

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

FLÁVIO CUNHA DIAS DE OLIVEIRA

**A PROSA DO MUNDO E A POESIA DO CORAÇÃO:
ASPECTOS DO LEGADO HEGELIANO NA *TEORIA DO ROMANCE* DE LUKÁCS**

**GUARULHOS
2017**

FLÁVIO CUNHA DIAS DE OLIVEIRA

**A PROSA DO MUNDO E A POESIA DO CORAÇÃO:
ASPECTOS DO LEGADO HEGELIANO NA *TEORIA DO ROMANCE* DE LUKÁCS**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de São Paulo **como requisito parcial para obtenção do título de** Mestre em Filosofia. Orientação: Prof. Dr. Silvio Rosa Filho

**GUARULHOS
2017**

Oliveira, Flávio de.

A prosa do mundo e a poesia do coração: aspectos do legado hegeliano na *Teoria do Romance* de Lukács / Flávio de Oliveira. – 2017.

145f.

Dissertação de Mestrado em Filosofia – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Silvio Rosa Filho.

1. Romance. 2. Filosofia. 3. Literatura. I. Orientador. II. Título.

FLÁVIO CUNHA DIAS DE OLIVEIRA

**A PROSA DO MUNDO E A POESIA DO CORAÇÃO:
ASPECTOS DO LEGADO HEGELIANO NA *TEORIA DO ROMANCE* DE LUKÁCS**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de São Paulo **como requisito parcial para obtenção do título de** Mestre em Filosofia. Orientação: Prof. Dr. Silvio Rosa Filho

Aprovação: ____/____/____

Prof. Dr. Silvio Rosa Filho
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Rodnei Antônio do Nascimento
Universidade Federal de São Paulo

Prof. Dr. Anderson Gonçalves da Silva
Universidade de São Paulo

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas e todos os presentes em minha *Bildung*;

um Salve!, em especial,

À Amanda, mestra das águas, com muito carinho: por sempre transbordar o Amor em meu coração,

Ao mestre Borges, amigo das estrelas: por todas as experiências e sonhos compartilhados; Saravá!

Ao querido orientador, Silvio, pela confiança na pesquisa, por todos os valiosos ensinamentos e pelo exemplo do trabalho lento e paciente exigido pela Filosofia;

Aos meus pais, Selma e Sandro, pela oportunidade desta vida e apoio incondicional aos estudos; ao Gabriel, amigo e irmão;

Ao mágico desperto, Jorge Ben Jor, pelo álbum *Tábua de Esmeraldas*;

Aos mestres: Gabriel, Juliana, Mathias, Iryna, Rodrigo, Thiago, Mateus, Gustavo, Lucas, Samuel, Priscilla, Marina, Maria Gabriela, Pedro, Rafael, Vitor, Diego, Octávio, Pedro, Lucas, Gustavo, aos Homeros, Josué, Ana Helisa;

Aos professores Anderson Gonçalves e Rodnei Nascimento, pelas imprescindíveis contribuições à pesquisa;

Às demais professoras e professores do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP; e a todas e todos os outros funcionários da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da UNIFESP-Guarulhos.

A CAPES e ao Programa de Demanda Social por distinguir meu trabalho e fornecer o auxílio financeiro necessário (Bolsa CAPES-DS) para a conclusão da dissertação de Mestrado.

*No combate entre você e o mundo,
prefira o mundo.*

Franz Kafka

RESUMO

O objetivo do presente trabalho é apresentar a *Teoria do Romance* de Georg Lukács à luz da poética clássica dos gêneros e, em particular, da influência do legado hegeliano na formação estética do filósofo húngaro, enfatizando a tópica geral do romance tal como proposta por Georg Wilhelm Friedrich Hegel: a saber, a colisão entre a *prosa do mundo* e a *poesia do coração*. Ambos os autores concebem o romance como a epopeia da era moderna, embora diverjam quanto ao significado histórico-filosófico desta situação estética. Para tanto, apresentam-se os fundamentos básicos da teoria estética tradicional e sua inversão a partir do movimento dialético a que Hegel submete a poética clássica dos gêneros de base aristotélica. Na sequência, o trabalho avança para o corpo do texto da *Teoria do Romance*, recompondo a argumentação do autor à luz da filosofia estética e das “ciências do espírito” de Hegel, desde a convergência estética até a divergência de natureza social entre os autores, quanto ao significado do romance enquanto experiência literária da modernidade, sobretudo ao tema da reconciliação ou irreconciliação da poesia do coração com a prosa do mundo. Por fim, utiliza-se da obra do poeta alemão Johann Wolfgang Von Goethe, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, como representação literária significativa para expressar o conteúdo e o significado do romance, seja quanto ao todo do gênero e a cisão essencial que lhe dá origem, seja enquanto um desdobramento particular, o *romance de formação* (*Bildungsroman*) alemão, típico do fim do século XVIII.

Palavras-chave: Lukács. Hegel. Romance. Filosofia estética. Formação (*Bildung*).

ABSTRACT

The goal of this work is to present the *Theory of the Novel* from Georg Lukács under the lights of the classical poetry of genders and, in particular, the influence of the Hegelian legacy on the esthetics formation of the Hungarian philosopher, highlighting the main idea of the novel such as proposed by Georg Wilhelm Friedrich Hegel: namely, the collision among the *social relations prose* (the prose of the world) and the *poetry of the heart*. Both authors conceive the novel as the epopee from the modern era, though they diverge in the historical-philosophical meaning of this esthetical situation. For this purpose, it is presented the foundations of the traditional aesthetics and its inversion from the dialectical movement in what Hegel put the classical poetry of gender from an Aristotelian basis through. After that, the work moves to the body of the text of the *Theory of the Novel*, recomposing the arguments from the author under the lights of the esthetical philosophy and the “science of the spirits” from Hegel, since its esthetical convergence until the divergence of social nature among the authors, about the meaning of the novel as a literary experience from modernity, especially the theme of the reconciliation or the *no reconciliation* of the poetry of the heart with the prose of the world. Finally, the work of the German poet, Johann Wolfgang Von Goethe, *Wilhelm Meister’s Apprenticeship* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*), is used as a significant literary representation to express the content and the meaning of the novel, being either about the whole of the gender and the essential division that gives rises to it, or as a particular development, the *novel of German formation* (*Bildungsroman*), typical from the end of the XVIII century.

Key-words: Lukács. Hegel. Novel. Esthetical Philosophy. Formation (*Bildung*).

SUMÁRIO

Introdução	9
1. A poética dos gêneros e o legado hegeliano na estética de Lukács	17
1.1. A poética dos gêneros.....	17
1.2. Os legados hegelianos na formação do jovem Lukács.....	24
1.2.1. A <i>Estética</i> de Hegel.....	24
1.2.2. A <i>Fenomenologia do Espírito</i> de Hegel.....	30
1.3. Romance: a moderna epopeia burguesa e a Reconciliação	37
2. As configurações da épica e a doutrina das formas em Lukács.....	47
2.1. A epopeia grega das culturas fechadas.....	47
2.2. A Doutrina das Formas e a Forma do Romance	54
2.3. Romance: a epopeia do mundo abandonado por Deus e a Irreconciliação	65
3. A tipologia das formas romanescas	88
3.1. O idealismo abstrato e o romantismo da desilusão	88
3.2. O <i>Wilhelm Meister</i> de Goethe e o Romance de Formação.....	101
3.2.1. Os anos de aprendizado, a educação prática para a realidade	122
Conclusão	130
Referências bibliográficas.....	142

INTRODUÇÃO

A colisão entre a *prosa do mundo* e a *poesia do coração* é, segundo o filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), a temática mais apropriada para a configuração do gênero literário predominante nos tempos modernos: o *romance*. Com essa proposição dos *Cursos de Estética* de Hegel, podemos situar uma nota comum a partir da qual se afinam os conteúdos deste trabalho. O enunciado hegeliano parece não só indicar o espírito que de algum modo sintetiza o romance e sua época, mas acaba por fornecer, como substrato teórico, os enunciados estéticos a partir dos quais grande parte da filosofia da arte e da crítica literária passa a entender este gênero literário, em específico, e, igualmente, a poética dos gêneros como um todo. Georg Lukács (1885-1971) é um dos pensadores que se filiaram, ainda que de modo breve e parcial, à vertente hegeliana de pensamento. Em seus estudos de juventude, Lukács dedica atenção especial à matéria estética e aos escritos sobre literatura sob grande influência da filosofia alemã, tanto de Hegel como de Immanuel Kant, tendo publicado, em 1911, *A Alma e as Formas* e, em 1916, *A Teoria do Romance*. O intervalo entre uma obra e outra, como o próprio autor vem a constatar, representa também um momento de transição filosófica em sua formação, de Kant a Hegel. Nosso estudo se concentra nesta última obra, enfatizando - à luz da teoria estética hegeliana - os elementos históricos e filosóficos apresentados por Lukács para se pensar o condicionamento e o significado do romance enquanto gênero literário expressivo da modernidade.

Por *prosa do mundo* podemos compreender o enunciado lançado por Hegel para representar esteticamente a situação da modernidade, tal como ele a entende¹; isto é, como uma época cuja efetividade se encontra ordenada pelas *relações sociais* fragmentadas e contingentes da realidade do presente. Mais adequado ainda, talvez seja compreendê-la pelo o que ela não é. Hegel opõe ao ordenamento prosaico do mundo moderno – como essa espécie de forma dominante de percepção que, de algum modo, parece guiar a consciência de um povo e nação – o estado de mundo fundamentalmente poético, aquele que se pode encontrar na poesia dos antigos gregos, em especial, nos versos da *Odisséia* e da *Ilíada* de Homero. Poesia e prosa, assim, não apenas pensadas em oposição conceitual enquanto modalidades de

¹Em relação ao uso da palavra “modernidade”, vale destacar que ela não é utilizada por Hegel, que se vale da expressão *tempos modernos*, em geral contraposto aos tempos *antigos*. A palavra “modernidade”, em sua historicidade, viria apenas no séc. XIX, com a crítica da arte de Baudelaire.

registro literário, mas sob outras duas imagens: a primeira: a de ser, poesia do coração e prosa do mundo, enunciados conceituais para designar a situação estética de mundos diferentes (poesia clássica da antiguidade em oposição ao romance moderno). Contudo, não se trata de um conceito estanque e simplificador em que poesia se associa diretamente à antiguidade e à leveza dos versos e que a prosa refira-se diretamente ao mundo moderno, uma vez que os enunciados parecem conter algo mais, um segundo sentido para além deste primeiro: algo que avizinha os enunciados a um estado de consciência (ou “de espírito”) e que, portanto, podem historicamente coexistir, rompendo a aparência simplificadora dos conceitos e aproximando-os a aspectos mais essenciais, como espécies de natureza concorrentes na interioridade do indivíduo moderno.

O romance do poeta alemão Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832), os *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, é considerado, segundo Lukács, um dos principais produtos de transição da literatura romanesca entre o fim do século XVIII e XIX. A obra manifesta de modo preciso a *poesia do coração* de Wilhelm Meister em sua intenção pela auto-formação, a recusa da atividade burguesa e da opção inicial pelo teatro, ideal que o leva a percorrer seu caminho de aprendizado, mas cujo ritmo é ditado pela *prosa do mundo*, uma vez que ocorre nela; isto é, as relações sociais predominantes na Alemanha por volta do último quartel do século XVIII, o desenvolvimento das atividades mercantis e de uma forma de vida e consciência burguesa. A obra de Goethe é, ainda, considerado um dos expoentes do gênero literário do *romance de formação* (*Bildungsroman*), na medida em que apresenta, ao longo da obra e das experiências da personagem no mundo, um processo de aprendizado (de formação, de educação) e desenvolvimento contínuo, ainda que nem sempre evidente, mediante o qual o protagonista vai equilibrando e ajustando sua interioridade, sua poesia, mediante o mundo, o palco das atividades prosaicas. Um romance tipicamente burguês, portanto. É que, sendo assim, abre espaço de jogo na configuração para elementos extremamente prosaicos que só se tornam poéticos através do tato genial do escritor. Novalis, por exemplo, a respeito do romance de Goethe, o qualifica, por essa razão, como extremamente antipoético o que o levaria a considerar, em outra ocasião, Goethe um poeta extremamente prático. É deste modo, pois, que podemos observar a *poesia do coração* e a *prosa do mundo* enquanto espécie de naturezas em conflito, cujo desfecho dado por Goethe, ao entrelaçar os enunciados através da intenção de formação, viria a aparecer nos *Cursos de Estética* de Hegel, sobretudo, na ênfase

dos *anos de aprendizado* e o significado desta formação numa realidade ordenada para e pela prosa.

Como é possível ver na proposição inicial, a noção do conflito pressupõe, num primeiro passo, a percepção de que há uma cisão, de um mundo ordenado por uma prosa fragmentada (“não poética”) que guia e movimenta o indivíduo no mundo, mas que, num segundo passo, de que é possível combater-la à propósito que, de algum modo, sua poesia do coração possa surgir e conter essa avalanche que o arrasta no processo de sua humanização. Por isso, o tema apropriado para o romance. Deste conflito e desta busca por reconciliação, assim, se desenvolvem o movimento e espírito do romance, tal e qual colocam Hegel e Lukács. Mantém-se aberta, assim, a possibilidade de que, pelo menos como postulado, possa se pensar o conflito e a cisão entre o indivíduo e o mundo que caracterizam o romance sob a luz da reconciliação ou da irreconciliação entre eles. Aprofundando, sobretudo, em que sentido se dá o conflito – se é só conceitual ou se se trata mesmo de estados de ânimo e consciência de época – e a reconciliação – se abstrata ou se efetiva. Esta reflexão nos é fundamental, pois a partir dela se compreende a divergência de “diagnóstico” da situação de mundo dada por Hegel na *Estética* e Lukács na *Teoria do Romance*. Importará pensar, assim, em que sentido se dá esse conflito e qual, exatamente, seu propósito e, diante do mundo, o que significa o romance enquanto gênero literário que melhor representa, em chave significativa, o espírito de um povo e de uma época.

Pois, se para Lukács, o romance é entendido como a epopeia para um mundo no qual não há uma harmonia pré-estabelecida, uma totalidade espontânea do ser, por outro lado, o filósofo verá no mundo grego e fechado da epopeia traços de uma consciência pueril, de um mundo aproblemático que somente viria a ser questionado, como veremos, com a filosofia, mas – e o destaque é decisivo – apenas a filosofia que surge enquanto “configuração paradigmática do mundo” após a tragédia, quando o círculo fechado da epopeia se rompe e a substância harmônica e essencial, que vincula imediatamente homem e mundo, ação e pensamento, começa a se esvaír, na medida em que, propriamente, o indivíduo começa se voltar para os registros de uma interioridade e de uma subjetividade e, assim, inicia-se um processo de cisão entre um interior e exterior, hiato que historicamente se agrava e se alarga, e cujas etapas desta consciência da interioridade as grandes obras de arte da literatura mundial parecem nos fornecer amostras preciosas.

O romance nasce assim, grosso modo, da tomada de consciência da fragmentariedade moderna do mundo. De um momento que, com a arte romântica, o espírito conquista, no interior da classificação estética de Hegel, uma elevação para si mesmo, sendo possível almejar uma espécie de objetividade reflexiva (em que o espírito poderia se ver – ou ao menos entrever) manifesta no registro literário. Assim, o romance e a modernidade aparecem como uma espécie de microcosmos de uma relação mais ampla (e superior, em alguma medida) que pensa a relação entre História, Filosofia e Literatura. Ora, pois, parece que a filosofia está mediando a relação entre história e literatura; ora a literatura parece realizar a mediação entre filosofia e história; ora, ainda, a história parece mediar a filosofia e a literatura. De modo que, à luz da filosofia e da dialética hegeliana, não só o romance é a experiência literária que manifesta uma consciência (filosófica) do espírito do mundo em seu estágio moderno (histórico), assim como essa consciência filosófica dispõe da possibilidade reflexiva de “tomar consciência de si mesma”, em cada ponto da história do mundo, através da experiência literária. Importa notar, contudo, que este caminho do espírito não está aplainado e evidente à consciência “individual” ainda, e que, portanto, é preciso reconstituí-lo para que se torne claro. Dito de outra maneira, é o que Lukács trata como “topografia transcendental do espírito” ou ainda, com Hegel, a “tecelagem inconsciente do espírito”: um sentido comum de ambos os autores em não mais conceber e julgar a arte literária diante de condições e estruturas normativas, mas, antes, de atribuí-las de senso histórico, tanto como substrato que as forma, mas como um sentido e caminho que o espírito percorre e que a literatura, assim, parece lhe indicar uma espécie de mapa, num caminho próprio de formação do espírito. E que por isso, então, o romance, em oposição à puerilidade da epopeia, seria uma etapa madura da consciência do mundo, pois contempla a percepção de sua fragmentariedade e da discrepância entre o ser e a realidade circundante.

Assim, o objetivo é apresentar o arremate de Hegel na *poética* tradicional dos gêneros de origem aristotélica e o advento do movimento dialético e histórico-filosófico dos gêneros e formas literárias, num primeiro momento, para, na sequência, adentrarmos ao corpo do texto lukácsiano na *Teoria do Romance*, apresentando os condicionamentos históricos e os significados filosóficos do romance, sobretudo no que se refere ao seu campo temático da cisão entre o indivíduo e o mundo, isto é, entre a poesia do coração e a prosa do mundo. Por fim, pois, apresentar dentro das tipologias das formas romanescas, as distintas formas através das quais literariamente se representou este conflito moderno, com destaque para os *Anos de*

Aprendizado de Wilhelm Meister, por se tratar de uma obra singular para enxergar, de um ponto de vista privilegiado, a colisão da poesia interior com a prosa exterior da realidade. De um modo adjacente, somam-se à discussão principal, os limites, as possibilidades e os significados de uma efetiva reconciliação ou de uma irreconciliação entre as esferas distintas que marcam o caráter problemático da prosaica cultura moderna.

Ao longo do presente trabalho, assim, levantam-se algumas questões, tanto de natureza estético-filosófica como questões relacionadas ao significado histórico-literário dos gêneros literários. Por exemplo, se o romance é pensado por Hegel e Lukács enquanto ausência de um estado poético originário, isto é, na ausência de uma condição histórica que permita a configuração da epopeia propriamente dita, em que sentido os autores concordam em atribuir ao romance o caráter da grande épica? Qual a peculiaridade da épica para um mundo avesso à epopeia? Em outras palavras, como é possível pensar a dimensão da totalidade, diante de um mundo fragmentado e cindido; de um mundo, em alguma medida, irrepresentável? Qual “totalidade”, que tipo de epopeia é possível neste emaranhado sem nexos que é a realidade contingente da modernidade?

Além do mais, resta saber, dentro da doutrina das formas de Lukács, se não se trata de uma contradição – ao menos como postulado - a possibilidade de se pensar a adequação entre forma e conteúdo (portanto, a representação literária) dentro do registro da reconciliação, na medida em que, segundo o próprio autor, a própria existência da forma é símbolo essencial da dissonância? Isto é: se a constatação última da cisão do mundo se encontra na própria forma, como buscar uma configuração harmônica nela (na forma), a partir de um conteúdo material dissonante?

Dentre outras questões, essas levantam dúvidas essenciais para entendermos as “questões últimas” que, grosso modo, compõem as motivações de juventude para os estudos da matéria estética de Lukács, a saber: a preocupação com uma vida vivida e plena de sentido num mundo cuja realidade é diametralmente oposta, isto é, prosaico, opaco e petrificado, incapaz de ser portador de um sentido imediato e que, neste “novo mundo” da modernidade, a experiência do indivíduo é, em geral, uma peregrinação solitária, rodeada por uma natureza extremamente categorizada, mas sem substância. Em outras palavras, prosaica; e não poética. De tal modo que, a despeito da dissonância *a priori* das formas, talvez seja possível constatar no romance uma dimensão positiva, de uma possibilidade de erigir um sentido num mundo já

dessubstancializado, mesmo que sob o aspecto de um vislumbre, o de uma cintilância passageira e fugidia. A literatura do romance, pois, enquanto uma mediação necessária para alcançar um sentido no mundo fragmentado opaco e sem sentido. Ocorre, porém, de correr o risco de que o sentido vislumbrado, a substância configurada, venha a trazer a própria percepção de que já não é mais possível qualquer coisa de essencial neste mundo, que sentido poético algum se sustenta absolutamente num mundo prosaico, que enfim, a poesia cede à prosa; que entre o indivíduo e o mundo, a vitória é inexoravelmente deste último.

*

Para tanto, o trabalho se divide em três partes. No primeiro capítulo, trata-se de estabelecer os fundamentos teóricos para se tratar da poética dos gêneros. A discussão reporta-se, assim, num primeiro momento, para o diálogo entre Hegel e a *Poética* de Aristóteles, referenciando assim os principais elementos para se pensar a origem do paradigma de base aristotélica que historicamente se constituiria numa tradição da teoria estética, mas que viria a sofrer, por assim dizer, uma inversão fundamental a partir da filosofia de Hegel, de modo que os critérios normativos e supra-históricos até então utilizados na categorização estética dos gêneros ganham um novo vínculo, agora histórico. Para tanto, além dos *Cursos de Estética* do filósofo alemão, utiliza-se das contribuições teóricas ao debate de Peter Szondi, em sua obra *Teoria do Drama Moderno* (1956), e de Marco Aurélio Werle, em *A Poesia na Estética de Hegel*. Essa discussão inicial é fundamental, pois é justamente nessa vertente teórica da estética hegeliana, tal como Szondi o faz para o drama, que Lukács viria a nutrir suas referências metodológicas para pensar o romance. Destacam-se, ainda, num segundo momento do capítulo, as influências do arcabouço teórico hegeliano na filosofia de juventude de Lukács, tanto da *Estética* de Hegel, como da *Fenomenologia do Espírito* – influências que o autor húngaro deixa claro, por sua vez, num interessante Prefácio que viria a ser publicado apenas em 1962, junto a uma edição de quase cinco décadas após a publicação original da *Teoria do Romance*, assim como em seu texto autobiográfico *Meu Caminho para Marx*, de 1933. Por fim, sob mediação das considerações de Arlenice Almeida da Silva, adentramos aos enunciados temáticos anunciados por Hegel, da prosa do mundo e da poesia do coração, da possibilidade de reconciliação entre esses elementos opostos e, também, ao tema da famosa passagem do filósofo na qual apresenta o romance como a moderna epopeia burguesa.

