sua verdadeira essência, a verdadeira forma e o verdadeiro conteúdo de sua consciência por meio de seu ser social”. Ao colocar o indivíduo, e seu destino, como ponto médio, revelam-se as determinações essenciais de determinada sociedade. Tal como exemplifica Lukács (2011, p. 41) acerca de Balzac, ao mencionar a correspondência de Engels a Margaret Harkness: “Engels descreve a “grande dame” enquanto personagem central dos romances de Balzac e diz: “em torno desta imagem central agrupa uma história completa da sociedade”. No caso do surgimento da sociedade de classes, de acordo com o autor, “a grande épica “cria sua grandeza épica a partir da profundidade e tipicidade das contradições de classe em sua totalidade dinâmica” (LUKÁCS, 2011, p. 42). Somente partindo desse pressuposto é possível ao filósofo concluir que, “apenas os romances do período capitalista podem chegar a conceber a imagem de uma totalidade social em movimento de suas contradições evidentes (produção social e apropriação privada)”.

Há também a reemergência do tema da destruição, do fim, da dissolução da comunidade, o que, conseqüentemente, conduz à impossibilidade de configuração da ação, nos termos antigos da epopeia, “já que esta desapareceu da vida real da sociedade” (LUKÁCS, 2011, p. 42). De um

lado, é possível a totalidade social; de outro ela aparece às vezes de modo abstrato, impessoal, inapreensível em um sentido poético narrativo. Assim, de acordo com Lukács (2011, p. 43),

O problema formal dos grandes romancistas reside, portanto, no fato de ter que vencer este caráter desfavorável do material, de ter que inventar situações nas quais possa surgir uma interação concreta e típica a partir da ação abstrata mediana, para, por meio da sucessão de tais situações típicas, construir uma ação épica verdadeira e significativa.

Em outras palavras, segundo o próprio autor, “a unidade da vida popular tornou-se problemática e apenas por meio de uma correta compreensão de suas contradições constitutivas pode ser representada enquanto unidade de suas contradições” (LUKÁCS, 2011, p. 42). Aqui, por próximo que esteja efetivamente de *A teoria do romance*, há o novo componente de Marx, conjuntamente à interpretação derivada de Hegel, como vimos acima. O já mencionado estudioso do pensamento hegeliano, Marco Aurélio Werle (2011, p. 21), esclarece que :

No texto *As diferenças entre os sistemas de filosofia de Fichte e de Schelling*, de 1801, Hegel sustentará que a sociedade moderna é caracterizada pela separação das esferas da vida, sendo essa cisão no seio da vida pública que a leva à necessidade da filosofia, a qual tem como incumbência pensar essa cisão no todo.

Lukács (2011, p. 43) registra sua crítica a Hegel, que não teria compreendido com exatidão os fundamentos econômicos estruturantes da sociedade capitalista, ainda assim, reconhece que o idealista alemão ao seu modo advertiu de que, segundo o filósofo húngaro, “os poderes sociais aparecem de um modo abstrato, impessoal, de um modo inapreensível em um sentido poético e narrativo”. Esse seria o mais importante problema formal da grande épica: a cada vez mais impossível ação configurável com o avanço histórico da sociedade capitalista. Ainda há, todavia, um problema mais determinante, segundo Lukács (2011, p. 43):

Na realidade cotidiana burguesa não se dão situações nas quais as contradições fundamentais apareçam frente a frente com fundamental claridade, de que na vida cotidiana da sociedade capitalista os homens apenas coexistem, sem prestar-se atenção, e influenciam reciprocamente seus destinos unicamente por meio das consequências abstratas de suas ações.

A luta contra o que permaneceu do feudalismo, mesmo depois das obras de Cervantes e Rabelais, aparece na forma do romance como o triunfo da burguesia. De tal modo, constata Lukács, (2011, p. 51): “o tom fundamental do mundo configurado é outro: trata-se do triunfo da tenacidade e da laboriosidade burguesas sobre o caos de uma sociedade que se acha em transe ao superar os restos de feudalismo e fundar a sociedade capitalista”. Ainda que tenham sido configurados nos romances feitos terríveis, situações horríveis e visões perturbadoras da sociedade capitalista nascente, de acordo com Lukács (2011, p. 50). O crítico italiano contemporâneo Franco Moretti (2014, p. 24) desenvolve em seu livro “*O burguês: entre a história e a literatura*” uma pesquisa original em que se salientam esses elementos derivados das narrativas burguesas, o que segundo o autor não deixa de ser surpreendente:

No decurso do século XIX, uma vez superado o estigma contra a “nova riqueza”, acumularam-se alguns atributos recorrentes em torno dessa figura: energia, acima de tudo; comedimento; clareza intelectual; honestidade comercial; um forte senso de metas. Todos “bons” atributos, mas não bons o bastante para se equiparar ao tipo do herói - guerreiro, cavaleiro, conquistador, aventureiro - com o qual a narrativa ocidental contara, literalmente, durante milênios.

Voltando ao Lukács dos anos 1930, vemos que há uma conclusão semelhante. O elemento fantástico preservado em Cervantes e Rabelais é abandonado pelos romancistas posteriores e a concentração da narrativa volta-se para o privado: “o romance abandona o amplo campo do fantástico de seus começos e volta-se resolutamente para a vida privada do burguês” (LUKÁCS, 2011, p. 52). Não se trata, esclarece logo o autor, de uma cópia automática e pouco refletida dos traços externos da realidade cotidiana. Por isso, para Lukács (2011, p. 51), trata-se de uma “conquista da realidade cotidiana”. O que, como sabemos, na obra de juventude é pensado como o triunfo da prosa, consequência derivada da dissolução da forma da obra de arte, em que o verso escapa para longe ininterruptamente da possibilidade de uma configuração dos temas épicos. Desse modo, declara o autor (LUKÁCS, 2000, p. 58):

Somente a prosa pode então abraçar com igual vigor as lamúrias e os lauréis, o combate e a coroação, o caminho e a consagração; somente sua desenvoltura ductibilidade e sua coesão livre de ritmo captam com igual força os liames e a liberdade, o peso dado e a leveza conquistada ao mundo, que passa então a irradiar com imanência o sentido descoberto.

Segundo o próprio Lukács dos anos 1930 (2011, p. 58), trata-se de um processo de “prosificação da realidade”, diante do qual as reações dos românticos não conseguiram configurar uma saída, uma alternativa. Ao contrário, segundo o autor (LUKÁCS, 2011, p. 58), “o romantismo eterniza em sua configuração a oposição petrificada, interpretada como petrificada e insuperável, entre a prosa objetiva e a poesia subjetiva, enquanto protesto impotente contra esta prosa.”.

Consoante com esta interpretação do filósofo húngaro no correr dos anos 1930, o romantismo, em sua reação ao mundo da prosa burguês, dimensiona-se em várias direções. Abarcando desde Walter Scott, E. T. A Hoffmann, Edgar A. Poe até Novalis, o romantismo, por si próprio, não ultrapassaria um limite que lhe era inerente. Grosso modo, o mundo capitalista, e todas as relações que o mesmo engendra na vida da humanidade, são um “destino inelutável”.

No desenvolvimento posterior do romance, o princípio estilístico mais importante seria, “um exagero simbólico-fantástico da coisificação do mundo exterior, concebido rigidamente, com a intenção de subtrair, por meio de uma estilização tal, seu prosaísmo e, desta forma, fazê-lo novamente poético.” (LUKÁCS, 2011, p. 58). Tal juízo acerca do romantismo, especialmente o de Novalis, ecoa novamente o núcleo da crítica ao movimento romântico presente no ensaio de juventude, dedicado ao poeta e pensador símbolo do romantismo alemão e à arte romântica de viver.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, a discussão sobre a teoria do romance em György Lukács passa por algumas etapas. Foi nossa intenção destacar a vinculação do autor a uma tradição de reflexão que, via de regra, mantém a perspectiva crítica. Tradição esta que, grosso modo, remonta ao romantismo alemão, especialmente Friedrich Schlegel, e passa sensivelmente pelo pensamento de Hegel e Kierkegaard, e depois Marx, também pelo neokantismo no início do século XX, até chegar ao nosso autor, com efeito considerado um dos mais importantes pensadores do século XX, no campo da estética, especialmente.