O segundo e o terceiro capítulos referem-se, respectivamente, a primeira e a segunda partes da *Teoria do Romance* de Lukács. Inicia-se, assim, com a argumentação do autor a respeito das formas da grande épica, passando pela consideração do autor a respeito das “grandes formas intemporalmente paradigmáticas da configuração do mundo”: a *epopeia*, a *tragédia* e a *filosofia*. Ou seja, remete-se aos tempos dos cantos homéricos, isto é, da epopeia grega clássica como símbolo de uma cultura fechada na qual o substrato histórico-filosófico garante as condições necessárias para configurações de uma epopeia propriamente dita, passando pela tragédia e pela filosofia e formatando, assim, um quadro geral da cultura grega antiga e o processo de sucessão das formas configuradoras do mundo. Na sequência, evidencia-se a doutrina das formas de Lukács, tal qual aparece na *Teoria do Romance*, mas também pensada à luz de algumas considerações anteriores, de *A Alma e as Formas* (1911), em que Lukács situa suas preocupações primeiras e mais essenciais no que se refere à questão das formas e gêneros literários. Encerra-se o segundo capítulo com o significado atribuído por Lukács para o romance, evidenciando, sobretudo, a discrepância entre o autor e Hegel no que se refere ao “diagnóstico” da modernidade, isto é, ao significado dado ao romance enquanto epopeia de uma era; uma discordância de natureza social entre os autores, não propriamente estético-filosófica.

O terceiro capítulo apresenta a esquematização adotada por Lukács na segunda parte da *Teoria do Romance*, quando o autor traça uma tipologia das formas romanescas, destacando critérios objetivos para distinguir as formas possíveis de configuração romanesca para se tratar da cisão inaugural do romance como, por exemplo, o idealismo abstrato e o romantismo de desilusão. Em especial, como já tratado, a parte final da pesquisa se ocupa dos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, romance de Goethe. Não só por se tratar de uma obra de arte literária especial para pensar a temática da prosa e da poesia proposta, mas porque é o terceiro “tipo ideal” situado por Lukács como uma tentativa de síntese entre os outros dois tipos destacados. Para tanto, conta-se com o auxílio teórico tanto do próprio Lukács da *Teoria do Romance*, como de *Goethe e sua Época*, obra na qual dedica um capítulo específico ao romance do poeta alemão; conta-se, ainda, com as contribuições de Marcus Vinicius Mazzari e, claro, com o próprio romance. Especificamente, destacam-se três momentos do romance: o primeiro, a carta de Wilhelm a seu cunhado Werner (capítulo 3, livro V), na qual é possível identificar os elementos fundamentais para o espírito da obra, assim como – segundo defende Mazzari – os princípios do próprio *romance de formação*,

gênero literário do qual o *Meister* de Goethe é um dos expoentes; o segundo momento do romance é as *Confissões de uma bela alma* (livro VI), como transição fundamental na tônica da obra para que seja possível encontrar, num terceiro momento, a relativização e a transformação do ideal de formação do protagonista ao longo do romance. Este novo ideal, por sua vez, pode ser encontrado nos últimos dois livros (VII e VIII) sob o advento da Sociedade da Torre e das cartas de aprendizado, sendo fundamental para conceber conceitualmente o que Hegel, referindo-se a este romance, entendia pelos *anos de aprendizado*.

1. A POÉTICA DOS GÊNEROS E O LEGADO HEGELIANO NA ESTÉTICA DE LUKÁCS

1.1A poética dos gêneros

Neste primeiro capítulo, é fundamental estabelecermos as balizas iniciais para o debate a respeito da poética dos gêneros. Apresenta-se, assim, num primeiro momento, a perspectiva histórica da questão estética e, em especial, as contribuições de Aristóteles, na *Poética* e de Hegel em seus *Cursos de Estética*, passando pelas argumentações de Peter Szondi (*Teoria do Drama Moderno*) e de Marco Aurélio Werle. Na sequência, destacam-se os principais elementos da filosofia hegeliana, tanto de matriz estética como das “ciências do espírito”, que são de grande importância para formação teórica do jovem Lukács, na altura da redação da *Teoria do Romance*, e que marcam um ponto de inflexão em relação à teoria estética clássica. Por fim, a apresentação da tópica hegeliana da *prosa do mundo* enquanto determinação conceitual da modernidade e palco do mundo para a experiência literária do romance, o qual é visto, segundo Hegel, como uma epopeia burguesa. Este percurso faz-se necessário para que o ingresso na *Teoria do Romance* de Lukács venha assistido e composto pelo pano de fundo, tanto do debate de época, como de suas influências e motivações para redação, além de tornar mais evidente os elementos metodológicos adotados pelo autor.

Em *A Poesia na Estética de Hegel*, Marco Aurélio Werle² traça uma perspectiva do conceito de gênero [*Gattung*] na estética hegeliana. Destaca, inicialmente, que a noção de gênero adotada por Hegel nos *Cursos de Estética* não corresponde, diretamente, ao emprego do conceito adotado pelo filósofo em outras obras, como a *Ciência da Lógica* ou mesmo na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*. Como não é nossa intenção pormenorizar toda discussão das poéticas dos gregos e seus desdobramentos nas estéticas que sucederiam, considera-se importante ao menos a menção aos primeiros pensadores desta arte, para colaborar na elucidação da questão que se colocará nas teorias estéticas da modernidade, em especial a que Lukács lança mão em sua *Teoria do Romance*, sobretudo na segunda parte, quando ensaia uma tipologia da forma romanesca. O conceito de gênero não é, como se sabe, original de Hegel, embora suas contribuições tenham sido fundamentais para o desenvolvimento e “arremate” dialético do mesmo na Alemanha do século XVIII, sobretudo

²Cf. WERLE, M. A. *A Poesia na Estética de Hegel*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2005.

em relação à maneira pela qual a tradição, em sua grande maioria, considerava a questão estética desde a Grécia Antiga.

O início da tradição se dá com Platão, na *República*, e Aristóteles, na *Poética*, e é com estes dois filósofos que se solidifica a estrutura triádica para designar os gêneros da poesia: a épica, a lírica e a dramática. Platão, como destaca Werle, centra a divisão dos gêneros com base em duas formas de expressão - a narrativa e a imitativa – e é Aristóteles, por sua vez, quem condensa mais os aspectos da mimesis e de fato instaura especificamente uma análise “poética”. Vale lembrar que sua definição inicial é a de que *poesia é imitação* e que as três espécies de poesia diferem quanto aos meios, os objetos e o modo pelo qual a imitação acontece (em relação, por sua vez, ao ritmo, harmonia e a linguagem – se são usados separada ou conjuntamente etc.)³. Em todo caso, o que se torna mais evidente no pensamento clássico da poética é sistematização normativa da arte, através de classificações que colaborassem para o estabelecimento de regras para diferenciar, afastar ou aproximar diferentes espécies de poesia imitativa em gêneros e subgêneros: categorias sistemáticas, portanto; e não categorias históricas, propriamente. Nas palavras de José Marcos Mariani de Macedo,

“essa poética [de Aristóteles] concebia os gêneros como formas estanques, imunes à evolução histórica, aos quais se acrescentavam os conteúdos de cada época a título de matéria contingente. O gênero como que pairava acima das mudanças, cristalizado numa forma eterna pela qual cabia à poética zelar, determinando quais conteúdos seriam compatíveis com qual dos três gêneros consagrados (lírica, épica ou drama). Se os conteúdos evoluíam e regrediam de acordo com a marcha histórica, os gêneros, por sua vez, dispunham do halo da imutabilidade, fixos em limites estritamente demarcados de que a poética, ao barrar os erros na escolha da matéria, era a guardiã”⁴.

Como destacado acima por Mariani de Macedo, tradutor da *Teoria do Romance*, o modelo aristotélico dos gêneros fora utilizado como uma espécie de guardião da poética, para “barrar os erros nas escolhas da matéria”, para evitar os riscos de não alcançar o efeito esperado de determinado gênero: uma poética de caráter normativo, portanto, e cujas regras servem para balizar a *recepção* da obra. Daí a importância da tarefa do escritor em selecionar seus conteúdos de acordo, pois se tratava de uma “estética dos efeitos”, uma vez que a própria

³ Indo às coisas primeiras, diz Aristóteles, na *Poética*: “a epopeia, a tragédia, assim como a poesia ditirâmbica (...) todas são, em geral, imitações”. Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Coleção Os Pensadores), p. 443.

⁴MACEDO, J. M. M. de. Posfácio a LUKÁCS. In: LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009, p. 185.

forma do gênero já se encontrava pré-estabelecida. O problema fundamental era de adequação da matéria à uma forma já determinada dentro da tríade consagrada. As correspondências entre Goethe⁵ e Schiller, em 1797, são significativas neste sentido. Para Peter Szondi, o empenho de ambos nas cartas que buscava “distinguir poesia épica e poesia dramática tinha por fim prático evitar a escolha errada da matéria”⁶. Macedo, por sua vez, nota que “as cartas dão notícia de uma preocupação constante em circunscrever higienicamente os gêneros, a fim de lhes impor, por lei estética arrazoada, a estampa e origem de uma forma cujos efeitos são perseguidos desde tempos imemoriais”⁷. O processo, assim, é um “processo indutivo”: primeiro, a obra particular se concretiza e, somente depois, como fato consumado, ela será analisada a partir da recepção de seus efeitos e adequada àquele ou este gênero poético, de acordo com os limites de cada gênero, em particular.

Tanto Werle⁸ como Szondi, professor de literatura e filólogo húngaro, se referem à importância de Hegel na reformulação da estrutura triádica dos gêneros das obras de arte poéticas. O filósofo alemão também se vale desta mesma estruturação, porém, ocorre que: se com Aristóteles, os gêneros clássicos da arte poética são concebidos, de certo modo, como imóveis diante do processo histórico (uma vez que se distinguem da maneira apresentada acima), é sob a luz do pensamento histórico e dialético de Hegel, que a formulação do idealismo alemão uniria a questão estética à questão histórica. Uma operação hegeliana que, por assim dizer, rompe sem romper com os postulados normativos e sistemáticos que guiaram as classificações estáticas, de base aristotélica, alterando substancialmente a discussão a respeito dos gêneros poéticos, em especial em relação aos pensadores de sua época. Peter Szondi, observando a guinada hegeliana, denomina o fenômeno como uma ruptura das estéticas normativas com a instauração de uma poesia especulativa diante da arte. Tal questão se dava, praticamente, numa mudança de postura que *não* determinava a análise das obras

“somente no plano do positivo, se apoiando no material das obras existentes e se contentando com sua ordenação, mas ousando realizar o passo adiante

⁵ “Goethe es un poeta muy práctico”. Cf. NOVALIS. *Escritos Escogidos*. Fragmentos II, “Sobre Wilhelm Meister de Goethe”. Madrid: Visor Madrid, 1984.

⁶ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno* [1880-1950]. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p. 23.

⁷ MACEDO, 2009, p. 187.

⁸ Em especial, Cf. WERLE, 2005, pp. 178-180. Werle, tangenciando a questão, tece referências ao livro de Szondi em que se pode observar mais de próximo a questão dos gêneros sob influência das ideias hegelianas; o livro de Szondi, a saber: *Poetik und Geschichtsphilosophie 2: Von der normativen zur spekulativen Gattungspoetik*, publicação de 1974, pela Suhrkamp Verlag.

desde o que é dado *para* a idéia, desde a história *para* a filosofia, desde o indutivo-descritivo *para* o especulativo-dedutivo”⁹.

A estrutura triádica deixa de ser, no campo da estética alemã do século XVIII, meramente positiva, estática e ancorada numa dualidade entre forma e conteúdo que não se vale da categoria do histórico. Esta questão é ampliada na introdução da *Teoria do Drama Moderno* (2001), onde Peter Szondi nos ajuda a esclarecer ainda mais a questão das formas e dos gêneros poéticos e as maneiras pelas quais sua sistematização fora pensada. Nesta introdução, ele retoma a já mencionada tradição herdada dos clássicos, notadamente da *Poética* de Aristóteles, atravessando ainda as contribuições e o *acabamento* dado por Hegel para a antiga teoria dos gêneros: o deslocamento da coisa *para* sua ideia e o vínculo do sistemático ao histórico. Em outras palavras, uma reformulação o problema sublinhado acima – a partir de um deslocamento e de um novo vínculo, que para nossa investigação é fundamental - da adequação entre matéria e forma, coisa e ideia.

A partir de Hegel, altera-se a chave para se pensar a estética dos gêneros e das formas. A primeira mudança, nas palavras de Mariani de Macedo, refere-se ao fato de que apenas quando passa a ser *dedutiva* é que “a poética, a doutrina dos três gêneros, inclui a possibilidade de mudança das próprias formas, pressionadas por sua matéria histórica”¹⁰. As formas deixam de ser concebidas a partir da descrição das obras particulares e sua posterior demarcação neste ou naquele gênero, “ousando realizar o passo adiante”, para uma forma especulativa e dedutiva, em que a *história* passa a ser um elemento constitutivo na dinâmica dos gêneros. Este passo adiante, “da história *para* a filosofia” (como coloca Szondi), representa ainda uma mudança pouco mais profunda, pois: “Ao se deduzir um gênero, ao cerca-lo de pressupostos históricos, ao ir da forma ao conteúdo, o ponto de vista pragmático torna-se especulativo, isto é, histórico-filosófico; a perspectiva não é a do escritor, mas a do historiador da literatura”¹¹.

A proposição de Szondi fundamenta-se na relação absoluta e dialética entre conteúdo e forma dada na *Ciência da Lógica*: “as verdadeiras obras de arte são somente aquelas cujo conteúdo e forma se revelam completamente idênticos”¹². A proposição de Hegel não só rompe com a dualidade e instaura um princípio de identidade, mas estabelece também relação

⁹ SZONDI *apud* WERLE, 2005, p. 179. (grifos meus).

¹⁰ Posfácio do Tradutor, in: LUKÁCS, 2009, p. 188.

¹¹ Posfácio do Tradutor, in: LUKÁCS, 2009, pp. 188-189.

¹² HEGEL *apud* SZONDI, 2001, p. 24.

dialética entre forma e conteúdo, de um modo tal que: “o conteúdo não é nada mais que a conversão da forma em conteúdo, e a forma não é nada mais do que a conversão do conteúdo em forma”¹³. Considerando a identidade forma-conteúdo, isto é, a conversibilidade recíproca de forma e conteúdo, entende-se a razão pela qual Szondi não concorda com o ponto de vista que coloca o drama como uma realização histórica de uma forma atemporal, uma vez que, sob princípio de identidade, fica “aniquilada” (a expressão é do próprio Szondi) a oposição da antiga relação entre atemporal e histórico. A aniquilação da oposição tem por consequência, destaca Szondi, a *historicização do conceito de forma* “e, em última instância, a historicização da própria poética dos gêneros. A lírica, a épica e a dramática se transformam, de categorias sistemáticas, em categorias históricas”¹⁴.

No caso do drama, reflete Szondi, se pensado sob as bases clássicas da consideração supra-histórica, sua forma significaria a possibilidade do drama se *manifestar em e compor a* poética de qualquer época – isto é, no limite o drama seria visto como realização histórica de uma forma atemporal. No entanto, Szondi refuta tal concepção, pois quando a história “assume papel decisivo no surgimento das formas significa que os gêneros não são válidos em todos os tempos”¹⁵.

É neste preciso sentido que o pensamento de Szondi para o drama está próximo ao de Lukács para o romance. Ou seja, tanto na *Teoria do Drama Moderno* quanto, como veremos, na *Teoria do Romance*, o ponto de vista de ambos os autores se dá a partir da dialética das configurações histórico-filosóficas. Mantendo sempre em vista que a base para a fundamentação dos dois autores encontra-se em Hegel. Szondi nos diz que somente com a estética hegeliana foi possível romper o nexo supra-histórico da clássica concepção dualista entre forma e conteúdo (na qual a forma pré-estabelecida era vista como historicamente indiferente, ao passo que somente a matéria, o conteúdo, era histórica)¹⁶.

A partir daí, Szondi destaca três tendências modernas para o pensamento das categorias estéticas. Uma primeira via mostra a “ciência estética”, diante da historicização, negando completamente as três categorias básicas (a lírica, a épica e a dramática), uma vez que sua razão de ser encontrava-se suspensa. Por outro lado, uma segunda linha defendia o

¹³ *Idem.*

¹⁴ SZONDI, 2001, p. 24. (grifo meu).

¹⁵ Posfácio do Tradutor, in: LUKÁCS, 2009, p. 188.

¹⁶ SZONDI, 2001, p. 24.

afastamento das poéticas historicamente fundadas, indo ao encontro dos “gêneros poéticos concretos” e atemporais. E havia, ainda, uma terceira linha, mais próxima a Hegel, formada por Theodor W. Adorno, Walter Benjamin e Lukács¹⁷. Esta vertente desdobra, sobre o solo do historicismo, a identidade hegeliana conteúdo-forma, só que considerando nesta relação “*a forma como conteúdo ‘precipitado’*”¹⁸. A metáfora sublinhada é de Adorno, que transporta do campo semântico da química para a matéria estética o fenômeno da precipitação: a parte sólida que se deposita e se forma após a reação química de uma solução líquida. O mesmo se passaria com as formas em relação ao conteúdo, sua matéria e propriedades significativas. Nas palavras de Szondi

A metáfora expressa ao mesmo tempo o caráter sólido e duradouro da forma e sua origem no conteúdo, ou seja, suas propriedades significativas. Uma semântica da forma pôde desenvolver-se por essa via, e a dialética de forma e conteúdo aparece agora como dialética entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo. Desse modo, no entanto, é colocada já a possibilidade de que o enunciado do conteúdo entre em contradição com o da forma. Se, no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática vinculada ao conteúdo opera, por assim dizer, no quadro do enunciado formal como uma problemática no interior de algo não problemático, surge a contradição quando o enunciado formal, estabelecido e não questionado, é posto em questão pelo conteúdo¹⁹.

A base teórica desta terceira via, dentro da qual Lukács e Szondi se inserem, é esta que observa a historicidade através das antinomias internas dos gêneros poéticos, tal como expresso na introdução da *Teoria do Drama Moderno*. A forma entendida como conteúdo precipitado abre caminho para estudar seu significado em uma relação dialética estabelecida, agora, entre “o enunciado da forma” e o “enunciado do conteúdo”. E a semântica desenvolvida, rumo aos “enunciados”, engendrava ainda a possibilidade de “contradição”²⁰ entre eles quando o conteúdo temático ao qual o “enunciado formal” busca assimilar não está

¹⁷ O primeiro caso, diz Szondi, pode ser visto com o exemplo de Benedetto Croce, que exclui as três categorias fundamentais de sua estética. O segundo, na *Poética* de E. Staiger que observa os gêneros poéticos concretos (épico, lírico e dramático) para projetar três formas temporais do homem. E dentro da terceira linha, o próprio Szondi viria a se “filiar”, nas palavras de José Antônio Pasta Junior, na Apresentação da *Teoria do Drama Moderno*. Cf. 2001, pp. 10-12: “De fato, o Lukács [da *Teoria do Romance*] que postulava a necessidade metodológica de uma ‘dialética histórico-filosófica das ‘formas de arte’ é visto por Szondi como uma das pontas avançadas de uma longa tradição a que ele próprio se filia, e em cujos desdobramentos se situa seus próprios esforços” (2001, p. 11).

¹⁸ SZONDI, 2001, p. 25.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Aqui, é possível que a tradução tenha privilegiado – ou o próprio Szondi tenha utilizado – o conceito “contradição” num sentido mais livre, ou pelo menos, não-hegeliano. Pois a contradição, no sentido hegeliano, é algo passível de resolução, de uma síntese entre os termos que se opõe, enquanto a antinomia se manteria assim (antinômica), sem uma síntese própria.

de acordo com seus pressupostos²¹. O estabelecido e o não questionado, assim, é posto em questão pelo conteúdo – a problemática no interior de algo, até então, não problemático.

Desta maneira, para Szondi, a problematização histórica das formas poéticas só é possível através da análise das antinomias internas e que a historicidade das formas (dramáticas, no caso deste autor) se desse, portanto, de acordo com a resolução de suas contradições – no terreno histórico-filosófico da evolução das formas; e não um estudo das formas regulado no campo normativo e sistemático dos gêneros, um receituário abstrato da arte. Assim, se na *Teoria do Drama Moderno*, Szondi enfatiza as formas dramáticas “precipitadas” a partir do enunciado sobre a existência humana e a relação com a comunidade circundante entre 1880-1950, algo similar já ocorrera na *Teoria do Romance* de Lukács. Ambos pensadores registram o drama e o romance enquanto conceitos históricos, cujo objetivo é identificar os “fenômenos da história literária” a “documentos da história da humanidade”²², identificação que será apresentada com mais proximidade nas próximas seções. Talvez seja o caso, neste momento, de condensar os principais apontamentos feitos acima a partir das considerações de Hegel (nas palavras de Werle), de Péter Szondi e de José Marcos Mariani de Macedo, buscando, agora, destacar os eixos através dos quais a estética de Lukács se engendrará, visto que, nas palavras de Mariani de Macedo,

“É nesse sentido preciso que se deve entender *A Teoria do Romance*, como um ensaio *histórico-filosófico*, a um tempo encarregado da dedução dos gêneros literários de sua base histórica, ou melhor, incumbido de deduzi-los pelo fato mesmo de inserir a história como um ingrediente constitutivo”²³

Em suma, neste primeiro momento, buscou-se apresentar um panorama geral do debate estético, sobrevoando sucinta e brevemente suas origens na filosofia grega antiga, notadamente com a *Poética* de Aristóteles, e seu ponto de inflexão - como concordam Werle, Szondi e os demais professores e críticos literários destacados - com a estética de Hegel, a partir da qual podemos situar o fundamento estético do qual Lukács se vale na *Teoria do Romance*. Em primeiro lugar, assim, observou-se a maneira clássica de divisão dos gêneros em poesia épica, lírica e dramática e como a base aristotélica perdura ao longo da história como matriz principal a ser seguida, cujo índice normativo seria zelado pela poética como

²¹ Vale destacar aqui a ressalva de José Antônio Pasta Junior em relação à temática do conteúdo: “Note-se que, aqui, os “conteúdos” temáticos, advindos da vida social, não são, por oposição à forma artística, algo informe a que esta daria forma: eles já constituem por seu turno, *enunciados*, isto é, são já *formados*” (2001, p. 12).

²² SZONDI, 2001, p. 26.

²³ Posfácio do Tradutor, in: LUKÁCS, 2009, p. 189.

uma espécie de guardião das formas, compreendidas acima das mudanças históricas, portanto. O arremate hegeliano na transformação das categorias (sistemáticas em categorias históricas), como destacamos num segundo momento, “rompe sem romper” com o entendimento clássico dos gêneros, pois na medida em que os destitui do halo da imutabilidade, submete-os a uma compreensão dedutiva e não mais indutivo-descritiva. A problemática maior, portanto, da adequação entre matéria e forma, coisa e ideia, sofre um deslocamento, na medida em que o vínculo entre estes elementos se alteram, partindo de uma concepção supra-histórica para uma em que a matéria histórica pressiona, por assim dizer, a forma artística. A partir de Hegel, então, uma nova série de possibilidades se abre para pensar as implicações desta nova vinculação situada no terreno histórico-filosófico da evolução das formas, como é o caso com Adorno e a metáfora da *forma como conteúdo* precipitado. Deste modo, assim, fica mais claro o ponto no qual Lukács se situa dentro da questão estética mais ampla no que se refere à poética dos gêneros. A seguir, apresenta-se de um modo mais próximo a importância do legado hegeliano na formação do jovem Lukács, uma influência destacada pelo autor em diversos momentos e que nos é fundamental para compreender com maior amplitude o significado histórico e estético-filosófico que Lukács atribui para o romance em sua obra.

1.2. Os legados hegelianos na formação do jovem Lukács

1.2.1 A Estética de Hegel

Quase meio século após o início da redação e da publicação original da Teoria do Romance, Lukács (1885-1971) escreve para uma nova edição – em 1962 - um Prefácio muito interessante, em que analisa retrospectivamente esta obra em virtude de sua circunstância de nascimento, princípios e balizas fundamentadas nas ciências do espírito e, em especial, na filosofia hegeliana “aplicada” – na expressão do autor - a problemas estéticos e, claro, suas pretensões, limites e fracassos de sua estética da época. O jovem Lukács e seu estágio de formação filosófica àquela altura também se processa nesta espécie de “exame de consciência” pelo “velho” Lukács do Prefácio, num esforço parecido ao seu artigo autobiográfico *Meu caminho para Marx* (1933). Neste Prefácio, ficam mais claras as questões que motivavam Lukács em seus escritos de juventude, assim como sua guia teórica que não aparece de modo tão evidente no próprio corpo do texto. Embora para o leitor letrado no assunto a influência da estética hegeliana - sobretudo na primeira parte da obra - não passe despercebida, as menções ao filósofo alemão (excetuando o referido Prefácio) são mínimas,

concentrando-se sobremaneira no segundo capítulo da primeira parte: “O problema da filosofia histórica das formas”²⁴. Dirigimos a atenção, assim, para esses dois momentos do texto lukácsiano nos quais podemos extrair as bases de seu pensamento estético de juventude, que balizaram a Teoria do Romance, assim como nas considerações da professora Dra. Arlenice Almeida da Silva a respeito da estética lukácsiana²⁵.

A primeira consideração é a de que Lukács quando entra em contato com o debate da estética clássica de fundo aristotélico já o faz com uma estética mediada pelo pensamento alemão do XVIII²⁶. Já encontra, assim, as proposições clássicas transpostas para a modernidade, em especial a problemática da “totalidade” abordada por Hegel, filósofo considerado por Lukács como “a grande síntese do pensamento moderno sobre a arte”²⁷. Nas palavras de Arlenice Almeida da Silva,

É, sem dúvida, de Hegel o referencial conceitual mais consistente, segundo Lukács, na exata medida em que sua concepção estética apreende a forma não como um dado unilateral da razão, mas um momento onde o conceito de gênero (Gattung) é produzido na própria história²⁸.

Em 1962, Lukács recorda que buscava na *Teoria do Romance* “uma dialética universal dos gêneros fundada historicamente, baseada na essência das categorias estéticas, na essência das formas literárias – dialética esta que aspira a uma vinculação entre categoria e história ainda mais estreita do que encontrara no próprio Hegel”²⁹. E que, no entanto, havia fracassado quanto à sua intenção, em grande parte porque sua metodologia e resultados mostraram-se extremamente abstratas.

Vale dizer que inicialmente a *Teoria do Romance* era uma série de diálogos que levariam a um estudo sobre Dostoiévski e que o próprio autor havia iniciado a tarefa sob “um estado de ânimo de permanente desespero com a situação mundial”³⁰, com a eclosão da guerra e seu receptivo efeito sob a inteligência de esquerda. Um verdadeiro procedimento histórico-

²⁴ Cf. LUKÁCS, 2009, pp. 36-54.

²⁵ Cf. SILVA, A. A. da. Da *Teoria do Romance ao Romance Histórico: a questão dos gêneros em G. Lukács*. São Paulo: Rapsódia, v.01, p. 29-53, 2001.

²⁶ Segundo pontua a professora Arlenice Almeida da Silva, “Lukács não parte portanto de um grau zero da teoria estética, nem só das formulações modernas de Goethe e Schiller, mas da crítica que o idealismo alemão fez à estética antiga de fundo aristotélico. Tal procedimento é frutífero na medida em que, a seu ver, a estética antiga já possuía princípios conscientes de composição, que não são agora totalmente negados, mas repostos nesta leitura crítica da tradição aberta com a *Poética*, de Aristóteles, o que significa destacar, no contexto moderno, como ‘as velhas leis da poesia épica foram atualizadas’” (2001, p. 37)

²⁷ SILVA, 2001, p. 38

²⁸ SILVA, 2001, p. 38

²⁹ LUKÁCS, 2009, p. 13.

³⁰ LUKÁCS, 2009, p. 8.

sistemático, diz Lukács, seria alcançado por ele apenas mais de uma década depois, já em “solo marxista”. São ainda palavras do próprio autor que apresentam sua obra de juventude como uma tentativa fracassada; assim ele se refere: “permaneceu ao nível de uma tentativa que fracassou tanto no projeto quanto na execução, mas que em suas intenções aproximou-se mais da solução correta do que o eram capazes seus contemporâneos”³¹. Contudo, um texto extremamente fundamental no percurso intelectual do filósofo húngaro, conforme defende Arlenice Almeida da Silva. Para ela, o núcleo da *Teoria do Romance* opera entre a literatura épica e dramática para “defender a tese central de que o romance não seria um gênero distinto, mas uma nova ‘objetivação’ da literatura épica”³², uma espécie de desdobramento de uma sucessão de formas essenciais que Lukács abordará na primeira parte do livro: “as formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo”. A este respeito, assim apresenta o autor:

“Que eu saiba, a Teoria do Romance é a primeira obra das ciências do espírito em que os resultados da filosofia hegeliana foram aplicados concretamente a problemas estéticos. Sua primeira parte, mais genérica, é definida essencialmente por Hegel: tal é o caso da *contraposição das espécies de totalidade na épica e no drama*, tal é o caso da *noção histórico-filosófica da correspondência e do antagonismo entre epopeia e romance* etc.”³³

Mas em que sentido – em relação “princípios estéticos que até ali haviam determinado o curso da arte” - se coloca o romance sob as bases de uma epopeia moderna? Na *Teoria do Romance*, Lukács analisa o desenvolvimento dos gêneros literários conforme sua problemática estética da época incorporava o legado hegeliano, isto é, a ideia de que o curso histórico dos gêneros desembocava “numa espécie de superação” (e atualização) dos princípios estéticos antigos, de base aristotélica³⁴. Lukács se vale desta concepção, isto é, de que o romance não pode simplesmente ser induzido e pensado sob as formas clássicas, “mas sim entendido na sua singularidade formal e histórica”³⁵ e, enquanto forma, como um desdobramento (moderno e singular, é certo) da epopeia, uma objetivação moderna da literatura épica. Significa dizer que a argumentação clássica serve mais como um pano de fundo a partir do qual o romance será pensado, como uma “desqualificação” (uma ausência de

³¹ LUKÁCS, 2009, p. 13.

³² SILVA, 2001, p. 30

³³ LUKÁCS, 2009, pp- 11-12. (grifos meus)

³⁴ MACEDO, 2009, p. 14.

³⁵ SILVA, 2001, p. 42

totalidade e harmonia pré-estabelecida) em relação à epopeia antiga. A partir da *Estética* hegeliana é possível compreender melhor esta relação.

Nas palavras de Lukács, e este é um legado hegeliano fundamental em seu pensamento estético de juventude, “com Hegel a totalidade representada pelo autor épico é a de uma fase da evolução histórica da sociedade humana”³⁶. Em sua *Estética*, Hegel apresenta que o assunto (*Gegenstande*) da epopeia reside naquilo *que é* e, como objeto, se identifica no *acontecimento*, ou seja, no “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 de uma época”³⁷. O acontecimento difere da ação, pois neste a condução do movimento se volta ao interior, aos propósitos, intenções, ao caráter e ao dever, enquanto que, para o acontecimento, também a forma exterior da ação que acontece (o acontecer) aparece e adquire seu “direito indiviso” na grande épica, pois na medida em que é a realidade objetiva que, por um lado, constitui a Forma do todo, por outro lado, porém, constitui uma parte principal do conteúdo mesmo”³⁸. Contudo, ação e acontecimento partem ambos, diz Hegel, do interior do espírito, mas cujo conteúdo não se vê apenas numa exteriorização teórica dos sentimentos ou intenções, mas sim em sua execução de fato, no acontecer.

Na acepção hegeliana, “o desenvolvimento de uma vida política, de sua constituição e destino, também se deixam narrar como acontecimento”³⁹ e, neste sentido, as obras épicas, enquanto totalidades originárias são capazes de expressar, igualmente, o espírito do povo e de sua época, como é o caso dos poemas de Homero (ou que, ao menos, levam seu nome) ou mesmo as lendas, obras de arte da épica-oriental e as Bíblias (embora nem todas tivessem forma poética) épicas das culturas antigas. É neste sentido que podemos associar a totalidade representada pelo autor épico como demonstrativa de uma fase da evolução da história da sociedade humana. Em outras palavras do próprio Hegel, a série de epopeias “nos mostraria uma galeria dos espíritos dos povos”, a história universal, no que ela tem de mais belo, mais vivo e mais livre⁴⁰.

³⁶ LUKÁCS *apud* SILVA, 2001, p. 38.

³⁷ HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004, p. 91.

³⁸ HEGEL, 2004, p. 110.

³⁹ HEGEL, 2004, p. 110.

⁴⁰ HEGEL, 2004, p. 92.

Contudo, na pátria da epopeia, em seu nascimento, não há propriamente ainda uma consciência de si efetiva, não possuíam de fato a “arte de descrever a si mesmo poeticamente”, pois é preciso distinguir, de um lado, “uma nacionalidade em si mesma poética em sua existência efetiva”, mas ainda inconsciente do seu feito, de sua representação – é nesta linha que Lukács dirá, por exemplo, que Homero era a resposta para perguntas que sequer estavam postas, na medida em que a ideia de *representação* é um expediente que surge apenas mais tarde – e, de outro lado, “a poesia como a consciência representadora de matérias poéticas e como exposição artística de tal mundo”⁴¹, portanto, consciente de representar um determinado espírito de época, numa exposição artística que vem a ser histórica, assim como alguns destes personagens e seus artistas⁴².

O poeta, embora presente inteiramente na relação de construção da epopeia, na relação de intuição com o mundo, não lhe acrescenta, propriamente, um conteúdo substancial que, por assim dizer, já encontra seu conteúdo na realidade, cabendo ao poeta acrescentar “a consciência poética, a arte da exposição”⁴³. Mas será, sobretudo, na voz do poeta épico, dessa pessoa histórica (cujo interior está preenchido pelo “sentimento nacional”), que os cantos de uma nação e de um povo ressoarão, na medida em que “uma obra de arte em si mesmo *unificada* torna necessário o espírito em si mesmo unificado de *um* único indivíduo”⁴⁴. Para Hegel, é de Homero a grande voz a partir da qual se faz ouvir os cantos do heroísmo clássico grego, o indivíduo singular capaz de cantar a poesia de uma coletividade, do espírito de uma época e de uma nação. E o fez de tal maneira, que o próprio Homero está dissolvido nas obras, como Hegel evidencia em algumas citações da *Odisséia* e da *Ilíada* e deixa claro que o grande traço do estilo épico está na autonomia de uma obra que “parece cantar-se por si mesma”, como se não houvesse um autor no topo.

É neste sentido, diz Hegel, que podemos reconhecer o modo de pensar, os sentimentos, os feitos dos heróis e desfrutar na riqueza de vida das próprias descrições, sem

⁴¹ HEGEL, 2004, pp. 93-94.

⁴² A este respeito Hegel diz o seguinte: “Homero e 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” (2004, p. 94)

⁴³ Vale destacar, ainda, que nesta relação o “poeta como *sujeito* deve retroceder diante de seu *objeto* e desaparecer no mesmo. Apenas o produto, mas não o poeta aparece e, todavia, o que se expressa no poema é algo seu”. Encontra-se, na obra, Cf. HEGEL, 2009, pp. 94-95

⁴⁴ HEGEL, 2004, p. 97.

precisar apresentar “o mundo interior do sujeito que poetiza”⁴⁵, isto é, do sujeito criador que dá vida e “auto-movimento” ao objeto, mas que retrocede e nele desaparece. A aspiração à universalidade permeia a epopeia, também por isso seu autor deve dissolver-se na criação, pois não está separado dela. Em poucas palavras, para Hegel uma epopeia propriamente dita é aquela capaz de expor a história de um povo e de um estado nacional através da narrativa de acontecimentos concretos que se desenrolem por si só e cujo poeta épico, por assim dizer, brilhe ausente. Respeitando, ainda, o fato de que o acontecimento deve estar vinculado ao fim particular da epopeia, uma vez que se realiza no âmbito de uma comunidade da qual o herói não se encontra apartado, no caso da epopeia clássica. Sendo assim, é possível estabelecer a identidade posta na epopeia em que o destino individual do herói seja também o da comunidade, que a vitória de um seja a de todos entre os seus. Nas palavras de Hegel: “Do mesmo modo que é um só poeta que tudo inventa e realiza, um só indivíduo deve estar à frente dos acontecimentos e imprimir-lhes a sua forma, desde os seus começos até à sua conclusão”⁴⁶.

O poeta, assim, estabelece o fim pretendido na obra a priori para, então, realizar as mediações para que fique evidente a unidade entre a ação individual do herói e a totalidade do espírito representado, pois o fim, em si, não é o grande jogo da epopeia, mas sim o desenvolvimento dos acontecimentos, da representação de uma totalidade extensiva em unidade, em que a vontade subjetiva do herói e sua realização só encontram distâncias quantitativas, como diz Lukács: não é posto em dúvida se alcançará ou não, mas apenas quando, uma vez que no limite o “destino é um elemento específico”⁴⁷ da composição épica, enquanto, na representação dramática, o próprio personagem que o cria”⁴⁸. É esta unidade da epopeia clássica que o romance encontra na pátria e no tempo em que surge completamente rompida, cujo início de dissolução se dá, como Hegel e Lukács apresentam, ainda em solo grego, especificamente na sucessão da epopeia pela representação dramática, em que a totalidade extensiva passa a diluir-se de seu aspecto horizontal para uma nova relação com o

⁴⁵ HEGEL, 2004, 96.

⁴⁶ HEGEL *apud* GALLO, Renata Altenfelder Garcia. *A Teoria do Romance e o Romance como Epopeia Burguesa: um estudo comparado da concepção de Romance em Georg Lukács*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, p. 25.

⁴⁷ [...] não conhece ainda, como dissemos, a separação entre o sentimento e a ação, entre os fins interiores perseguidos de forma conseqüente e os acidentes e acontecimentos exteriores; realiza assim uma unidade que, na sua primitiva indivisão, só é compatível com as épocas mais recuadas da vida nacional e as fases mais primitivas da poesia (HEGEL, 1993, p. 574).

⁴⁸ *Idem*.

mundo, mediada mais pela subjetividade e pelo caráter *intensivo*, de caráter mais vertical. Como é o caso das obras trágicas como o *Édipo* de Sófocles e as *Bacantes* de Eurípedes, “em que se pode observar uma tendência do espírito a desafiar os deuses e que este desafio acaba por demonstrar a insuficiência da relação homogênea, total, entre sujeito e objeto”⁴⁹. É neste sentido que Hegel, ao longo da *Estética*, estabelece a historicização das categorias estéticas como o (novo) caminho a ser seguido, evidenciando, ao mesmo tempo, tanto a transição da arte antiga (clássica) para a idade moderna (da arte romântica), assim como o próprio desenvolvimento da história do mundo e da humanidade.

Assim, a afirmação de Lukács de que “com Hegel a totalidade representada pelo autor épico é a de uma fase da evolução histórica da sociedade humana” mostra-se mais nítida e realoca o centro da questão de que parte Lukács na *Teoria do Romance*, quando começa com a epopeia clássica e sua relação com os aspectos de uma “cultura fechada” para, somente a partir da descrição da epopeia propriamente dita, o autor húngaro se direcionar para o problema da relação de correspondência e antagonismo entre as formas épicas, em suas objetivações literárias e históricas: a epopeia clássica e o romance moderno.

*

1.2.2 A Fenomenologia do Espírito de Hegel

Contudo, em Hegel, a historicidade das categorias estéticas fica incompleta se pensada apenas como historiografia da arte sem, por outro lado, engendrar-la na perspectiva de uma filosofia da arte muito estreita à própria filosofia da história. Considerar, portanto, se há um sentido no desenvolvimento das categorias estéticas. Sabemos que, para Hegel, Homero é uma *pessoa histórica*, pois foi capaz de narrar um momento histórico e o espírito de um povo e nação. É possível ampliar a abrangência dessa afirmação quando situamos a questão (do sentido histórico das categorias estéticas) dentro da ideia hegeliana da “evolução dialética do espírito no mundo”, da qual pode se inferir, certamente, referências na grande maioria das obras de Hegel, embora aqui se restrinja apenas no que toca aos *Cursos de Estética* e a *Fenomenologia do Espírito*, uma vez que são referências bibliográficas importantes para formação do filósofo húngaro e diretamente citadas pelo próprio Lukács.

⁴⁹ GALLO, 2012, p. 27.

Como Lukács deixa claro em *Meu Caminho até Marx* (1933), não só a *Estética* de Hegel fora importante para sua formação filosófica, mas também a *Fenomenologia do Espírito* ocupava lugar central em seus anos de aprendizado e fora determinante no que o pensador húngaro chamara de uma crise filosófica em que se encontrava na altura da redação da Teoria do Romance (1914-1915), motivada por um processo de transição de Kant para Hegel, após suas concepções chocharem-se com o idealismo subjetivo. Em suas palavras:

“Decerto, esta crise se manifestou, de início, apenas na minha passagem do idealismo subjetivo ao idealismo objetivo (Teoria do Romance, escrita entre 1914-15) e, naturalmente, Hegel adquiriu para mim uma importância cada vez maior, em particular a Fenomenologia do Espírito”⁵⁰.

A importância da Fenomenologia do Espírito de Hegel em Lukács pode ser vista através do seguinte prisma, enunciado por Szondi: identificar a produção literária (“fenômenos da história literária”) a verdadeiros “documentos da história da humanidade”, como Lukács apresentará na relação entre o mundo grego e o mundo moderno. Isto é, ao alocar o romance como a forma representativa da modernidade, assim como a epopeia era para o mundo grego, Lukács parte de da filosofia hegeliana cuja origem se dá num “exame do desenvolvimento pendular dos movimentos históricos”, a fim de “elevá-lo à condição de princípio de explicação histórica”⁵¹.

Não somente pensar a relação entre literatura e História como sugere Günter Grass⁵², isto é, a literatura como um complemento, em específico, às narrativas de época, no sentido de que acaba com as lacunas deixadas pela historiografia científica e institucionalizada. Mas pensar, em chave hegeliana, a literatura como um momento da História. Em outras palavras, pensar a obra de arte literária (entendida como um objeto especial, singular) como uma coisa tal capaz de fornecer os meios necessários através dos quais podemos entrever o atual estágio

⁵⁰ Cf. LUKÁCS, *Meu Caminho para Marx*, 1933, p. 2.

⁵¹ RUSSEL *apud* FONTES, Rosa Lucia Miguel. *O Romance como epopeia de uma era: um estudo do romance Angústia* de Graciliano Ramos. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2010, p. 24.