Destacamos que, se o autor estabeleceu uma distância crítica de suas obras ao longo de sua vida, por meio dos prefácios críticos elaborados para novas edições, é preciso notar conjuntamente a natureza processual do objeto que privilegiamos no interior de tal obra. Mais como uma figura que comporta múltiplas determinações, do que como conceito que funciona de maneira rígida no interior dessa mesma obra, a forma romance deu lugar a uma reflexão profunda e absolutamente rica e variada no pensamento de Lukács. Desde os textos de juventude até a maturidade filosófica, consensualmente considerada entre os estudiosos, nos escritos dos anos 1930.

Notamos que em *A alma e as formas* já aparece o tema do romance problematizado, ainda que não diretamente, especialmente nos ensaios sobre Storm e no diálogo sobre Sterne (e Goethe!), também no ensaio sobre Novalis; passando por *A teoria do romance*, obra em que há a referência direta a Hegel, como “guia metodológico universal”, mas, conjuntamente, uma “oposição” ao filósofo alemão, baseada na crítica kierkegaardiana. Nesta, o romance não é forma da expressão de um percurso narrativo de educação e adaptação ao atual estado de coisas do mundo, como preconiza Hegel. Na obra juvenil de Lukács, não há reconciliação entre sujeito e mundo. Mesmo no romance de educação *Wilhelm Meister* de Goethe, o desfecho é criticado e problematizado.

Já na perspectiva do filósofo marxista maduro da década de 1930, como vimos, surge o romance como obra de arte que configura a ação de homens no interior do mundo já ordenado prosaicamente, no qual a ação individual ganha um sentido que destaca a vida do cotidiano. Como pode-se ver em textos como os *Escritos de Moscou*, há, também nesse momento, uma

aproximação crítica à formulações hegelianas, como por exemplo, no caso da renovada interpretação de Flaubert (LUKÁCS, 2011, p. 63), aproximada da interpretação juvenil, em que cita nominalmente Hegel, ao afirmar que “todo o poético existe agora somente no sentimento, na, como diz o jovem Hegel, impotente sublevação dos homens contra esta prosa [consumada].”

À pergunta fundamental sobre como configurar no capitalismo uma ação épica? Pode-se responder que é somente por meio da distância da realidade cotidiana. Na configuração de um *pathos* da vida moderna, que é o chamado grande realismo, ou seja, entre mediação e não imediato, transformar o homem médio em rebelde, em unidade do individual e do típico. Tal como a afirmação de Lukács (2011, p. 45) sobre Balzac, presente nos *Escritos de Moscou*,

Os poderes sociais reconhecidos pelo poeta, cujas contradições configura, têm que aparecer como traços de caráter dos personagens. Têm que possuir, portanto, por um lado, uma altura emotiva e uma claridade de princípios que não se podem ver jamais na vida cotidiana e, por outro, ao mesmo tempo, mostrar-se como traços particulares de um indivíduo, a essa altura e com essa claridade. Na medida em que o caráter contraditório da sociedade capitalista é ativo em cada ponto individual, na medida em que abarca toda exterioridade e interioridade na vida do burguês, o apaixonado viver até o final de qualquer problema vital tem que fazer necessariamente do homem objeto dessas contradições, tem que convertê-lo em rebelde – de modo mais ou menos claro – contra essa sua degradação.