⁵² Neste sentido, vale destacar a visão de Günter Grass – encontrada em *Romance de Formação em Perspectiva Histórica* (1999) de Marcus Vinicius Mazzari – quando ele se refere ao fato de a literatura “suprir, complementar ou até mesmo combater as lacunas da historiografia” como uma de suas tarefas mais importantes. Bem entendido, Grass enfatiza as obras literárias como responsáveis pela historiografia de um mundo descortinado, de “aspectos sombrios da realidade históricos” geralmente negligenciados pela historiografia em sua versão institucionalizada, isto é, aquela comprometida aos grandes acontecimentos históricos por excelência, “vitórias militares, fechamentos e rupturas de pactos, resultados de eleições etc.”: “Tal historiografia passa por cima do indivíduo particular na massa dos que sofrem. Ela ordena panoramicamente o que ainda ontem se amontoava de forma caótica. O olhar de baixo permanece afastado. [A literatura acaba com as] lacunas, que se tornam conscientes para o historiador quando escritores tomam a palavra de maneira imprevisível” (1999, pp. 192-193).

do espírito no mundo. Aqui nos aproximamos mais do campo da *Fenomenologia do Espírito*, propriamente. Neste caso, a obra literária enquanto um momento de consciência de si alcançado pelo “espírito do mundo”, em que podemos considerar os enunciados do mundo, suas propriedades significativas enunciadas formalmente sob o registro literário. Até Hegel chegar propriamente neste registro⁵³, é necessário incluir, ainda que breve e sucintamente, algumas notas a respeito da estrutura geral da *Fenomenologia do Espírito*.

*

De forma resumida, na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel apresenta o caminho que a consciência natural – ou mesmo como o caminho da alma – realiza rumo ao saber verdadeiro, isto é, o caminho que abre passagem e “percorre a série de suas figuras como estações que lhe são preestabelecidas por sua natureza, para que se possa purificar rumo ao espírito, e através dessa experiência completa de si mesma alcançar o conhecimento do que ela é em si mesma⁵⁴. Hegel introduz, com mais proximidade, a história da *formação* da consciência rumo à ciência, destacando a significação negativa e sua importância no itinerário da consciência em sua série de figuras. O movimento da consciência na obra está, assim, intimamente relacionado a um caminho rumo ao saber absoluto e ao autoconhecimento de si mesma. Na exposição deste itinerário, Hegel recorre a uma série de momentos e figuras para estruturar seu sistema científico, assim como para narrar a experiência e o desenvolvimento fenomenológico da consciência e seu aperfeiçoamento, na medida em que esta avança (e retorna) em suas figuras e momentos ao longo do processo.

Conforme pontua Jean Hyppolite, conhecido estudioso e comentador de Hegel, é da natureza da consciência ir para além de si mesma, sua exigência transcendental⁵⁵. O caráter teleológico da consciência reside no fato de que o seu desenvolvimento culminará no reconhecimento do Todo, na dissolução da diferença e na reconciliação da identidade. Para Hegel, essa meta já é imanente ao desenvolvimento da consciência. Resta a ela, tornar-se o que é. Esse processo, entretanto, se dá através de uma negatividade determinada. Partindo da consciência natural, Hegel apresenta a operação através da qual essa consciência perde sua

⁵³Cf. *Fenomenologia do Espírito*, “V. Certeza e verdade da razão”, seção “B. A efetivação da consciência-de-si racional através de si mesma [a razão ativa]”, 2014,p. 171 e ss., em especial, pp. 252-270.

⁵⁴HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Meneses. 9º ed. Petrópolis, RJ: Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2014, p. 74.

⁵⁵HYPPOLITE, J. *Gênese e estrutura da Fenomenologia do espírito de Hegel*. São Paulo: Discurso Editorial, 1999, p. 32.

verdade, isto é, o momento em que ela identifica que seu saber sobre si mesma é apenas um conceito do saber, um saber não é propriamente real, mas apenas uma verdade ilusória. Seu caminho, assim, tem caráter negativo, pois a realização do conceito leva à perda de sua verdade, o que é também uma perda de si mesma. Por isso, diz Hegel, “este caminho é considerado o caminho da dúvida [*Zweifel*] ou, com mais propriedade, o caminho de desespero”⁵⁶. Não se trata, porém, de uma dúvida comum que vacila entre possíveis verdades, mas sim de uma investigação consciente na *inverdade* do saber fenomenal. O que a *Fenomenologia do Espírito* apresenta, pois, é “a série de figuras que a consciência percorre nesse caminho, a história detalhada da *formação* para a ciência da própria consciência”⁵⁷ destacando a significação negativa e sua importância no itinerário da consciência em sua série de figuras.

Inicialmente, este saber – em seu espírito imediato – é apresentado por Hegel como consciência sensível, algo carente de espírito. O que sua obra expõe, nas palavras do filósofo, “é o vir-a-ser da *ciência em geral* ou do *saber*” um longo caminho, atravessado de momentos e figuras, que escreve na História da Filosofia, uma nova maneira de introduzir a consciência não científica à Ciência, isto é, a elevação da consciência em seu estado inculto até ao saber autêntico. Tarefa esta que Hegel considera em seu sentido universal: “o espírito consciente de si na sua formação cultural (*Bildung*)”⁵⁸: O indivíduo particular é apenas um espírito incompleto que percorre as etapas de sua formação relacionando-se com o que Hegel trata como indivíduo universal (o espírito consciente de si na sua formação cultural), embora a forma concreta e a configuração com que este se apresenta àquele (o universal ao individual) sejam predominantemente determinidades próprias à incompletude da visão do indivíduo particular (as outras determinidades, diz Hegel, aparecem a ele apenas como “traços rasurados”). Hegel trata dessas etapas, desta via de acesso (a escada à que o indivíduo pode – e deve – pedir a ciência) no sentido que as etapas mais elevadas contém as anteriores como momentos, enquanto o espírito singular em sua particularidade percorre este caminho encontrando nestes momentos substratos – “matéria-prima” – para seguir adiante esta trilha que, na verdade, já se encontra preparada e aplainada⁵⁹. Nas palavras do filósofo alemão: “O

⁵⁶ HEGEL, 2014, p. 72.

⁵⁷ HEGEL, 2014, p. 73.

⁵⁸ HEGEL, 2014, p. 38.

⁵⁹ HEGEL, 2014, p. 38.

singular deve também percorrer os degraus-de-formação-cultural do espírito universal, conforme seu conteúdo; como figuras já depositadas pelo espírito”⁶⁰.

Para o espírito singular, nas palavras de Hegel, sua formação cultural “a partir do indivíduo consiste em adquirir o que lhe é apresentado, consumindo sua natureza inorgânica e apropriando-se delas”⁶¹. Em outras palavras, o espírito singular, em sua incompletude, caminha assimilando aquisições e heranças culturais já adquiridas e inscritas na História, apropriando-se delas conforme realiza sua *Bildung*. Tal movimento de formação cultural, a tarefa de conduzir o indivíduo, é apresentado pela ciência conforme sua “atualização e necessidade”, cuja meta final é a “intuição espiritual do que é o saber”⁶². Decorre daí a trilha demorada e paciente com que o indivíduo terá que percorrer, pois uma vez que cada momento é necessário para a *Bildung* do indivíduo, não se pode empreender tal tarefa sem “suportar as longas distâncias” e sem “demorar-se em cada momento”.

Segundo Hegel, o próprio Espírito do mundo já percorreu, ao longo do tempo, pacientemente cada uma dessas formas encarnada, sob o trabalho da História mundial. Isto o indivíduo já encontra disponível, por assim dizer, em sua substância, embora apreender essa consciência para si exija o demorado, paciente e afadigado trabalho. Do ponto de vista do indivíduo, sua tarefa é relativamente menor do que a do espírito do mundo, pois a tarefa já está em si cumprida. Nas palavras de Hegel: “sendo um já pensado, o conteúdo é *propriedade* da substância; já não é o ser-aí na forma do ser-em-si, porém, é somente o que – não sendo mais simplesmente originário nem o imerso no ser-aí, mas o Em-si rememorado – deve ser convertido na forma do ser-para-si”⁶³. Há, portanto, um esforço de formação [*Bildung*] inicial para emergir da vida substancial que consiste em buscar conhecimentos e princípios que sejam expostos de modo universal, a fim de chegar ao *pensamento* da Coisa *em geral*. Um começo que deve logo dar sequência à seriedade da vida plena com a qual deve se adentrar na experiência da Coisa, indo além do imediato, captando em suas determinidades momentos da plenitude. A tarefa geral buscada por Hegel é, pois, em poucas palavras, a de fornecer o caminho para o processo de formação cultural do sujeito para a ciência. E que, neste processo, lança mão de uma linha de figuras “que traça o processo de formação do sujeito para o saber, unindo dialeticamente as experiências da consciência que encontram expressões exemplares

⁶⁰ HEGEL, 2014, p. 39.

⁶¹ HEGEL, 2014, p. 39.

⁶² HEGEL, 2014, p. 39.

⁶³ HEGEL, 2014, p. 40.

na história da cultura ocidental”⁶⁴, cuja sucessão de figuras não necessariamente corresponde à uma sucessão histórica, mas sim, paradigmática do pensamento⁶⁵.

*

Conforme nos mostra Renata Garcia Gallo, “para Hegel, em um determinado momento da história do espírito, a consciência se reconhece como indivíduo” e que, para que esse processo ocorra, “é necessário que a consciência passe a atuar a partir da certeza de ser universal” e que, para tanto “ela deve se apropriar da totalidade do mundo”⁶⁶. No prefácio da obra, Hegel é enfático ao anunciar que somente “O verdadeiro é o Todo”⁶⁷. Essa proposição – o primado hegeliano da totalidade – será, segundo Celso Frederico, em Lukács: um clássico do século XX⁶⁸, fundamental para Lukács e que é, sobretudo, a partir desta concepção que a ideia de totalidade se engendrará na Teoria do Romance. Se Lukács apresenta o romance em contraposição à epopeia é, como veremos, especificamente ao que se refere à noção de totalidade. Mais precisamente, o filósofo húngaro se apoiará na perda de sentido imanente da qual se encontra o homem moderno; falta-lhe a “substância verdadeira” de uma originalidade poética presente na epopeia. Mas talvez mais importante ainda tenha sido para Lukács a forma como Hegel se “utiliza” da literatura na Fenomenologia do Espírito, como uma forma de representar os momentos do espírito no mundo, em especial, através das personagens principais das grandes obras literárias. A ideia de que por meio da obra de arte, entendida como um objeto especial, singular, total, seja possível entrever o estágio do espírito do mundo, de uma consciência universal, sob a fração limitada da consciência humana engajada

⁶⁴ VAZ, H. C. de Lima. *Apresentação: A significação da Fenomenologia do Espírito*. In: HEGEL. *Fenomenologia do Espírito*, 2014, p. 13.

⁶⁵ De acordo com Adriano Martinho, “Na *Fenomenologia do Espírito*, a experiência da consciência é protagonizada por uma série de figuras [*Gestalten*]. O emprego de uma designação genérica para aludir ao sujeito da experiência, longe de caracterizar deficiência de apreensão de situações reais, ou subsunção dos agentes particulares a entidades ideais, está plenamente justificado, do contrário, ao menos para o próprio Hegel, pelo compromisso de não fazer uso arbitrário de verdades que ainda não se explicitaram, na medida em que a determinação de um sujeito concreto é meta bastante avançada no percurso fenomenológico, e não poderia ser imposta de início”. Cf. MARTINHO, Adriano Blattner. *Os momentos literários da individualidade moderna na Fenomenologia do Espírito de Hegel*. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2010, pp. 54-55.

⁶⁶ GALLO, 2012, p. 21.

⁶⁷ HEGEL, 2014, p. 33.

⁶⁸ “Uma ideia central do pensamento dialético é o primado da totalidade sobre as partes que a compõem. Hegel já havia afirmado que “a verdade é o todo”, reiterando o aspecto contraditório e histórico da realidade. Por ser contraditória, a realidade não pode ser reduzida a nenhuma de suas partes; por ser histórica, não se confunde com os seus diversos momentos. A dialética [...] reivindica a prioridade ontológica universal, do todo, como uma característica própria da realidade, como realidade “mais real” do que as partes que a integram”. FREDERICO. *C. Lukács: um Clássico do Século XX*. São Paulo: Ed. Moderna, 1997, p. 39.

na experiência de si mesma. Neste caso, a obra literária enquanto um momento de consciência de si do “espírito do mundo”, em que podemos considerar os enunciados do mundo, suas propriedades significativas, enunciadas formalmente sob o registro literário, no mesmo sentido que Hegel na *Estética* coloca Homero como pessoa histórica e seus cantos enquanto obras épicas, poesias do espírito de uma nação. Entretanto, a relação entre a poesia e a filosofia, o poeta e o filósofo, para Hegel, não é tão simples quanto parece, como se houvesse um pulo óbvio entre a narrativa contida na obra e a realidade do mundo tal e qual aparece. Como pode ser visto nas palavras de Marco Aurélio Werle,

“A propósito, desde a *Fenomenologia do Espírito*, misturar poesia e filosofia é para Hegel tanto má filosofia quanto má poesia. As posições distintas que tem de ocupar o filósofo e o poeta constituem também um dos principais pressupostos dos *Cursos de Estética* de Hegel: o artista opera com a Forma da intuição (a Forma da arte), ao passo que o filósofo atua no *médium* do pensamento (a Forma da filosofia). [...] O poeta, para Hegel, não tem necessidade de ser e não pode ser filósofo, e vice-versa, pois a arte expõe o absoluto de modo sensível, pela intuição e, na poesia, pela representação (*Vorstellung*), ao passo que a filosofia apreende o absoluto pelo pensamento (*Gedanken*). Neste sentido, ao poeta cabe estar em sintonia sensível e direta com a sua época e seu tempo – embora tanto o poeta quanto o filósofo sejam sempre filhos de seu tempo – cabe a ele saber apreender de modo *sensível* os interesses mais elevados do espírito. Já ao filósofo impõe-se a tarefa de apreender o curso do espírito pelo pensamento”⁶⁹.

Por isso, a ressalva de que Homero não fazia história de modo consciente. Não era uma questão àquela altura do estágio do espírito. Como o próprio Lukács apresentará, na configuração grega as três grandes formas da Grécia antiga, a filosofia como a terceira delas, após epopeia e tragédia. A filosofia como a responsável por captar no pensamento aquilo que os cantos apresentavam através do sensível, isto é, os interesses mais elevados do espírito. Hegel certamente se colocou a realizar a tarefa da filosofia em “apreender o curso do espírito pelo pensamento”, tanto na *Fenomenologia do Espírito* como nos *Cursos de Estética*.

O que se buscou destacar, assim, foi que a historicização das categorias estéticas, conforme Hegel coloca nos *Cursos de Estética*, carrega consigo também a marca do espírito universal em sua marcha na história. Uma verdadeira obra de arte, para Hegel, é aquela portanto que seja capaz de representar o espírito de um povo e uma nação, assim como a epopeia fora para a Grécia antiga. Dentre as formas possíveis do espírito se manifestar nas artes, a literatura é uma delas. Assim, o que se buscou extrair da apresentação da

⁶⁹ WERLE, M. A. *A relação entre a estética de Hegel e a poesia de Goethe*. Revista Discurso, 2001, vol. 32, p. 163.

Fenomenologia do Espírito, do itinerário de elevação da consciência natural rumo ao saber absoluto, não apenas o percurso individual da consciência em sua experiência reflexiva, mas também que este caminho coincida com um processo de formação cultural, a respeito da história universal e a tomada de consciência do caminho já percorrido pelo Espírito. Atrelar, então, a sucessão de figuras históricas, grandes obras, suas temáticas e seus principais personagens ao processo de formação individual do sujeito rumo ao saber, de modo que as experiências da consciência em cada momento da história encontre expressão similar na história da cultura. Tal modo de abordagem da questão sugere, por conseguinte, que:

“A literatura assume o papel de registro consciente da experiência humana, ou, inversamente, a experiência humana adquire consciência de si sob a forma de representação literária”⁷⁰

É neste sentido que deve ser compreendido o entrelaçamento – do qual Lukács se apropria - realizado por Hegel, no campo filosófico, entre a história mundial (da experiência humana) e a literatura, ou melhor, a representação literária e a forma como esta se dá a cada época. Isto é, mais uma asseveração para a visão lukácsiana de que, a partir de Hegel, as formas literárias registram a evolução histórica da sociedade humana.

Será sintomático, portanto, que a forma romance seja expressão da modernidade. Antes, entretanto, de adentrarmos propriamente ao corpo do texto de Lukács e seu entendimento tanto da época como de sua representação literária, resta considerar, por último, o caminho que Hegel traça em sua *Estética* antes de falar sobre o romance especificamente.

*

1.3. Romance: a moderna epopeia burguesa e a Reconciliação

Como nos mostra Arlenice Almeida da Silva, Hegel em sua *Estética* dá pouca atenção para a forma romance especificamente (embora trate, com mais amplitude, da obra romântica⁷¹ e do romanesco), cujos elementos podem ser encontrados, sobretudo no último volume⁷². Antes de falar do romance, entretanto, Hegel aborda o início da arte romântica, em geral. De acordo com ele, o que é peculiar no conteúdo da arte romântica, na sucessão da arte clássica grega, é que, com ela, surgem, por um lado, um novo conteúdo para a consciência e a concepção de mundo, assim como uma nova configuração artística. A totalidade simples do

⁷⁰ MARTINHO, 2010, p. 57.

⁷¹ Cf. *Cursos de Estética*, 2000, vol. II, p. 249 e ss.

⁷² Na seção C, último capítulo do volume IV, da *Estética* de Hegel. Cf. 2004, p. 82 e ss.

mundo homérico, por exemplo, “se dissolve e se decompõe na totalidade dupla do subjetivo que é em si mesmo e do fenômeno exterior, para permitir ao espírito alcançar, por meio desta separação, a reconciliação mais profunda em seu próprio elemento do interior”⁷³. Na arte romântica, o espírito encontra sua identidade consigo mesmo (isto é, a “unidade de seu conceito com a realidade”) no âmbito da interioridade, num mundo espiritual próprio do sentimento e do ânimo interno. O espírito, assim, ganha consciência da existência de ter “seu outro”, de sua existência enquanto espírito mesmo (junto a ele e nele mesmo). Eis o princípio da subjetividade interior, assinalado por Hegel como a marca da arte romântica. Nas palavras do filósofo,

“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”⁷⁴

Assim, com a elevação do espírito *para si mesmo*, sua verdade não mais se encontra no exterior, como na arte clássica, mas, ao contrário, o espírito torna-se certo de sua verdade apenas quando a reconduz do exterior para sua interioridade, de modo que a própria categoria artística acaba por se alterar. O caráter do ser humano, representado neste momento na forma artística, já não se limita ao meramente humano, corpóreo, pois o ser, na representação, já está preenchido “como tendo o divino em si mesmo”. Mas esse divino já não se encontra mais no registro da plástica multiplicidade dos deuses. Nas palavras de Hegel, o que se encontra na arte romântica é um panteão de deuses destronados cuja chama da subjetividade os destruiu: “a arte conhece agora apenas *um Deus, um espírito, uma autonomia absoluta*”⁷⁵. Agora, não mais o que é interior se reconhece na corporeidade do exterior, mas que, ao contrário, a arte representa uma retomada da consciência de Deus em si mesmo, no interior do sujeito⁷⁶ – em sua subjetividade.

Da mesma maneira, a natureza é “desdivinizada”: “o mar, a montanha, os rios, as fontes, o tempo e a noite, assim como os processos da natureza em geral, perderam seu valor

⁷³ HEGEL, 2000, p. 252.

⁷⁴ HEGEL, 2000, p. 252.

⁷⁵ HEGEL, 2000, p. 254.

⁷⁶ Daí que, de acordo com Hegel nos *Cursos de Estética*: “Esse conteúdo a arte romântica expõe na história de Cristo, de sua mãe, de seus discípulos assim como de todos aqueles nos quais o Espírito Santo opera e onde está presente toda a divindade. Pois na medida em que é Deus – igualmente em si mesmo universal – que aparece na existência humana, esta realidade não está limitada à existência singular, imediata na forma de Cristo, mas se desdobra na totalidade da humanidade, na qual o espírito de Deus se faz presente e permanece neste efetividade em unidade consigo mesmo”. (2000, p. 256).

no que se refere à exposição e ao Conteúdo do absoluto”⁷⁷. Em alguma medida, é por isso que Hegel afirma que o conteúdo da arte romântica, em relação ao que se refere ao divino, é restrito, pois se refere sempre ao sentimento, à interioridade do espírito, “no ânimo que aspira pela união com a verdade” e que, assim, busca sempre uma resolução no interior, uma reconciliação consigo mesmo e com Deus (de modo a conservar o divino no sujeito) e não propriamente no *mundo*. Deste modo, qualquer heroísmo na arte romântica não é mais narrado no registro das ações e acontecimentos da epopeia clássica, mas sim um conteúdo absoluto que se encontra “comprimido” no ânimo subjetivo e interior e que, assim, no reino da interioridade da subjetividade, o conteúdo, embora restrito quanto ao divino (em relação à arte clássica), encontra uma ampliação infinita (no âmbito da subjetividade): “[o círculo do conteúdo] se abre para a multiplicidade sem limites”, de modo que “o próprio espírito se tornou em si mesmo mais profundo e, por isso, se estende em seu desdobramento para uma plenitude infinitamente elevada de colisões interiores e exteriores, dilaceramentos e escalas de sofrimento”⁷⁸. Daí que, na medida em que o espírito se desdobra ao infinito, o que lhe é exterior aparece, sob configuração artística, cada vez de modo mais mundano e menos preocupado com os ideais da beleza ideal (acima da temporalidade e da transitoriedade). Os traços contingentes da cultura, assim, se fazem presentes, dando amplo espaço de jogo ao “não-belo”⁷⁹

“Temos, desse modo, dois mundos no romântico, um reino espiritual que é em si mesmo acabado, o ânimo que se reconcilia em si mesmo e que dobra primeiramente a repetição linear do nascer, do perecer e do ressurgir para o verdadeiro curso circular, para o retorno em si mesmo, para a autêntica vida de Fênix do espírito; do outro lado, temos o reino do exterior enquanto tal que, libertado da firme união coesa com o espírito, se torna uma efetividade completamente empírica, de cuja forma a alma está despreocupada”⁸⁰.

Há, pois, dois mundos na forma de arte romântica, mas que, destaca Hegel, somente a dimensão interior se situa no ponto mais alto dentro dos traços de elevação da arte *para si* mesmo e que, por isso, encontra seu valor não apenas na dimensão interior (em oposição ao exterior), mas sobretudo na “interioridade” em si, como desdobramentos ilimitados do interior. Por um lado, amplia o círculo do conteúdo ao infinito, porém, por outro, permanece

⁷⁷ HEGEL, 2000, p. 259.

⁷⁸ HEGEL, 2000, p. 260.

⁷⁹ A este respeito, Hegel prossegue, na sequência da passagem: por isso, “toda e cada matéria, desde as flores, as árvores, até os utensílios caseiros mais cotidianos, chega sem entraves à exposição também na contingência natural da existência”. HEGEL, 2000, p. 261.

⁸⁰ HEGEL, 2000, p. 262.

uma união do espírito apenas consigo mesmo, no índice de uma interioridade que não está preocupada em fundir-se com a exterioridade, e que justamente por isso a reconciliação está apenas em si mesmo, na alma.

Do percurso em que Hegel apresenta a transição da arte clássica para moderna (romântica), portanto, nos importa condensar, aqui, os momentos principais que permitem identificar a modernidade e a consciência da vida burguesa, da qual o romance é sua expressão literária. No interior desta transição, sobretudo nos momentos finais da historicidade dos gêneros literários apresentados, Hegel traça em pormenor a característica das formas românticas a partir de um “desenvolvimento multifacetado”, próprio da época das renovações das ciências e de sua influência sobre as literaturas nacionais as quais, nesta época, passavam a se desenvolver “na efetividade da religião, do Estado, costumes, relações sociais etc.”⁸¹. Esta transformação de natureza sócio-política altera profundamente a produção literária, pois na poesia épica clássica, encontra-se a identidade substancial da vida e da atividade objetiva, um ambiente de amplas liberdades individuais, as quais, na medida em que “o Estado passa a legislar com constituição demasiado sólida”⁸², se restringem frente à autoridade. De forma resumida, dentro do círculo da arte romântica, Hegel marca três momentos distintos: “1) “O círculo religioso na arte romântica”; 2) “A cavalaria” e 3) “A autonomia formal das particularidades individuais”⁸³.

Quando Hegel trata da *epopeia romântica* nos *Cursos de Estética*, sua menção se refere às mudanças nas configurações instauradas pelos romanos, em relação à poesia grega. Para Hegel, após o “fim” do mundo grego, foi possível penetrar na poesia épica “um novo sopro e espírito (...) por meio da visão de mundo e da fé religiosa, dos feitos e dos destinos de um povo”⁸⁴. É importante destacar, então, que se trata de observar a progressão da individualidade, “de uma consciência que progride no tempo”⁸⁵. Em primeiro lugar, assim, da tradição da arte romântica, o filósofo observa o predomínio que a arte religiosa exerce na configuração da arte romântica, em que o espírito, já despreocupado com a forma de sua exteriorização, concentra-se em si mesmo, em sua interioridade. A narrativa, portanto, se dá

⁸¹ HEGEL, 2004, p. 152

⁸² GALLO, 2012, p. 23.

⁸³ Os três momentos, por sua vez, correspondem aos três capítulos que compõem a terceira seção (“A Forma de Arte Romântica”) do volume II dos *Cursos de Estética* de Hegel.

⁸⁴ HEGEL, 2004, p. 145.

⁸⁵ HEGEL, 2004, p. 152.

através da consciência em mediação com Deus cujo palco da reconciliação é o processo do espírito consigo mesmo, pois tanto a natureza já se encontra desdivinizada, como os deuses gregos já não compõem mais do que um panteão destronado pela subjetividade religiosa de *um só Deus e um só espírito*, na qual o ânimo se “sacrifica” e se retrai do mundano⁸⁶. Desta forma, a “mística romântica” (nas palavras de Hegel, “o princípio da subjetividade em si mesmo infinita”) permanece uma interioridade abstrata “porque se opõe ao que é mundano e o afasta de si, em vez de penetrá-lo e de acolhê-lo em si mesma de modo afirmativo”⁸⁷.

Num segundo momento, a arte romântica atravessa aquilo que Hegel denomina de *romanesco*. Nesta progressão da consciência, a negatividade que sacrifica o ânimo mundano pela satisfação no “puro céu do espírito”, da interioridade religiosa, passa a ser substituída por uma interioridade, por assim dizer, menos isolada da vida humana. Mas que, entretanto, ainda encontra seu ânimo situado “pelo caráter *elevado* da subjetividade religiosa” (advindo da cavalaria medieval), e não, propriamente, no mundo em que vive. Aqui, o *Dom Quixote* (1605) de Miguel de Cervantes é uma das obras, por excelência, representativa do romanesco “autêntico e verdadeiro”; nas palavras de Hegel,

“Cervantes configura o *romanesco*. Em seu *Don Quixote* é numa nobre natureza que a cavalaria se torna louca, na medida em que encontramos o aventureiro da mesma introduzido no centro do estado firme, determinado, de uma efetividade descrita de modo exato, segundo suas relações exteriores. Disso resulta a contradição cômica entre um mundo do entendimento, ordenado por meio de si mesmo, e um ânimo isolado, que primeiramente quer criar esta ordem e firmeza por meio de si e da cavalaria, pela qual apenas ele poderia ser derrotado [...] Cervantes transformou seu herói numa natureza originariamente nobre, servida de dotes espirituais variados”⁸⁸

Os três componentes principais que compõem esta nova forma da interioridade romanesca estão baseados nos princípios da cavalaria: a *honra*, o *amor* e a *fidelidade*. Segundo Hegel, o terreno comum destes três elementos é a autonomia do sujeito em si mesmo, o que torna a subjetividade “afirmativa para si e para os outros”. Contudo, mesmo no caráter afirmativo, Hegel enxerga uma permanência abstrata no romanesco, no que se refere à relação com o mundo exterior. Contudo, mesmo podendo expor esses princípios sob uma série de relações e determinações exteriores, a interioridade romanesca permanece, no limite, completamente abstrata, pois, a honra, o amor e a fidelidade não se encontram nas

⁸⁶ Cf. HEGEL, 2000, p. 309.

⁸⁷ HEGEL, 2004, p. 285.

⁸⁸ HEGEL *apud* WERLE, 2005, pp 80-81.

circunstâncias exteriores, mas antes, representam “a *autonomia pessoal* da honra, a *interioridade* do amor, e o *caráter servil* da fidelidade”⁸⁹. A autonomia do sujeito é a autonomia de sua interioridade, mas que não se coloca na efetividade do presente, na medida em que “há sempre um impedimento nos caminhos do coração”, frente ao curso do mundo que se realiza a despeito de seus ideais⁹⁰.

O terceiro e momento final do círculo da arte romântica situa-se no que Hegel caracteriza como “a autonomia formal das particularidades individuais”. Aqui, diz o filósofo alemão, “desaparecem as matérias religiosas e a cavalaria com seus fins e altas intuições gerados a partir do interior, aos quais nada corresponde imediatamente no presente e na efetividade”⁹¹. Como se, no interior do progresso da arte romântica, as categorias literárias se afastassem do divino rumo ao mundo da subjetividade; porém, se a subjetividade sob a forma romanesca se desdobrava a partir e para o interior, uma vez que a prosa do mundo constantemente interrompia ao “direito infinito do coração”, cumpre-se, pois,

“de fazer um furo nesta ordem de coisas, modificar o mundo, melhorá-lo ou, a despeito dele, recortar sobre a terra um céu: procurar a moça, tal como ela deve ser, encontra-la e, então, ganha-la, conquista-la e arrancá-la dos parentes perversos ou de outras relações nefastas. Mas essas 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 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. Por mais que alguém tenha combatido o mundo, tenha sido empurrado para lá e para cá, por fim ele encontra, contudo, na maior parte das vezes sua moça e alguma posição, casa-se e também se torna um filisteu do mesmo modo que os outros; a mulher se ocupa do governo doméstico, os filhos não faltam, a mulher adorada, que primeiramente era a única, um anjo, se apresenta mais ou menos como todas as outras, o emprego dá trabalho e aborrecimentos, o casamento é a cruz doméstica e, assim se apresenta toda a lamúria dos restantes. – Aqui vemos o mesmo caráter da aventura, apenas que este encontra seu significado correto e o fantástico deve experimentar nisso a correção necessária”⁹²

A citação é longa, mas fundamental para o propósito da dissertação. Além de ser um dos poucos momentos, conforme pontua Werle, em que Hegel se refere aos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe, o parágrafo situa, de início, duas coisas que

⁸⁹ HEGEL, 2000, p. 309.

⁹⁰ HEGEL, 2000, p. 328.

⁹¹ HEGEL, 2000, p. 309.

⁹² HEGEL, 2000, pp. 328-329. (grifo meu).

aparentemente se dão em sentidos opostos. Hegel apresenta, no itinerário da forma romântica, a necessidade de uma luta no mundo moderno que não fique apenas no registro da interioridade abstrata e apartada do mundo. Embora implicitamente, o filósofo já começa a pontuar o que viria a diferenciar o romanesco (de Cervantes, por exemplo) do *romance* propriamente (que Hegel vê em Goethe), a saber, que “o ambiente do romance é inteiramente o mundo das relações burguesas, reconhecido e assumido conscientemente pelo herói”⁹³. Em grande medida, é a trajetória de Wilhelm Meister que Hegel está se referindo, como ficará mais evidente nos momentos seguintes do trabalho, sob o olhar de Lukács para o romance de Goethe. Hegel alude ainda, em especial, a temática do romance de formação (*Bildungsroman*) quando destaca que o aprendizado com a própria experiência se segue de uma adequação do indivíduo na efetividade do presente, mas que, em última instância, tudo se reportará ao mais prosaico, novamente, a “toda lamúria do restante” – uma aventura resignada. Por detrás desta caracterização está, assim, o retrato cada vez mais nítido da consciência e da realidade do mundo burguês.

Sendo assim, vale observar que o romance, enquanto gênero literário, aparece apenas no final da arte romântica⁹⁴. Com isso, embora a atenção ao romance propriamente seja reduzida, é nítido que na *Estética* hegeliana o romance seja considerado uma “categoria conceitual que enforma a realidade”⁹⁵ como se pode ver na célebre afirmação do filósofo alemão: o *romance*, a moderna epopeia *burguesa*⁹⁶.

De acordo com Hegel, incide sempre no romance o pano de fundo de um mundo total (a multiplicidade e variedade de “interesses, de estados, de caracteres, de relações com a vida”) aliado à “exposição épica de eventos”; isto é, no que tange à exposição, a forma romanesca também exige uma totalidade “de mundo e de vida”, cuja “matéria e Conteúdo multifacetados surgem no interior do evento individual, que fornece o ponto central para o todo”⁹⁷. Assim como a epopeia, o romance também busca se pôr de acordo com a totalidade, embora de uma maneira diferente, por se tratar, igualmente, de mundos completamente diferentes. Falta ao romance, diz Hegel,

⁹³ WERLE, 2005, p. 81. (nota de rodapé).

⁹⁴ Cf. WERLE, 2005, p.80.

⁹⁵ SILVA, A. A., 2001, p. 39.

⁹⁶ HEGEL, 2004, p. 137.

⁹⁷ HEGEL, 2004, p. 138.

“o estado de mundo *originariamente* poético, do qual nasce a epopeia propriamente dita. O romance, no moderno sentido, pressupõe uma efetividade já ordenada para a *prosa*, sobre cujo terreno ele novamente recupera em seu círculo da poesia – tanto no que diz respeito à vitalidade dos acontecimentos quanto no que se refere aos indivíduos e seu destino -, até onde é possível nesta pressuposição, seu direito perdido.”⁹⁸

Quando, no prefácio de 1962, Lukács se refere ao referencial hegeliano que prevalece na primeira parte da *Teoria do Romance* trata-se, mais especificamente, deste ponto. A observação da epopeia propriamente dita e do romance enquanto formas da grande épica, isto é, enquanto objetivações literárias da épica em momentos distintos e em realidade completamente diferentes, encontra aqui sua nascente. A diferença principal é, pois, que ao romance lhe falta o mundo *originariamente* poético de que nos fala Hegel, “a poesia do mundo primitivo” ou, ainda, como Lukács reforça, “uma harmonia pré-estabelecida, uma totalidade espontânea” que, na epopeia, estava dada a priori. Em outras palavras, para ambos os autores, o romance aparece como uma forma pensada a partir da ausência das condicionantes histórico-filosóficas que permitiram os versos homéricos, na Grécia antiga. Assim, a forma romanesca surge de um mundo no qual a realidade dominante é evidentemente *prosaica* (uma efetividade já ordenada para a prosa) e o romance se constitui, neste sentido, enquanto uma forma *possível* e operando no limite de vitalidade que o caráter prosaico do mundo e suas estruturas permitem, o resultado final da dissolução da arte romântica. Daí, portanto, que Hegel prossegue a passagem acima do seguinte modo:

“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 das contingências 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 do mundo comum aprendem a reconhecer o autêntico e o 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”⁹⁹.

Importa notar, primeiro, que a ideia de prosa em Hegel pode ser vista de um duplo modo: seja a prosa pensada em oposição à poesia, no sentido em que são categorias da crítica literária e modos de escrita; ou seja a prosa – e esta é a que nos interessa – entendida enquanto uma determinação conceitual da modernidade, em especial das relações sociais (oposta, por sua vez, à poesia do coração). Aqui reside a temática central que buscamos investigar, a partir

⁹⁸ HEGEL, 2004, p. 137.

⁹⁹ HEGEL, 2004, p. 138.

de Hegel, na *Teoria do Romance* de Lukács: a prosa do mundo e a poesia do coração. Como visto, de acordo com Hegel, o eixo central ao redor do qual giram sobremaneira as temáticas do romance se encontra no conflito da poesia e da prosa, ou seja, entre o interno e o externo, o que, de fato, não é nenhuma novidade se pensada, por exemplo, em relação ao conteúdo romanesco. A diferença reside na solução, isto é, no desfecho que o romance dá para a cisão, que é de época (histórica): aqui, à diferença da forma de arte romântica e do romanesco, o desenlace do nó que estava posto não se dá tragicamente (como naquela), nem comicamente (como nesta), mas sim sob o viés de um processo de aprendizado e reconhecimento daquilo que é autêntico e substancial na ordem do mundo. Como se o romance mantivesse o rastro clássico da figura do herói e o caráter de sua aventura e peregrinação pelo mundo, mas que, contudo, sua subjetividade, sua poesia e o “fantástico” do coração, encontrassem, na própria ordem do mundo prosaico, sua correção necessária e, por sua vez, seu significado correto (autêntico e substancial).

O que se buscou apresentar, em suma, ao longo do primeiro capítulo foi a perspectiva do conceito de gênero [*Gattung*] em seu movimento ao longo da história, sobretudo no que se refere ao debate estético, conversando a tradição de base aristotélica com o arremate hegeliano. Na sequência, destacou-se a importância deste pensador, tanto nos *Cursos de Estética* como na *Fenomenologia do Espírito*, para a formação do arcabouço teórico da estética do jovem Lukács, destacadamente, na (a) historicização das categorias estéticas, na (b) contraposição das espécies de totalidade na épica e no drama, (c) na noção histórico-filosófica que relaciona epopeia e romance, (d) no caráter e intenção de “totalidade” e, por último, (e) à evolução dialética do espírito no mundo.

Destas influências, a historicização das categorias estéticas talvez seja um dos legados hegelianos mais importantes para a estética de Lukács. Pois é neste sentido que o filósofo aborda, no primeiro momento de sua obra, as formas clássicas e pensa, no interior do mundo grego, as formas paradigmáticas de configuração do mundo e que propõe (na segunda parte da *Teoria do Romance*¹⁰⁰), nesta mesma linha, uma tipologia das formas romanescas baseadas sob o princípio da resolução dessas contradições que surgem, como apresentado com Szondi, quando um enunciado formal – até então não questionado ou desconhecido –

¹⁰⁰ Da qual nos ocuparemos no terceiro capítulo da dissertação.

apresenta uma antinomia interna com o enunciado do conteúdo. A análise estética buscando, assim, determinar quando o evidente se torna problemático; o inquestionado, questionado.

Quando Hegel acentua a prosa das relações sociais (ou *prosa do mundo*) como uma determinação conceitual da modernidade a partir da qual a forma romance surgirá, ela aparece como um terceiro momento de um processo maior de dissolução da arte romântica, iniciada com a arte antiga romana (em oposição à clássica grega) e a elevação do espírito *para si* mesmo e que se sucede, grosso modo, até o romanesco. O romance, essa epopeia moderna, aparece então como a forma literária que melhor expressa o espírito do mundo e da consciência burguesa. Dentre os subgêneros do romance, destacamos a concepção de Hegel nos momentos em que enfatiza o romance de formação, como sublinhamos nos *Anos de Aprendizado*, pois a obra é uma espécie de amostra precisa para se pensar a temática da poesia do coração e a prosa oposta do mundo, além do fato de que o *Wilhelm Meister* de Goethe é de grande importância para Lukács e compõe um momento decisivo de (possibilidade) de síntese entre estes dois elementos cindidos, que é a tópica por excelência da modernidade: a separação entre o eu e o mundo. É nesta linha, diante deste problema, que Lukács e Hegel apresentarão diagnósticos diferentes diante da experiência literária do romance na modernidade, no que tange, em especial, ao tema da reconciliação ou da irreconciliação da poesia do herói com a prosa do mundo, sua adequação.

Surgem ainda, como que de relance, duas questões fundamentais: a primeira, a tópica literária da adequação entre matéria e forma apresenta-se, num momento inicial, como uma questão no terreno da estética (se indutivo-descritivo ou especulativo-dedutivo, se sistemático ou histórico etc.) para, na sequência, ampliar-se rumo a uma questão maior que concerne à literatura mesma, pensada pela filosofia hegeliana e lukácsiana. Ou seja, a literatura pensada como mediadora, capaz de representar, em chave artística significativa, o registro consciente da experiência humana e que, por sua vez, permite que a experiência humana adquira consciência de si através da forma da representação literária. Este problema (duplo) de adequação, contudo, remete a outra questão fundamental, que Lukács apresenta e que será abordada no capítulo seguinte, a respeito do fato de que a própria forma já é símbolo e sintoma essencial de uma dissonância. É sob a luz destas questões, de origem hegeliana, que adentraremos a seguir propriamente no texto lukácsiano.

*

2. AS CONFIGURAÇÕES DA ÉPICA E A DOCTRINA DAS FORMAS EM LUKÁCS

2.1. A epopeia grega das culturas fechadas

Consideradas suas principais influências e, ao menos, mapeado o panorama geral dentro do qual o debate estético da época de Lukács se insere, resta progredir para a letra do texto de *A Teoria do Romance*. Busca-se destacar o itinerário percorrido por Lukács em sua obra, de modo a delimitar os elementos necessários para compreendermos a maneira pela qual o autor concebe questões como as *formas*, temas, configurações e, propriamente, como estas questões se desdobram a partir da abordagem histórico-filosófica adotada pelo autor. Como se sabe, esse esforço inicial do filósofo em formar um arco que se estende da *epopeia grega* (da “cultura fechada”) à *modernidade* (“cultura problemática”), tem como objetivo identificar os elementos fundamentais para se pensar propriamente uma teoria sobre o gênero literário do *Romance*. Para, a partir daí, expor na segunda parte da obra, um “ensaio de uma tipologia da forma romanesca”.

Na primeira parte d’*A Teoria do Romance*, Georg Lukács apresenta e compara as formas da grande épica, dando início a este ensaio histórico-filosófico circunscrito na malha da literatura. O escopo intertemporal, da épica grega para a modernidade romanesca, do qual se vale o filósofo é, por assim dizer, uma dessas bases para a compreensão deste gênero literário típico da modernidade, e não é por mera orientação cronológica, como há de se esclarecer, que a exposição se inicie pelas assim chamadas *Culturas Fechadas*.

Assim começa a primeira parte da obra,

“Afortunados os tempos para os quais o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina. Tudo lhes é novo e no entanto familiar, e no entanto próprio. O mundo é vasto, e no entanto é como a própria casa, pois o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas; distinguem-se eles nitidamente, o mundo e o eu, a luz e o fogo, porém jamais se tornarão para sempre alheios um ao outro, pois o fogo é alma de toda luz e de luz veste-se todo fogo. Todo ato da alma torna-se, pois, significativo e integrado nessa dualidade: perfeito no sentido e perfeito para os sentidos; integrado, porque a alma repousa em si durante a ação; integrado, porque seu ato desprende-se dela e, tornado si mesmo, encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada”¹⁰¹

¹⁰¹ LUKÁCS, 2009, p. 25.

A Terra e o Céu, o caminhante e o caminho, o conhecido e o desconhecido, a luz da alma e o mapa das estrelas e tantas outras dualidades possíveis, por mais distantes que possam parecer entre si, são dualidades – distantes e separadas - apenas para nós. O mundo grego não conhece tal distanciamento, embora como um todo, reconheça a separação. Pois ali não se encontra distâncias *qualitativas* ou qualquer sintoma de cisão entre o eu e o mundo: mesmo aquilo que lhe é novo, também lhe é familiar, é “aventuroso”, mas conhecido. O que o personagem grego encontra, assim, é uma separação meramente *quantitativa*: uma batalha, aventura ou qualquer episódio que apenas não ocorreu (ainda) e que, no entanto, não encontra qualquer barreira intransponível para a ação da alma. Uma questão de esperar o desenlace da ação, e não sua possibilidade de acontecer ou não.