## REFERÊNCIAS

- Adorno, T. *Notas de literatura*. São Paulo: 34; Duas cidades, 2003.
- Adorno, T. *Kierkegaard*. São Paulo: ed. UNESP, 2010.
- Benjamin, W. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2018.
- Butler, J. Introdução. In: Lukács, G. *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- Cassirer, E. *Ensaio sobre o homem*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- Dilthey, W. *A construção do mundo histórico nas ciências humanas*. São Paulo: ed. UNESP, 2010.
- Dilthey, W. *Introducción a las ciencias del espíritu: ensayo de una fundamentación del estudio de la sociedad y de la historia*. Madrid : Revista de Occidente, 1966.
- Dufour, É. *Les neokantiens*. 2ª ed. Paris: Vrin, 2003.
- Fichte, J. G. *Sobre o espírito e a letra na filosofia*. São Paulo: Imprensa oficial, 2014.
- Filho, R. R. T. Apresentação. In. *Pólen*. Novalis. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- Silva Filho, A. V. da. **Dialética e formalismo conceitual**: sobre as contradições internas à Teoria do romance. 2011. Tese (Doutorado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. doi:10.11606/T.8.2011.tde-31052012-121952. Acesso em: 2020-07-01.
- Frederico, C. *A arte no mundo dos homens*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- Geldof, K. De l'art démoniaque au miracle de la révolution. Réflexions sur le jeune Lukács (1908-1923). *Études Germaniques* 2008/1 (n° 249), Klincksieck.
- Goldmann, L. Introduction aux premiers écrits de Georges Lukacs. In: Lukacs, G. *La théorie du roman*. Paris: Gonthier, 1963.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Petrópolis: Vozes, 1992.
- Hegel, G. W. F. *Cursos de estética IV*. São Paulo: Edusp, 2004.
- Hegel, G. W. F. *Cursos de estética II*. 1ª reimpr. São Paulo: Edusp, 2014.
- Hegel, G. W. F. *Cursos de estética I*. 2. ed. rev. 1. reimpr. São Paulo: Edusp, 2015.
- Husserl, E. *Meditações Cartesianas - Introdução à Fenomenologia*. São Paulo: Madras, 2001.
- Husserl, E. *A ideia da fenomenologia*. Lisboa: ed. 70, 2008.
- Jameson, F. *O inconsciente político*. São Paulo: Ática, 1991.

- Kierkegaard, S. *Do Desespero Silencioso ao Elogio do Amor Desinteressado*. Porto Alegre: Escritos, 2004.
- Kierkegaard, S. *Post-scrip Post-scriptum aux Miettes philosophiques*. Paris: Gallimard, 2002.
- Kierkegaard, S. *Papers and journals*. Londres: Penguin, 1996.
- Kierkegaard, S. *O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- Kierkegaard, S. *Oeuvres complètes*. Paris: L'Orante, 1966 – 1986. 20 volumes.
- Löwy, M; Naïr, S. *Lucien Goldmann: ou a dialética da totalidade*. São Paulo: Boitempo, 2009.
- Löwy, M. *Para uma sociologia dos intelectuais revolucionários*. São Paulo: LECH, 1979.
- Löwy, M. Introduction. In: GYÖRGY LUKÁCS. *Littérature, philosophie, marxisme (1922-1923)*. Paris: P.U.F, 1978.
- Lukács, G. *El alma y las formas*. Barcelona : Grijalbo, 1971.
- Lukács, G. *Littérature, philosophie, marxisme (1922-1923)*. Paris: P.U.F, 1978.
- Lukács, G. *Philosophie de l'art*. Paris: Klincksieck, 1981.
- Lukács, G. *Dostojewski. Notizen und Entwürfe*. J.C. Nyíri. Budapeste: Lukács-Archiv. 1985. Trad. Italiana de Michele Cometa. Milão: SE. 2000.
- Lukács, G. *A teoria do romance*. São Paulo: 34; Duas Cidades, 2000.
- Lukács, G. *História e consciência de classe*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- Lukács, G. *Táctica y ética. Escritos tempranos (1919-1929)*. Buenos Aires: El cielo por asalto, 2005. Trad. Miguel Vedda
- Lukács, G. *Socialismo e democratização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008.
- Lukács, G. *Escritos de Moscú*. Buenos Aires: Gorla, 2011.
- Lukács, G. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- Lukács, G. *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- Lukács, G. *Acerca de la pobreza de espíritu y otros escritos de juventud*. Buenos Aires: Gorla, 2015a.
- Maas, W. P. *O cânone mínimo*. São Paulo: ed. UNESP, 2000.
- Machado, C. E. J. *As formas e a vida*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004.
- Martins, W. M. A presença de Kierkegaard na *Teoria do romance* do jovem Lukács. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia e Ciências, UNESP. Marília. 2012.
- Medeiros, C. L. de. A teoria do romance de Friedrich Schlegel. *Discurso*, 47(1), 205-242. 2017.