É neste sentido que Lukács apresenta um dos primeiros elementos para pensarmos seu entendimento sobre as formas. Todo ato da alma que “encontra um centro próprio e traça a seu redor uma circunferência fechada”, como é o caso do afortunado tempo grego, é a composição de um mundo perfeito e absolutamente bem talhado, *a forma* de um mundo homogêneo. A atmosfera de completa imanência do espírito à vida é o terreno próprio do herói grego, o *homem vivo* de Homero. Não por acaso, pois somente nesse momento histórico, na presença dessa unidade orgânica, essa figura particular de *heroísmo* encontraria sua expressão adequada.

Tudo isso de tal modo que não apenas a realidade encontrava-se em contornos nítidos, mas também o *ser* para si e em sua relação com o mundo delineava-se em linhas seguras, quando toda ação é “somente um traje bem-talhado da alma” e o homem é capaz de respirar num mundo fechado. Pois sequer haveria possibilidade de balançar a homogeneidade desses ares, diz Lukács: “Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se”¹⁰². Na ausência de distâncias qualitativas separando o homem do mundo, ele é incapaz de perceber um registro *exterior* e muito menos contrapor-lhe um outro, *interior*. Num sentido determinado, nada lhe é *estranho*. Não há confusão alguma entre o conhecer e o agir, entre o saber e sua efetividade.

Não há ainda nenhuma dissonância possível: nem com o mundo, nem consigo mesmo e tampouco com “as divindades que presidem o mundo”. Como se, na mesma

¹⁰² LUKÁCS, 2009, p. 26.

substancialidade que vincula o homem à sua comunidade mais próxima, ele se encontrasse igualmente unido ao divino. Os *seres divinos* estão ali, próximos, e frequentemente intervindo na vida dos homens, seja aparecendo pelos sonhos ou qualquer outro disfarce - onde quer que esteja o homem não se encontra solitário¹⁰³.

Esse ordenamento absoluto, cuja unidade que o vincula condensa uma energia tal capaz de integrar perfeitamente quaisquer dualidades, é o elemento fundamental de uma configuração própria ao mundo épico: a essência é imanente à vida -, única a possibilitar a formação de uma totalidade espontânea do ser, conforme a concepção lukácsiana.

“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; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo”¹⁰⁴

A existência dessa vinculação tão estreita fornece a pista para mais nitidamente delinear a concepção de Lukács a respeito da totalidade do mundo épico, cuja estrutura fornece sempre um equilíbrio adequado e na qual a conduta do espírito encontra sempre um “sentido prontamente existente”. A organicidade e semelhança que homem e mundo guardam entre si revelam os aspectos de um condicionamento mútuo entre essas duas esferas, as quais, diante de tal harmonia, não passam de uma só. Não há qualquer espécie de indisposição entre as ações e seus resultados, entre o herói e seus feitos; tudo lhe desdobra à plenitude e seus rumos a luz das estrelas ilumina.

*

Mas é ainda diante dos olhos do mundo grego em que tal harmonia começaria a se desfazer. A forma *apriorística* da epopeia por excelência se dissolve no mesmo instante em que o círculo configurador de sua forma passar a ser encarado como tal; quando, simplesmente, seu mundo se torna *uma* forma; no momento que, em alguma medida, o espírito grego toma consciência de si. O que surge, a partir disso, é um novo mundo de perguntas frente a uma realidade até então prontamente existente. Essa organicidade pré-estabelecida, diz Lukács a respeito das culturas fechadas, é uma resposta a perguntas que naquele momento sequer estavam postas. Segue-se, como mostrou Peter Szondi, que esta problemática (até então não problematizada) encontrará seu desdobramento numa forma

¹⁰³Cf. LUKÁCS, 2009, p. 29.

¹⁰⁴ LUKÁCS, 2009, p. 31.

seguinte, que precipitará na medida que o conteúdo histórico vai, igualmente, se desdobrando em seu curso.

“Pois a pergunta da qual nasce a epopeia como resposta configuradora é: como pode a vida tornar-se essencial? E o caráter inatingível e inacessível de Homero – e a rigor apenas os seus poemas são epopeias – decorre do fato de ele ter encontrado a resposta antes que a marcha do espírito na história permitisse formular a pergunta”¹⁰⁵

É mais claramente nessa passagem que começa a se iluminar o escopo a partir do qual Lukács entrelaça filosofia, história e literatura em sua teoria do romance: diante da *relação* das formas literárias com a cultura como um todo. Sua exposição opera como uma dobradiça que se alterna (ora alinhando, ora contrapondo) entre uma “cultura fechada” e outra “problemática” (“a noção histórico-filosófica hegeliana da correspondência e do antagonismo entre epopeia e romance”), destacando, em momentos entrecruzados, um registro histórico-filosófico das formas de vida e um registro das formas literárias resultantes de cada época, isto é, a cultura, os bens culturais e suas expressões adequadas.

No interior dessa evolução cultural, contudo, Lukács observa uma inversão na topografia do espírito grego e destaca a *tragédia* como intermediária entre a epopeia e filosofia, entre Homero e Platão, como veremos. Se a epopeia foi a resposta de antemão, o terreno a partir do qual se pôde questionar “como pode a vida tornar-se essencial?”, esta é uma pergunta que surge apenas na tragédia, uma pergunta que no entanto só se torna possível quando “a substância já acenava de longa distância”. Decorre daí o caráter inatingível e inacessível de Homero: ele havia encontrado a resposta antes mesmo da formulação da pergunta. Assim, a tragédia não só possibilita, mas também suscita a pergunta da qual a epopeia grega é a resposta, na medida em que toma “consciência de que a vida como ela é perdera a imanência”¹⁰⁶. E assim, a tragédia inverte a questão – uma configuração inversa: se a epopeia respondia à “como pode a vida tornar-se essencial?” a tragédia, por sua vez, perguntava “como pode a essência tornar-se viva?”

O que se nota é que a própria formulação, “como pode a vida tornar-se essencial?” e o momento determinado que permitiu a problematização, já é, segundo ele, um indício de que vida e essência haviam se desvinculado, indício de um mundo que, com a filosofia, passaria a ter uma “forma”. Tal pergunta poderia ainda se desdobrar dos seguintes modos: como foi

¹⁰⁵ LUKÁCS, 2009, p. 27.

¹⁰⁶ LUKÁCS, 2009, 32

possível vida e essência serem conceitos idênticos? E como tal identidade se desfez? Ou ainda – e de uma vez só: quais infortúnios entre o céu e a terra desbotaram o mapa luminoso das estrelas, guia daqueles que *se põe a caminho*? E é nesse sentido que Lukács introduz a filosofia: mais particularmente, o “mundo da filosofia grega” e de um modo mais geral, uma filosofia como nostalgia¹⁰⁷.

O mundo da filosofia grega é aquele no qual começam a surgir perguntas no lugar de respostas prontamente dadas, no qual o próprio pensar começa embrionariamente a se pôr de acordo com “aquilo que é” e que começa, por isso, a ameaçar a vida com a possibilidade, até então inexistente, de sair pela tangente do círculo fechado de sua cultura. O que Lukács procura destacar nitidamente um processo de evasão da substância que cada vez mais se distancia do mundo; e na medida em que se distancia, a vida torna-se menos pulsante, perde sua imanência em perfeita harmonia com o ser.

O círculo então fechado perde sua unidade configuradora e não mais se consegue sustentar aquém dos paradoxos, o conhecimento não mais é um mapa perfeito e seguro para os caminhos trilháveis e, gradualmente, alma e ação reconhecem a diferença essencial que se forma entre eu e mundo - as longas jornadas passam a conhecer abismos e o espírito grego se depara frente a distâncias qualitativas. Nas palavras do autor,

“Eis porque a filosofia, tanto como doadora 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”¹⁰⁸

A filosofia como índice da incongruência entre alma e ação, entre eu e mundo. Esta é, sem dúvida, uma temática maior que compõe o pano de fundo da *Teoria do Romance*. Lukács está sempre, em maior ou menor medida, direta ou indiretamente, se ocupando de pensar essa tanto *diferença essencial* entre o eu o mundo. Se o filósofo retorna a esta evolução cultura grega é porque enxerga no caráter duplo da filosofia, enquanto doadora de vida e enquanto determinante da forma e como a doadora de conteúdo para a criação literária, o sintoma e índice arrematado da cisão entre interior e exterior. Mas, sobretudo, a filosofia pensada como sintoma da cisão entre interior e exterior, dentro do percurso de uma filosofia da história no interior da evolução cultural grega, marcando assim, o que Lukács trata como

¹⁰⁷“Filosofia é na verdade nostalgia, o impulso de sentir-se em casa em toda parte” (NOVALIS *apud* LUKÁCS, 2009, pp. 25).

¹⁰⁸ LUKÁCS, 2009, p. 26.

as “grandes formas intemporalmente paradigmáticas da configuração do mundo”: *epopeia*, *tragédia e filosofia*. Trata-se de um percurso observado, com estágios claros e precisos, apenas para nós e que, no entanto, o helenismo não os conhece. Neste processo de uma configuração para outra, diz Lukács, “ocorre a evasão da substância: da absoluta imanência à vida, em Homero, à absoluta, porém tangível e palpável, transcendência em Platão”¹⁰⁹.

Para Lukács, Homero é o poeta épico por excelência, cujo rigor de seus poemas integralmente circunscritos numa unidade coesa representa a existência do *homem vivo*. É ainda com Homero que a primeira grande forma de configuração do mundo, a epopeia, aparece; a força de uma totalidade homérica vincularia homem e comunidade, ser e destino, vida e essência de tal modo que, para nós, parece impossível. A epopeia antiga não perde sua imanência, pois constitui um “vínculo indissolúvel com a existência e o modo de ser da realidade”¹¹⁰. O que isto revela, por outro lado, é que no limite de sua configuração a totalidade não é transcendente, pois sua totalidade de certo modo se realiza na vida ela própria: uma totalidade imanente à vida, e não uma totalidade abstrata típica do mundo moderno; como podemos observar na seguinte passagem: “Já em Homero, porém, o transcendente está indissolúvelmente mesclado à existência terrena, e seu caráter inimitável repousa justamente no absoluto êxito em torna-lo imanente”¹¹¹.

Na tragédia, o herói já encontra um além da vida, “um nível repleto de uma plenitude ricamente florescente”, próprio do engendramento da realidade da essência na vida. O caráter problemático e insuficiente da resposta dada pela tragédia, no entanto, só é desmascarado pela filosofia quando ela possibilita a inversão da pergunta. O engendramento da realidade florescente da essência e o brilho do novo contorno da vida tornam-se, com a filosofia, a constatação problemática de que a vida perdera imanência.

“O herói da tragédia sucede ao homem vivo de Homero, e o explica e o transfigura justamente pelo fato de tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-la com brilho renovado. E o novo homem de Platão, o sábio, com seu conhecimento ativo e sua visão criadora de essências, não só desmascara o herói, mas ilumina o perigo sombrio por ele vencido e o transfigura na medida em que o suplanta. Mas o sábio é o último tipo humano, e seu mundo é a última configuração paradigmática da vida que foi dada ao espírito grego”¹¹².

¹⁰⁹ LUKÁCS, 2009, P. 31.

¹¹⁰ LUKÁCS, 2009, 45.

¹¹¹ *Idem*.

¹¹² LUKÁCS, 2009, p. 33.

Lukács percorre, assim, topograficamente o desenvolvimento do espírito grego. Percebe de Homero até Platão mudanças fundamentais nas configurações paradigmáticas da vida e, sobretudo, uma alteração profunda no *locus* transcendental do espírito. Ainda que, como adverte Lukács, a substância – mesmo na filosofia – não tenha se esvaído absolutamente, altera-se radicalmente a *relação* com ela. A substância absolutamente imanente à vida, representada pelo *homem vivo*, encontra no *herói da tragédia* uma configuração nova, mais essencial; e no entanto, menos vital. É essa a denúncia do *homem sábio*: na medida em que desmascara o herói trágico, suplanta-o; e ao fazê-lo, revela suas insuficiências em uma “tosca e absurda arbitrariedade empírica”¹¹³, forçando-o de certo modo a superar-se. É portanto somente com o homem sábio, “com seu conhecimento ativo e sua visão criadora de essências” que se notará uma mudança qualitativa nessa *relação*: substância dá mais um passo para além da vida e a essência não mais a engendra; com a filosofia, a essência solidifica-se no mundo transcendente. Torna-se, assim, cada vez mais infinitamente maior e a realidade, igualmente, cada vez mais inapreensível¹¹⁴.

Agora começa a ficar mais clara a dimensão da filosofia como nostalgia que Lukács apenas apontava como uma espécie de pano de fundo. Este, nos tempos modernos, se sobressai e as invenções embrionárias da produtividade do espírito, da configuração atinge uma espécie de maturidade na qual toda substancialidade escapa pela tangente dos círculos então fechados e dissipa-se em reflexão; quando a essência torna-se postulado e passa a “cavar um abismo tanto mais profundo entre nós e nós mesmos”¹¹⁵. E é aí que Lukács encontra um momento decisivo nessa cisão que virá a ser ainda mais fundamental para a forma romance e o mundo romanesco.

O *cosmos épico*, representado por essa totalidade orgânica cujo entrelaçamento indistinto entre vida e essência, integra-se na configuração de um mundo homogêneo capaz de submeter prontamente o ser à sua totalidade de um modo espontâneo. É este o retrato da *era*

¹¹³ LUKÁCS, 2009, p. 32.

¹¹⁴ Em *A Alma e as Formas*, Lukács coloca esta questão da seguinte forma, em oposição à totalidade abstrata, que precisa ser configurada, que precisa ganhar uma forma: “Existiram tempos – cremos que tais existiram – nos quais o que hoje chamamos forma e buscamos com consciência febril e arrancamos em frios êxtases ao que muda continuamente como o único a permanecer, existiram tempos nos quais esta era somente a linguagem natural da revelação, o não conter-se de gritos irrompendo, a energia imediata de emoções palpitantes. Neles ainda não se indagava, afinal, o que seria ela nem ela ainda era separada da matéria e da vida, pois absolutamente não se sabia que ela era algo diverso dessas últimas” (LUKÁCS. *Posfácio do Tradutor*. 2015, p. 182). Eis porque Lukács dirá, na *Teoria do Romance*, que no mundo grego o círculo configurador das formas é traçado aquém do paradoxo (LUKÁCS, 2009, p. 27).

¹¹⁵ LUKÁCS, 2009, pp-31-32.

da epopeia. A unidade de um mundo clássico que o *romance* encontrará apenas como imagem – imagem em contraste. Uma esperança de reconciliação daquela unidade que etereamente se dissolveu na marcha do espírito na história. Para além da era da epopeia, o que se assistirá é um processo de distanciamento dessa totalidade orgânica, a uma dessubstancialização cada vez maior da plenitude dos *tempos afortunados*.

“O céu estrelado de Kant brilha agora somente na noite escura do puro conhecimento e não ilumina mais os caminhos de nenhum dos peregrinos solitários – e no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário”¹¹⁶, aponta Lukács em contraste à unidade objetiva em que todos se encontram como membros igualmente objetivos, no qual o destino do herói corresponde ao destino da comunidade que se encontra. “Depois que essa unidade foi rompida, não há mais uma totalidade espontânea do ser”¹¹⁷, há somente a peregrinação solitária no Novo Mundo. Eis porque a filosofia, e também a arte, ganharão cada vez mais um timbre nostálgico e, sobretudo, eis porque a questão das formas é fundamental e índice último da dissonância. A ruptura do homem com o mundo e consigo mesmo impôs à arte o desafio de alcançar sua independência: a arte já não é mais uma cópia propriamente, uma imitação, visto não haver mais uma totalidade espontânea que se apresente às formas; a própria noção de totalidade se altera na medida em que a substância acena “cada vez mais de mais longe”, saindo da forma do cosmos épico rumo à forma romanesca e sua peculiaridade, marcada pela subjetividade.

*

2.2. A Doutrina das Formas e a Forma do Romance

Apresentados os principais aspectos da chamada cultura fechada do cosmos épico e o processo seguinte de evasão da substância mediante a evolução grega em suas formas paradigmáticas de configuração (epopeia, tragédia, filosofia), resta seguir mais de perto a *questão das formas* tal e qual Lukács a coloca em sua obra. A questão das formas aparece mais claramente no segundo capítulo da primeira parte da obra, “O problema da filosofia histórica das formas”, na qual o autor, embora de maneira não explícita, dialoga com o debate estético apresentado no capítulo anterior. Antes, contudo, vale destacar brevemente uma

¹¹⁶ LUKÁCS, 2009, p. 34.

¹¹⁷ LUKÁCS, 2009, p. 35

espécie de pano de fundo que compõe a investigação filosófica do autor, na altura da redação da *Teoria do Romance*.

Anteriormente, Lukács já havia abordado o problema das formas em outras obras e sob aspectos distintos. Em 1907, por volta de seus vinte e dois anos, escreve um ensaio sobre Novalis, que seria incorporado em *A Alma e as Formas*, de 1911. No ano seguinte, Lukács publica a *História do Drama Moderno* e já inicia seu primeiro trabalho teórico intitulado *Filosofia da Arte* (1912-1914) para, na sequência (1914-1915), trabalhar na redação da *Teoria do Romance* (publicada em 1916) e em *A Estética de Heidelberg* (1916-1918)¹¹⁸. Em grande medida, o problema filosófico que investiga está no caráter do “valor” da vida e da obra de arte - de *uma vida* em específico, a de uma vivência (*Erlebnis*¹¹⁹) plena, preenchida de sentido, harmônica e completa em si mesmo. O pensador húngaro trata, por certo, das questões estético-literárias, mas sempre com alusão a essas “questões últimas da vida”¹²⁰: a de uma vida comum contraposta a uma vida “verdadeira” (uma existência autêntica), uma vida em estado de alma. Em outras palavras, pode-se dizer que a característica da filosofia de juventude de Lukács encontra-se, nos termos hegelianos, oscilando entre a “prosa do mundo” e a “poesia do coração”.

Entretanto, Lukács se vê diante de um caminho sem volta, da perda de imanência do sentido à vida, diante de um mundo – nas palavras de seu amigo, Max Weber – desencantando e racionalizado; um mundo cinzento de interioridades putrefatas, incapaz de despertar e reconstituir sentido sobre uma realidade contingente. A ruptura com o mundo helênico é, portanto, o início de um longo processo que viria a decantar nesta realidade de imagens tão opacas. Nas palavras de José Marcos Mariani de Macedo, “da vida não se extrai nenhum catalisador que congregue as várias substâncias heterogêneas da realidade e lhes infunda a coesão do significado”. O que, neste caso, seria possível somente através da forma, pois apenas “a forma, com os próprios fragmentos desconexos do mundo, compõe um todo

¹¹⁸ Cf. SILVA, A. A. *A Autonomia da Obra de Arte no Jovem Lukács*, *sd.*, p. 1. Disponível em: <https://www.proec.ufg.br/up/694/o/04_autonomiaObraArte.pdf>. Acesso em: 20 abril 2017.

¹¹⁹ O conceito de *Erlebnis* é central no jovem Lukács e advém sob influência direta de Simmel e Dilthey, debate com a *Lebensphilosophie* e a Teoria dos valores do neokantismo, especialmente em Emil Lask, e Richert. Cf. *A Alma e as Formas*, 2015: p. 34.; Cf. SILVA,

¹²⁰ Como demonstra Judith Butler, na Introdução (que aparece pela primeira vez na edição estadunidense para *A Alma e as Formas* de Lukács). A forma para Lukács 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; a vida dificulta essa destilação apenas para que nos tornemos receptivos ao ideal que a forma almeja, ainda que não alcance. A forma nunca é estática” (2015, p. 16).

perfeito e acabado que rompe com as estruturas vitais por recriá-las em chave significativa no horizonte da obra, sem no entanto lhes acrescentar mais do que nelas já existe”¹²¹. Esta “recriação em chave significativa” é o que permite observar a literatura como uma mediação, e a *forma* como o mediador por excelência, entre a opacidade do mundo e o resgate do sentido, a partir de suas estruturas, ainda que desconexas.

A forma, expressa Lukács em *A Alma e as Formas*, é a “essência concentrada de tudo o que há para dizer” sobre determinada época e isso se deve, nas palavras de José Marcos, devido à capacidade de “conjuguar os elementos necessariamente caóticos que a vida lhe oferece e tecê-los de modo significativo num todo”¹²². A vida, após a ruptura com o mundo clássico grego, carece da forma para preencher-se de sentido, pois a forma contém em si, enquanto princípio configurador, a intenção de totalidade. Como, no entanto é possível pensar a dimensão da totalidade, diante de um mundo fragmentado e cindido; de um mundo, em alguma medida, irrepresentável¹²³? O que se pode esperar da arte e da obra de arte como fenômeno portador de sentido? Como buscar a consonância harmônica na forma a partir de um conteúdo material dissonante? Qual “totalidade”, que tipo de epopeia é possível neste emaranhado sem nexos que é a realidade contingente da modernidade? Ou, ainda, numa só pergunta que demonstra também a passagem de Lukács de *A Alma e as Formas* para o Lukács da *Teoria do Romance*: “que tipo de obra se desenha sob as condições da vida mercantil burguesa”¹²⁴?

Nas palavras de Lukács:

“O romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”¹²⁵.

De acordo com Lukács, tanto a epopeia quanto o romance convergem quanto suas intenções configuradoras, isto é, no que diz respeito às suas finalidades ambas almejam a

¹²¹ *Posfácio do Tradutor*. Cf. LUKÁCS, 2009, pp. 188-189.