- Medeiros, C. L. de. *A invenção da modernidade literária*. São Paulo: Iluminuras/UFMG, 2018.
- Meneses, P. *Hegel e a Fenomenologia do espírito*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- Münster, A. *Utopia, messianismo e apocalipse nas primeiras obras de Ernst Bloch*. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- Postone, M. O sujeito e a teoria social: Marx e Lukács sobre Hegel. In: *Margem esquerda*, nº 23, São Paulo: Boitempo, 2014.
- Rickert, H. *Le système des valeurs et autres articles*. Paris: Vrin, 2007.
- Rochlitz, R. “Présentation: première esthétique”, p. X. In: G. Lukács, *Philosophie de l’art*. Paris: Klincksieck, 1981.
- Salinas, M. El “período no estético” de Lukács: La crítica literaria em la década del treinta. In: *György Lukács y la literatura alemana*. Miguel Vedda (org.). Buenos Aires: Herramienta, 2005.
- Santos, L. R. dos. A concepção Kantiana da experiência estética: novidades, tensões e equilíbrios. *Transformação*, Marília, v.33, n.2, p.35-76, 2010.
- Schlegel, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- Schlegel, F. *Fragmentos sobre poesia e literatura (1797-1803) – Conversa sobre poesia*. São Paulo: UNESP, 2016.
- Silva, A. A. da. O Épico Moderno: o Romance Histórico de Györg Lukács. Tese (Doutorado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 1998.
- Silva, A. A. da. O símbolo esvaziado: A Teoria do Romance do jovem György Lukács. *Transformação*, Marília, v. 29, n.1, 2006.
- Silva, A. A. da. A história e as formas. In: Lukács, G. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- Silva, A. A. da. O interessante em Friedrich Schlegel. *Transformação*, Marília, v. 34, p. 75-94, 2011. Edição especial 2.
- Silva, A. A. da. Georg Lukács: autonomia e heteronomia da arte. In: Jorge de Almeida; Wolfgang Bader (orgs.). *Pensamento alemão no século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, v. 2, p. 71-97.
- Silva, A. A. da. A fenomenologia estética no jovem Lukács. In: Jamil Ibrahim Iskandar; Rita Paiva. (Orgs.). *Filosofemas II*. 1ed. São Paulo: Editora UNIFESP, 2016, v. 1, p. 17-50.
- Simmel, G. *O conflito da cultura moderna e outros textos*. São Paulo: Senac, 2013.

Suzuki, M. Apresentação. In: *O dialeto dos fragmentos*. Schlegel, F. São Paulo: Iluminuras, 1997.

Szondi, P. *Poésie et poétique de l'idéalisme allemand*. Paris: Gallimard, 1975.

Tertulian, N. *Georg Lukács: etapas de seu pensamento estético*. São Paulo: ed. UNESP, 2008.

Valls, A; Kierkegaard, S. *Do Desespero Silencioso ao Elogio do Amor Desinteressado*. Porto Alegre: Escritos, 2004.

Vedda, M. *La sugestión de lo concreto*. Buenos Aires: Gorla, 2006.

Vedda, M. Introducción. In: *Un doble y otras novelas cortas*. Buenos Aires: Gorla, 2007.

Waizbord, L. *As aventuras de Georg Simmel*. 3ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

Werle, M. *A questão do fim da arte em Hegel*. São Paulo: Hedra, 2011.

Werle, M. A. *A aparência sensível da ideia*. São Paulo: Loyola, 2013.