¹²² *Posfácio do Tradutor*. Cf. LUKÁCS, 2009, p. 177

¹²³ Assim coloca Lukács em *A alma e as Formas*, “A vida é uma anarquia do claro-escuro; nela, nada se preenche totalmente e jamais algo chega ao fim; sempre se mesclam novas vozes, transtornadoras, no coro daquelas que antes já resolveram. Tudo flui e reflui, sem freios, numa mistura impura; tudo é destruído e tudo é desmantelado, jamais algo floresce até a vida verdadeira. [...] A vida é o que há de mais irreal e menos vivo de toda a existência imaginável; apenas em negativas pode-se descrevê-la; apenas assim: algo sobrevém, sempre a perturbar... [...] há de se negar a vida para se poder viver” (citação extraída do *Posfácio do Tradutor*. Cf. LUKÁCS, 2009, pp. 178).

¹²⁴ Judith Butler, na *Introdução*. Cf. LUKÁCS, 2015, p. 18.

¹²⁵ LUKÁCS, 2009, p. 55.

*totalidade*¹²⁶. Essas duas formas da grande épica divergem, porém, pelos dados histórico-filosóficos que cada uma dispõe para sua configuração, visto que cada época e seu conteúdo histórico-social determinado encontra uma forma artística que lhe é a expressão adequada. Por um lado, portanto, o romance encontra na epopeia do mundo helênico sua finalidade em configurar artisticamente uma totalidade extensiva da vida, mas, por outro, o mundo da modernidade, sendo completamente diferente do mundo clássico, não é capaz de encontrar a imanência de sentido, caracterizando-se justamente na *busca* de um sentido. O ponto acima ainda tem outra decorrência: se diante de um mundo fragmentado, a própria configuração adequada ao mundo (a modernidade e o romance, portanto) precisa, para ganhar forma, incorporar as fissuras e abismos do objeto dado, decorre daí que “*toda forma é a resolução de uma dissonância fundamental da existência*, um mundo onde o contrassenso parece reconduzido a seu lugar correto, como portador, como condição necessária do sentido”¹²⁷.

No caso do romance, portanto, a “presença de uma ausência”, de uma dissonância fundamental da existência implícita na própria *forma* (e que por ela é explicitada), revela o caráter da experiência estética como um modo de formalização em busca da completude, de uma totalidade. Assim, o ponto de partida para o romance é, propriamente, a dissonância. A existência desse mundo moderno fragmentado e trivial, de uma trivialidade que aparece como fardo, um peso para um mundo sem sentido imanente; é o peso das coisas que não foram submetidas a nenhuma homogeneização imediata, em contraposição à leveza dos versos de Homero, quando “os botões dessa primavera já prestes a florescer não fazem mais que desabrochar”¹²⁸. Vale destacar que o próprio uso da prosa na forma romanesca é sintoma da ausência de harmonia preestabelecida¹²⁹.

A própria existência no romance de uma busca é suficiente para indicar a falta de algo e, de pronto, percebe-se que a totalidade não é mais evidente e a vida torna-se problemática na ausência de um vínculo espontâneo entre o eu e o mundo. Essa busca, conforme esclarece Lukács, é uma expressão do ponto de vista do sujeito para o fato de que a

¹²⁶ O mesmo, como visto, se dá para Hegel; em suas palavras: “No que se refere à exposição, também o romance propriamente dito, assim como a epopeia, exige a totalidade de uma intuição de mundo e de vida, cuja matéria e Conteúdo multifacetados” (HEGEL, 2004, p. 138).

¹²⁷ LUKÁCS, 2009, p. 61 (grifo meu).

¹²⁸ LUKÁCS, 2009, p. 57.

¹²⁹ Vale destacar que o próprio uso da prosa na forma romanesca é sintoma da ausência de harmonia preestabelecida: “Nos tempos em que essa leveza não é mais dada, o verso é banido da grande épica [...]” (LUKÁCS, 2009, p. 58).

totalidade objetiva da vida e sua relação com os sujeitos não mais se harmonizam de um modo imediato. A estrutura dada do objeto, cuja busca é somente sua expressão subjetiva, impele a configuração romanesca a incorporar à sua forma todos os abismos e fissuras de sua época: “Assim, a intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como psicologia dos heróis romanescos: eles buscam algo”¹³⁰

Ocorre, porém, que se a objetivação da dissonância na narrativa literária se dá através do registro de uma psicologia do herói romanesco, o ponto de partida da reflexão do romance, a dissonância, não é uma característica psicológica, mas sim uma problemática contida na realidade objetiva¹³¹, uma fragmentariedade do mundo, a partir da qual a forma se configura. A formalização, assim, ganha a feição de condensação da vida¹³² social, isto é, de suas propriedades significativas, suas peculiaridades substanciais precipitadas sob configuração artística, de uma experiência estética (da forma romance) que busca evidenciar, sobretudo no caráter biográfico, a experiência singular do herói como o conteúdo literário capaz de revelar uma experiência plural, mais universal, na medida em que a forma expõe, como se viu, sua própria certidão histórico-social de nascimento: o romance como representante da modernidade do “tempo burguês” e o herói/indivíduo (problemático, pois de uma cultura problemática) romanesco como representante da universal, um indivíduo histórico. É neste sentido que, através das formas literárias associadas aos conteúdos histórico-filosóficos “disponíveis” para sua configuração, Lukács entrelaça literatura, história e filosofia, demonstrando, a um só tempo, as cisões e rupturas modernas e a problemática do ser (alma) a partir das diferentes manifestações (formas) das obras literárias.

*

A ideia de totalidade, própria das “ciências do espírito” de matriz hegeliana e adotada por Lukács, é fundamental se buscamos compreender o romance como a epopeia de

¹³⁰ LUKÁCS, 2009, p. 60.

¹³¹ SILVA, *sd*, p. 3.

¹³² Nas palavras de Butler, “A forma tem na vida as condições de seu advento, mas também codifica a vida que a produziu [...] a forma não é apenas um veículo por meio do qual um tema da existência humana se faz comunicável. E nesse sentido seria impossível separar forma e tema, pois o tema é articulado apenas pela forma, e a forma se converte em algo completamente determinado tão logo se torna uma expressão formal desse tema. O tema se articula justamente com a forma. É transformado e sublimado pela forma; e a forma, por sua vez, porta em si a história desse processo, do processo de surgimento da forma. Assim, pois, a forma não é um dispositivo técnico, aplicado a um material temático ou histórico, mas o sistema referencial pelo qual a vida histórica é destilada e reconhecida, em que suas tensões são codificadas e expressas”. (LUKÁCS, 2015, p. 17).

uma era. Se as próprias ideias de forma e configuração, como colocado, já anunciam de antemão que a ideia objetiva de “totalidade” já se encontra distante, rompida após os versos de Homero, o romance não poderá, contudo, deixar de tomar a ideia de totalidade como intenção configuradora. Se ela já não é mais espontânea, caberá ao escritor condensar e tornar evidente essa totalidade oculta, esquiva e impalpável. O tempo burguês do aprofundamento das relações mercantis não possui a totalidade *extensiva* tal como o mundo heroico grego, muito embora – Hegel e Lukács concordam neste ponto – sua época tenha propiciado também uma objetivação literária da grande épica: o romance. A totalidade do romance, contudo, guarda suas peculiaridades de época, como não poderia ser diferente.

No capítulo da *Teoria do Romance*, “O problema da filosofia histórica das formas”, Lukács enfatiza que após o rompimento da unidade harmônica grega qualquer tentativa de retorno ao mundo helênico está mais para metafísica do que para estética. No “Novo Mundo”, a arte caminha maior independência, na medida em que não se trata mais uma imitação da vida, mas sim uma *totalidade criada*, “não é mais uma cópia, pois todos os modelos desapareceram”. Em relação à vida, diz Lukács, “a arte é sempre um ‘apesar de tudo’”, é somente uma esfera entre muitas e que, na modernidade, conforme ressaltado, ela tem “como pressupostos de sua existência e conscientização, o esfacelamento e a insuficiência do mundo”¹³³.

O fim da relação entre um “sentido prontamente existente” acolhido de modo passivo pela “conduta do espírito” significa, no conceito lukácsiano, uma mudança de locus transcendental. O círculo configurador grego aquém do paradoxo (as respostas antes da perguntas) se rompe, alterando profundamente a topografia transcendental do espírito. Situar-se já em nível de paradoxo, portanto, significa uma transmutação dos pontos de orientação transcendentais, o que, por sua vez, “submete as formas artísticas a uma dialética histórico-filosófica, que terá porém resultados diversos para cada forma, de acordo com a pátria apriorística dos gêneros específicos”¹³⁴. Assim, conclui Lukács, que a ausência apriorística impele o sujeito configurador ao ato *criador* e, ainda, significa dizer que o antigo paralelismo direto deste sujeito para com o “mundo exteriorizado das formas consumadas” está rompido. Em suas palavras,

¹³³ LUKÁCS, 2009, p. 72.

¹³⁴ LUKÁCS, 2009, p. 36.

“Aqui, os gêneros se cruzam num emaranhado inextrincável, como indício da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo que não é mais dado de modo claro e evidente; a sua soma resulta meramente numa totalidade histórica da empiria, onde, para as formas individuais, bem se podem buscar e eventualmente encontrar condições empíricas (sociológicas) de sua possibilidade de surgimento, mas onde o sentido histórico-filosófico da periodicidade nunca mais se concentrará nos gêneros erigidos em símbolo, sendo impossível decifrar e interpretar nas totalidades das eras históricas mais do que nelas próprias se encontra”.

Neste sentido, podemos observar a aproximação metodológica de Lukács e Péter Szondi, assim como a nascente comum em Hegel, apreendendo esteticamente a forma não como um dado unilateral da razão – tal como os gêneros erigidos em símbolos, da estética clássica –, mas precisamente que o conceito de gênero encontre sua produção na própria história.

O pensamento de Szondi para o drama equivale ao de Lukács para o romance, como se vê no “dialético histórico-filosófico” da *Teoria do Romance* que, embora siga uma cronologia histórica, não recai no historicismo linear como pedra de toque para traduzir a origem da forma romanesca. Como se deixasse de tratar da *épica*, da *tragédia* e assim por diante para tratar da ideia de *épica* e de *tragédia*, isto é, do *épico* e do *trágico* “em si”, e não apenas de suas particularidades que lhes alocarão neste ou naquela categoria. Isto é, não apenas buscando suas determinações conceituais, mas mantendo-as e ao mesmo tempo indo além de suas particularidades estéticas determinantes, rumo às determinantes históricas.

Lukács considera a forma do romance, assim, como um desdobramento da epopeia, uma vez que esta teve de desaparecer, na medida em que a transmutação do locus transcendental resultante do “naufrágio da imanência de sentido à vida”, impossibilitou a representação de uma totalidade extensiva. Para Lukács, a tragédia não desaparece (embora tenha suas transformações¹³⁵) porque sua matéria tratava de uma totalidade intensiva, cujo substrato de sentido, embora afastado da vida, não está de todo rompido, podendo ser “formado”. Nas palavras do autor:

“A grande épica dá forma à totalidade extensiva da vida, o drama à totalidade intensiva da essencialidade. Eis por que, quando a existência perdeu sua totalidade espontaneamente integrada aos sentidos, o drama pôde não obstante encontrar em seu apriorismo formal um mundo talvez problemático, mas ainda assim capaz de tudo conter e fechado em si mesmo. Para a grande épica é impossível. Para ela o dado presente do mundo é um princípio último; ela é empírica em seu fundamento transcendental decisivo

¹³⁵Cf. LUKÁCS, 2009, pp. 38-41

e que tudo determina; ela pode às vezes acelerar a vida, pode conduzir algo oculto ou estiolado a um fim utópico que lhe é imanente, mas jamais poderá, a partir da forma, superar a amplitude e a profundidade, a perfeição e a sensibilidade, a riqueza e a ordem da vida historicamente dada”¹³⁶.

A épica portanto se dá no solo da vida; ela é seu objeto, o dado presente do mundo. Razão pela qual, diz Lukács, que qualquer épica que se proponha utópica fracassa, pois precisaria ir além da empiria e, assim, transcender no lírico ou dramático¹³⁷. Contudo, como é possível, diante de um mundo vasto e fragmentado, falar em totalidade e completude, mesmo que no mundo das formas? É neste viés que Lukács abordará a noção de uma completude subjetiva das formas épicas “desdobradas”, como é o caso da completude romanesca. Para o autor, na estética literária moderna, a totalidade não é condição *sine qua non* para o conceito de vida porque cada ser vivo encontra sua autonomia apenas em condição de uma independência relativa, e relativa pois cada vínculo aponta sempre para uma relação mais além, no que se refere à imprescindibilidade e a inevitabilidade de tais vínculos:

“Eis por que pode haver formas épicas cujo objeto não seja a totalidade da vida, porém um recorte, um fragmento de existência capaz de vida própria. Eis porque, no entanto, o conceito de totalidade para a épica não nasce das formas generativas, não é transcendental como no drama, mas empírico metafísico, e une indissolúvelmente em si transcendência e imanência”¹³⁸

Daí que o sujeito da épica é o “homem empírico da vida” e a totalidade e completude possível que essas formas épicas encontrarão é de natureza subjetiva. Trata-se de uma totalidade que se manifesta a partir dos conteúdos da vida subsumidos na forma, uma totalidade “metassubjetiva e transcendente”, pois o que ocorre é que “um fragmento de vida é transposto pelo escritor num contexto que o põe em relevo, o salienta e o destaca da totalidade da vida”¹³⁹. O que Lukács enfatiza é que essa delimitação do objeto, por si só, já evidencia o selo de origem do sujeito configurador, o escritor e como isto já é representante de uma natureza lírica, que no limite se estabelece, pois a independência relativa através das quais a matéria orgânica do texto é tomada depende da postulação “consciente do sujeito criador da obra” em sua tarefa de iluminar um fragmento de vida, destacando um brilho imanente em algo aparentemente isolado.

¹³⁶ LUKÁCS, 2009, P. 44.

¹³⁷ Para Lukács, “A estilização utópica da épica só pode criar distâncias, mas também essas distâncias são entre empiria e empiria, e o recuo, com sua tristeza e altivez, somente transforma o tom em retórica e dá sustento aos mais belos frutos de uma lírica elegíaca, mas jamais será possível, com o mero distanciamento, despertar para a vida viva um conteúdo que ultrapasse a existência e torna-lo uma realidade autônoma” (2009, p. 46. grifo meu).

¹³⁸ LUKÁCS, 2009, p. 47.

¹³⁹ LUKÁCS, 2009, p. 48.

Para o pensador húngaro, “o ato pelo qual o sujeito confere forma, configuração e limite, essa soberania da criação dominante do objeto, é a lírica das formas épicas sem totalidade”¹⁴⁰. A lírica como unidade épica última, “quando a voz do próprio escritor tem de soar” a fim de vincular fragmentos esparsos e dar ao sentido um nível de expressão superior, para que “o acontecimento, em sua materialidade epicamente objetivada” se transforme no “portador e o símbolo de um sentimento infinito; *quando uma alma é o herói e a sua aspiração, o enredo*”¹⁴¹. A sensibilidade do artista que maneja os acontecimentos como instrumentos para encadear um sentido numa vida sem totalidade. De fato, a interpretação do sentido pelo artista nunca está em vinculada diretamente com a totalidade da vida em si, mas com a *relação* com essa totalidade de vida, “a atitude aprobatória ou reprovadora do artista, que sobe ao palco da configuração como sujeito empírico, em toda a sua grandeza, mas também em toda sua limitação de criatura”¹⁴²

A “limitação de criatura” impede, por si só, que se extraia do sujeito uma totalidade que seja extensiva, pois o cosmos como um todo permanece sempre além do sujeito e este seu limite é o próprio limite do mundo circunscrito na obra. Mesmo sob o palco da configuração, acima dos objetos, encontra-os apenas como objetos isolados cuja essência é análoga à do artista, pois “diante do colapso do mundo objetivo, também o sujeito torna-se um fragmento”. Reside aí uma ironia do criador, que será melhor explicitada na próxima parte. O artista, “esse sujeito sublime-humorístico”¹⁴³ permanece empírico e sua ação configuradora é, assim, uma tomada de posição frente os objetos. Quando a alma e aspiração tornam-se herói e ação, como é o caso nos romances líricos.

A subjetividade que quer dar forma à totalidade consegue refletir, no entanto, apenas um recorte da totalidade extensiva, o paradoxo da subjetividade da grande épica: a subjetividade tornou-se lírica e o problema da vida é uma abstração na qual o problema da personagem é incapaz de assimilar a vida em plenitude. Assim, apenas a subjetividade “meramente assimilativa, que com humildade transforma-se em puro órgão receptivo do mundo, pode ter parte na graça – na revelação do todo”¹⁴⁴. Esta transformação, diz Lukács, representa em Goethe, por exemplo, a passagem de *Werther* para o *Wilhelm Meister*. Quando

¹⁴⁰ LUKÁCS, 2009, p. 49.

¹⁴¹ LUKÁCS, 2009, pp. 49-50 (grifo meu).

¹⁴² *Idem*.

¹⁴³ Cf. LUKÁCS, 2009, p. 52.

¹⁴⁴ LUKÁCS, 2009, p. 52.

os recortes e reflexos subjetivos são mais do que o meramente subjetivo “e, portanto, limitado, estreito e arbitrário”.

Ocorre, porém, que de uma forma ou de outra, a transformação do locus transcendental não permite mais indicar um centro transcendental no todo da vida, assim como “não tolera que uma de suas células arvore-se em sua dominadora”, não tolera que sua voz seja a voz que soa do escritor. Apenas um sujeito afastado de toda vida empírica seria capaz de ser um depositário pleno de sentido, isto é, “abrigar em sua estrutura todas as condições da totalidade e transformar seus limites em limites do mundo”. Tal sujeito, no entanto, não é possível pela forma da grande épica, cujo objeto é a vida, imanente e empírica. O que Lukács assevera é que, em alguma medida, toda obra de arte moderna corresponde a uma tentativa de produzir, compor e configurar (com organização e estrutura) uma unidade não mais evidente. Mas que, no entanto, trata-se de uma tentativa desesperada que se segue de um fracasso heroico, pois uma unidade pode perfeitamente vir à tona, mas nunca uma verdadeira totalidade”¹⁴⁵.

Em suma, o que se buscou argumentar é que o círculo configurador das formas da epopeia grega, completo e fechado em si mesmo, no centro do qual se encontram (e mutuamente se condicionam), unidos, herói e comunidade, alma e ação, destino individual e coletivo, tem a *totalidade* como *príus* formador, segundo Lukács evidencia em relação às culturas fechadas, Um equilíbrio formal adequado diante do qual o espírito encontra sempre um “sentido prontamente existente”. No romance, por outro lado, por não encontrar essa totalidade extensiva de antemão, encontra apenas na forma sua totalidade e completude – e, ainda assim, relativas, pois há permanentemente na estrutura um equilíbrio oscilante, uma processualidade construída em torno da narrativa do herói problemático que, dado o toque estético do sujeito criador, isto é, do escritor, articula numa unidade *formal* os conteúdos dispostos, na realidade, de modo fragmentado e contingente. O principal da composição romanesca, portanto, se dá através de uma *intenção* de configuração da totalidade; totalidade que se posta, assim, sempre ao horizonte, já que não é possível captá-la de modo evidente: igualmente problemática, mas a totalidade possível, no espírito de seu tempo.

Anteriormente ainda, havíamos aproximado Lukács de Hegel ao considerar que a totalidade apresentada, mesmo que uma totalidade abstrata, indica a fase da evolução histórica

¹⁴⁵ LUKÁCS, 2009, p. 54.

da sociedade humana, de tal modo que ambos concordam com a ideia de que o romance é uma forma da realidade, uma categoria conceitual da modernidade. Ou seja, reside por detrás, a ideia já apresentada de que o desenvolvimento histórico-filosófico das formas leva a uma espécie de superação da problemática estética clássica dos gêneros. Assim, embora se valha do arcabouço estético hegeliano, o diagnóstico – de natureza social do quadro da modernidade - encontrado por Lukács diverge daquele encontrado pelo filósofo alemão. Lukács, no Prefácio de 62, apresenta a questão da seguinte maneira:

No próprio Hegel, porém, somente a arte torna-se problemática como resultado disso: o ‘mundo da prosa’, como ele designa esteticamente essa situação, é justamente o espírito ter-se alçado a si mesmo no pensamento e na práxis sócioestatal. A arte torna-se problemática precisamente porque a realidade deixa de sê-lo¹⁴⁶

A Teoria do Romance diverge desta proposição de Hegel: para Lukács, ao contrário, a forma do romance é a imagem de um mundo fora dos trilhos, opaco, petrificado e cindido, cuja “prosa” da vida é apenas mais uma expressão de uma era alheia à poesia, uma configuração histórico-filosófica que não se constitui, nas palavras do autor, em terreno propício à arte; daí o problema primeiro das formas enfrentando por Lukács, pois onde há forma já não há mais uma totalidade perfeita e integrada aos sentidos (“não há mais uma totalidade espontânea do ser”) e a totalidade é sempre abstrata, pois “a limitação de criatura” do sujeito criador o impede de ser um sujeito puramente receptivo das estruturas do mundo. As formas romanescas, assim, para Lukács, não alcançam uma harmonia real, uma espécie de reconciliação e dissolução dos antagonismos que separam o eu e o mundo, o herói e sua ação, a poesia do coração e a prosa do mundo. Trata-se, é claro de uma oposição marcada entre Hegel e Lukács apenas de natureza social, firmada no terreno histórico-filosófico, sem divergir no que tange à dimensão estético-filosófica. Contudo, as implicações são bem demarcadas. Para Hegel, como expresso em sua famosa passagem, o romance aparece *como epopeia burguesa moderna*, mas que, no entanto, representava para o filósofo alemão a possibilidade de uma *reconciliação* entre a prosa do mundo e a poesia do coração, ao passo que, para Lukács, por outro lado, o romance é *a epopeia do mundo abandonado por Deus*, resultado geral de uma “era da pecaminosidade” (que será abordada, em específico, no último momento da segunda parte de sua obra), de um mundo, aparentemente, irreconciliável.

¹⁴⁶ LUKÁCS, 2009, p. 14.

Se a parte anterior é toda concebida sob os auspícios das teorias de Hegel, a exposição que segue começa a marcar e acentuar algumas divergências fundamentais, de natureza social, entre os dois autores. Para clarear a compreensão lukácsiana do romance enquanto epopeia de uma era, assim como marcar as diretrizes através das quais Hegel e Lukács se distanciam é preciso, portanto, passar pelo entendimento do próprio autor a respeito da realidade do “presente” ao qual lançava o olhar de sua análise no momento da *Teoria do Romance*.

*

2.3. Romance: a epopéia do mundo abandonado por Deus e a Irreconciliação

Como visto, Lukács considera o romance como expressão da modernidade, como a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva não é dada de modo evidente e, a partir da qual, qualquer tentativa de configuração literária em unidade alcança somente uma totalidade abstrata, fictícia. Importa nos aproximarmos, então, das razões pelas quais o pensador húngaro caracteriza a modernidade como este emaranhado sem nexos que somente através *da* forma e *na* forma conseguem, pelo menos em alguma medida, conciliar o prosaico do mundo com sua essência. O entendimento lukácsiano a respeito da modernidade passa pela caracterização do que o autor tratou como o *mundo da convenção*, onde o autor considerará um dos aspectos fundamentais para a “dissonância fundamental da existência”, da qual o romance parte, e cuja “resolução” encontra-se na forma.

Quando Lukács começa a abordar o romance especificamente, sustenta que uma de suas características fundamentais é estabelecer uma nova relação com a natureza, que não seja completamente mediada por estruturas abstratas:

“Quando objetivo algum é dado de modo imediato, as estruturas com que a alma se defronta no processo de sua humanização como cenário e substrato de sua atividade entre os homens perdem seu enraizamento evidente em necessidades supra-pessoais do dever-ser; elas simplesmente existem, talvez poderosas, talvez carcomidas, mas não portam em si a consagração do absoluto nem são os recipientes naturais da interioridade transbordante da alma”¹⁴⁷.

No momento que a cisão demarca-se como fronteira nítida entre interior e exterior, a subjetividade ganha espaço para seus desdobramentos ilimitados. O sujeito passa a se tornar,

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 62.

por assim dizer, cada vez mais sujeito do conhecimento, operando abstratamente conforme determinações que lhe são alheias.

Uma das primeiras características dessa nova relação, uma espécie de primeiro passo do autor, é supor uma natureza dominada por leis e determinada pelo puro conhecimento, o mundo da legalidade, da convenção e da abstração. Uma natureza categorizada, artificialmente construída e estruturada; em sua essência, mais inapreensível, pois baseada num juízo de estrita legalidade. É neste sentido que Lukács caracterizará os aspectos de uma “segunda natureza” marcada pelo completo alheamento do homem em relação ao mundo. Ao colocar as necessidades supra-pessoais do dever-ser como imperativos na atividade de humanização, as estruturas com que a alma se depara nesse processo existem sem que portem em si os recipientes naturais da “interioridade transbordante da alma” - nada se oferece como sentido imediato, isto é, elas não se apresentam de modo imediatamente sensível para o herói romanesco. Não há raiz alguma, o sujeito encontra-se solto no mundo, assim como suas estruturas.

“Constituem elas [as estruturas] o *mundo da convenção*. Um mundo de cuja onipotência esquiva-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”¹⁴⁸.

O mundo da convenção é a figura utilizada por Lukács para retratar um mundo constituído por estruturas do pensamento completamente abstratas, cujo alheamento em relação ao indivíduo torna-o “impenetrável e inapreensível em sua verdadeira substância”¹⁴⁹. Vale, agora, retomar uma passagem já citada por duas razões: primeiro, para destacar exatamente o direcionamento da crítica, no âmbito específico da filosofia, e da transição enunciada por Lukács na *Teoria do Romance* para além do idealismo subjetivo; em segundo lugar, para retomar a ideia de um mundo que se torna cada vez mais solitário e cuja solidão é a afirmação de um divórcio significativo entre alma e natureza: “O céu estrelado de Kant brilha agora somente na noite escura do puro conhecimento e não ilumina mais os caminhos

¹⁴⁸ LUKÁCS, 2009, p. 62.

¹⁴⁹ *Idem*.

de nenhum dos peregrinos solitários – e no Novo Mundo, ser homem significa ser solitário”¹⁵⁰.

Mais especificamente, prosseguirá Lukács a este respeito:

“Essa [segunda] natureza não é muda, manifesta e alheia aos sentidos como a primeira: é um complexo de sentido petrificado que se tornou *estranho*, já de todo incapaz de despertar a interioridade; é um ossuário de interioridades putrefatas, e por isso só seria reanimada – se tal fosse possível – pelo ato metafísico de uma ressurreição do anímico que ela, em sua existência anterior ou de dever-ser, criou ou preservou, mas jamais seria reavivada por uma outra interioridade”¹⁵¹.

As estruturas constituintes do mundo da convenção, no cerne da relação com essa segunda natureza, acabam por se tornar demasiadamente pesadas, racionais, repleta de camadas abstratas que buscam refinar e sofisticar infinitamente o conhecimento do mundo. Mas elas mesmas, por serem absolutamente abstratas, são incapazes de despertar qualquer coisa no interior do sujeito: “um mundo presente por toda parte em sua opaca multiplicidade”, um “complexo de sentido petrificado”, “um ossuário de interioridades putrefatas”. A grande crítica de Lukács, portanto, refere-se ao caráter inacessível e impenetrável das estruturas frente as quais a alma se defronta na opaca vida cotidiana no processo de sua humanização. O que nos remete àquela preocupação inicial do autor, ainda em *A Alma e as Formas*, a respeito da *Erlebnis*, da vivência preenchida de sentido, harmônica e completa em si mesma em contraposição a uma vida meramente vivida.

O passo seguinte dado por Lukács é uma espécie de *quedas das estruturas* e se dá na constatação de que essas estruturas criadas *pelos* homens recaem *sobre* eles mesmos¹⁵². Para Lukács, quando o que é espiritual, anímico, das estruturas não pode tornar-se diretamente alma, isto é quando elas não possibilitam que o homem não realize efetivamente nada que lhe traga plenitude frente ao mundo, os homens acabam por denominar leis “o conhecimento do poder que os escraviza”¹⁵³. É somente no momento que o homem se dá conta de sua alienação, do cárcere em que se encontra, que o herói do romance encontra espaço para seu surgimento.

¹⁵⁰ LUKÁCS, 2009, p. 34.

¹⁵¹ LUKÁCS, 2009, p. 64.

¹⁵² Talvez valha recuperar a conhecida passagem de Marx: “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem” (MARX, Karl. *O 18 Brumário de Louis Bonaparte*. São Paulo: Centauro, 2003, p. 3).

¹⁵³ LUKÁCS, 2009, p. 65.

O herói moderno é o herói cuja origem se dá na cisão entre interior e exterior. “O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior”, pois “a vida própria da interioridade só é possível e necessária, então, quando a disparidade entre os homens tornou-se um abismo intransponível”¹⁵⁴. Com a caracterização do herói do romance, Lukács começa a demonstrar um processo interno de transformação de uma negatividade petrificada do mundo da convencionalidade para uma dimensão, por assim dizer, positiva. Pois, simplesmente, podemos nos perguntar: para que, afinal, se escrevem romances?

Lukács concebe no romance uma possibilidade, um caminho de luta e resistência frente ao mundo petrificado, uma espécie de sopro na poeira precipitada no coração. Como se o sujeito, após reconhecer a estrutura e o poder que o domina, reconhecesse também a luta, esse contra-movimento em relação ao que os próprios homens construíram. A vida da interioridade nesse sentido não é de todo negativo: ao menos o sujeito reconhece sua interioridade e ganha a possibilidade de um autoconhecimento e, mediante este processo, pode desvelar o poder ao qual está submetido.

“[...] Sem dúvida, esse sistema abstrato é justamente o fundamento último sobre o qual tudo se constrói, mas na realidade dada e configurada vê-se apenas sua distância em relação à vida concreta, como convencionalidade do mundo objetivo e como exagerada interioridade do mundo subjetivo”¹⁵⁵.

Não obstante seja um espaço abstrato, o romance é uma forma de buscar a totalidade – pois é justamente essa intenção configuradora que o insere junto à forma da grande épica. Ou seja, a totalidade permanece absolutamente abstrata, uma construção, uma tentativa artificial de resistência: “a única forma possível de totalidade fechada após o desaparecimento definitivo da organicidade”¹⁵⁶.

*

O romance também aparece, agora, como uma forma de resistência positiva frente a um mundo petrificado de estruturas inacessíveis que configuram o homem moderno problemático no espírito de seu tempo fragmentado. A própria resistência se dá por meio do confronto entre dois grupos de abstração - uma interioridade do ser e uma exterioridade normativa do dever-ser constitutiva do convencionalidade – que, ao se confrontarem,

¹⁵⁴*Ibidem*, pp. 66-67.

¹⁵⁵ LUKÁCS, 2009, p 70.

¹⁵⁶*Idem*.

produzem uma outra realidade igualmente incompleta. Neste processo aparece à consciência o caráter abstrato que a circunda e, neste momento, o indivíduo torna-se (ao menos) apto a combater uma problemática do mundo que ele mesmo acabara por revelar.

É neste sentido que Lukács atribuirá ao romance o conceito de *virilidade madura*¹⁵⁷, como um momento de maturidade literária, em relação à forma da épica no heroísmo grego. De um modo sucinto, ele quer dizer que o mundo homogêneo da epopeia é pueril, como se houvesse uma espécie de ingenuidade que não toma consciência do mundo. A maturidade da forma moderna está no fato de que ela compreende e encara a contradição, percebe a imperfeição e a fragmentariedade do mundo numa série de desdobramentos possíveis, incorporando na forma as fissuras, fendas e abismos do mundo contingente. É a partir deste registro que Lukács estabelece um diálogo entre ética e estética, considerando a intenção do ato, do ponto de vista do sujeito criador, em cada detalhe do romance. Decorre daí o primeiro caráter de um “processo formador” instaurado no romance – noção que Lukács ampliará, em especial em suas notas a respeito dos *Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe:

No romance, a intenção ética é visível na configuração de cada detalhe e constitui, portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural próprio da composição literária. Assim, o romance, em contraposição à existência em repouso na forma consumada dos demais gêneros, aparece como algo em devir, como um processo¹⁵⁸.

Se o que temos no romance é a configuração de um mundo imperfeito e inadequado, então o tempo todo o herói romanesco faz escolhas éticas que acabam por se resolver em seu próprio interior diante da insuficiência de um sentido existente que oriente efetivamente seu agir: qual caminho eu sigo, será este, aquele? A tomada de posição (frente aos objetos, acontecimentos etc.) que o sujeito criador da obra conscientemente estabelece, no momento da configuração, é o que, na obra, é narrado como as escolhas do herói diante do mundo – ou ao menos, diante dos desdobramentos possíveis, dadas as temáticas e problemáticas da obra. Assim, a ética aparece como elemento fundamental do romance, contribuindo para sua maturidade e constituindo a dimensão de um processo inerente à forma romanesca.

Na medida em que o romance passa a questionar as estruturas que estão na origem da cisão típica da modernidade entre o eu e o mundo, abre caminho para que se tome consciência de que se trata, afinal, de categorias abstratas: o romance revela, no fim das contas, possuir

¹⁵⁷ “O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva, uma resignação” (LUKÁCS, 2009, p. 71).

¹⁵⁸ LUKÁCS, 2009, p. 72.

um autoconhecimento de sua própria estrutura, isto é, de sua abstração. Por isso, igualmente uma forma madura, pois atinge o conhecimento de si mesma como abstração mediada pela revelação de outras abstrações anteriores.

Nesse sentido, a composição romanesca encontra em seu caráter fundamentalmente abstrato sua forma; marcada pela dissonância, por uma imanente recusa do sentido em penetrar à vida empírica, a sistematização formal de uma totalidade no romance só pode ser feita abstratamente. Lukács, com base em Hegel, neste sentido aponta o seguinte:

“Assim, na acepção hegeliana, os elementos do romance são inteiramente abstratos: abstrata é a aspiração dos homens imbuída da perfeição utópica, que só sente a si mesma e a seus desejos como realidade verdadeira; abstrata é a existência de estruturas que repousam somente na efetividade e na força do que existe; e abstrata é a intenção configuradora que permite subsistir, sem ser superada, a distância entre os dois grupos abstratos dos elementos de configuração, que a torna sensível, sem superá-la, como experiência do homem romanesco, que dela se vale para unir ambos os grupos e portanto a transforma no veículo da composição”¹⁵⁹.

É justamente este o perigo reconhecido na forma romanesca, seu escape rumo ao dramático ou ao puro lirismo, ou mesmo recair numa mera literatura de entretenimento. A maneira pela qual se escapa do perigo da abstração é, igualmente, abstrata. Trata-se do último conjunto de abstração no trecho supracitado: a intenção configuradora. Ainda que ela não seja capaz de superar a distância marcada entre uma subjetividade impregnada de “aspiração utópica” e uma exterioridade normativa de conceitos deduzidos, a intenção configuradora é o que combate o perigo que ronda a forma romanesca, na medida em que é posta como realidade última (isto é, intenção última da configuração), “de maneira consciente e consequente, a incompletude, a fragmentariedade e o remeter-se além de si mesmo do mundo”¹⁶⁰.

De tal modo, o *autorreconhecimento da abstração* torna-se, por assim dizer, o veículo da composição romanesca, aquilo que a põe em movimento e, ao mesmo tempo, legitima seu estatuto literário e artístico. É neste sentido que Lukács nos diz que, em relação à vida, a arte é um grande “apesar de tudo” e, como já argumentado, o próprio fato das criações de formas para o registro artístico-literário já é a comprovação da dissonância, “a mais profunda confirmação da existência da dissonância”. No caso do romance, sua forma exige

¹⁵⁹ LUKÁCS, 2009, p. 70.

¹⁶⁰ LUKÁCS, 2009, pp 70-71.

uma processualidade que se instaure implacável até o fim rumo ao desvelamento das abstrações.

A forma mais geral, portanto, deste movimento contínuo de desvelamento da abstração e um ir-além delas, uma exigência interna da forma romanesca, pode ser sintetizada de tal forma: “como forma o romance apresenta um equilíbrio oscilante, embora de oscilação segura, entre ser e devir; como ideia do devir, ele se torna estado e desse modo supera-se, transformando-se no ser normativo do devir: ‘iniciado o caminho, consumada está a viagem’¹⁶¹.”

*

A noção de *auto-reconhecimento* realoca a questão na dimensão de uma dinâmica interna da forma, um expediente que precisa superar a exigência romanesca a partir de dentro. O expediente, por assim dizer, utilizado como um dos elementos fundamentais para a constituição do romance é a *ironia*. Se a forma interna do romance opera como o confronto entre dois grupos de abstração, a ironia é a forma pela qual o sujeito se apropria deles. É uma espécie de recurso que revela ao sujeito normativamente criador suas limitações e a distância existente entre mundo objetivo e subjetivo, isto é, a ironia acaba sendo o caráter formal que permite o confronto e o vislumbre da contradição como momentos necessários para sua autossuperação; daí que:

“O autorreconhecimento, ou seja, a autossuperação da subjetividade, foi chamado de ironia pelos primeiros teóricos do romance, os estetas do primeiro Romantismo. Como constituinte formal da forma romanesca, significa ela uma cisão interna do sujeito normativamente criador em uma subjetividade como interioridade, que faz frente a complexo de poder alheios e empenha-se por impregnar o mundo alheio com os conteúdos de sua aspiração, e uma subjetividade que desvela a abstração e portanto a limitação dos mundos reciprocamente alheios do sujeito e do objeto, que os compreende em seus limites, concebidos como necessidades e condicionamentos de sua existência, e que, mediante esse desvelamento, ainda que mantenha intacta a dualidade do mundo, ao mesmo tempo vislumbra e configura um mundo unitário no condicionamento recíproco dos elementos essencialmente alheios entre si”¹⁶².

Ou seja, a ironia é um movimento que constitui internamente o romance, seja para testar os limites de sua subjetividade, suas ideias, desejos etc., seja para evitar “que a

¹⁶¹ LUKÁCS, 2009, p.73

¹⁶² LUKÁCS, 2009, p. 75.

fragmentariedade do mundo salte bruscamente a luz e suprima a imanência do sentido exigida pela forma, convertendo a resignação em angustiante desengano”¹⁶³.

O sujeito normativamente criador, conforme Lukács expõe no trecho supracitado, se desdobraria – num primeiro momento – na *subjetividade como interioridade* que se posta frente ao mundo convencionado, um complexo de sistema petrificado, estranho e alheio a tal interioridade, por assim dizer, particular e cujo esforço se dá para “impregnar o mundo com os conteúdos de sua aspiração”. Num segundo momento, esta subjetividade cindida encontra-se enquanto *subjetividade que desvela a abstração*, na medida em que conhece os limites de seu mundo interno e externo. A unidade possível de ser configurada, contudo, não supera as dualidades do mundo e, se o faz, é abstratamente. Importa mais, de certo modo, o reconhecimento do alheamento dos mundos interior e exterior como momento necessário para se conceber “o condicionamento recíproco dos elementos essencialmente alheios entre si”. A ironia atua, assim, como autocorreção ética, como se retirasse os excessos de uma subjetividade desmedida e recriasse esse condicionamento recíproco, espécie de equilíbrio indispensável¹⁶⁴ com os objetos da realidade.

É por meio deste tato irônico presente no sujeito criador – o que nos desloca para a perspectiva da formação da obra – que a reflexão ética colabora para um aperfeiçoamento no arremate da forma, adquirindo um significado constitutivo sem o qual a subjetividade do artista não encontraria o equilíbrio necessário, na autocorreção ética dos limites, para pôr-se como objetividade epicamente normativa, “já que obriga o sujeito contemplador e criador a aplicar em si próprio o seu conhecimento de mundo, a tomar a si mesmo, e assim também a suas criaturas, como livre objeto da livre ironia”¹⁶⁵. Neste sentido, se apresenta o que Lukács tratou como *ética da subjetividade criadora*: o princípio unificador último a ser manifesto no conteúdo da obra por meio do expediente irônico do autorreconhecimento e da autossuperação da subjetividade.

Do ponto de vista do escritor, na própria formação da obra, a ironia que resulta da reflexão ética do criador colabora no aperfeiçoamento – retrospectivo – de um duplo modo. Nas palavras de Lukács,

¹⁶³ LUKÁCS, 2009, p. 70.

¹⁶⁴ Cf. *Pós-fácio do Tradutor*, p. 220.

¹⁶⁵ LUKÁCS, 2009, pp. 75-76

“[...] a reflexão do indivíduo criador, a ética do escritor no tocante ao conteúdo, possui um caráter duplo: refere-se ela sobretudo à configuração reflexiva do destino que cabe ao ideal na vida, à efetividade dessa relação com o destino e à consideração valorativa de sua realidade. Essa reflexão torna-se novamente, contudo, um objeto de reflexão: ela própria é meramente um ideal, algo subjetivo, meramente postulativo; também ela se defronta com um destino numa realidade que lhe é estranha, destino este que, dessa vez puramente refletido e restrito ao narrador, tem de ser configurado”¹⁶⁶

A configuração objetiva, o ingresso do conteúdo na forma, de tal modo, só se dá por meio de uma autoaniquilação da subjetividade, um voltar-se a si e um anular-se. É este o segundo momento enunciado pelas palavras de Lukács acima, um procedimento de autorreflexão do narrador que “transforma a configuração *subjetiva* do destino em significado arquitetônico *objetivo* das partes isoladas”¹⁶⁷

A forma pela qual este princípio configurador se manifesta no interior do romance, além do já mencionado caráter abstrato da unidade configurada (incapaz de superar efetivamente as dualidades, portanto), está na relação descontínua e “do entrelaçamento indissolúvel entre a independência relativa das partes e sua vinculação ao todo”¹⁶⁸. As partes, a despeito de sua vinculação intrínseca ao todo da composição, não podem perder seu “ensimesmamento abstrato”¹⁶⁹ que garantem seu contorno fechado, embora de independência relativa apenas, dado que as partes não justificam sua existência em si mesmas, mas somente na vinculação com o todo.

Do ponto de vista estrutural interno, Lukács pontua que a matéria romanesca oscila, assim, entre uma “continuidade homogêneo-orgânica” e uma “descontinuidade heterogêneo-contingente”. As aspirações subjetivas da alma e os ideais que sustentam seu mundo interior deparam-se com um abismo intransponível constituído a partir do confronto com a realidade do ser que se encontra diante da descontinuidade heterogênea do mundo exterior. Por essa razão, Lukács define a organicidade do romance como uma “pseudo-organicidade”, pois, como visto, indica apenas uma relação conceitual e reiteradamente superada. Em outras palavras, uma organicidade repetidamente desvelada - mediante o tato da ironia - como pseudo-organicidade. Não há, internamente, a possibilidade de uma configuração em repouso

¹⁶⁶ LUKÁCS, 2009, p. 86.

¹⁶⁷ Cf. *Posfácio do Tradutor*, pp. 220-221.

¹⁶⁸ Cf. LUKÁCS, 2009, p. 76.

¹⁶⁹ *Idem*.

das partes do romance e tampouco um refreamento da oscilação, o que coloca a contingência como espécie de insígnia da composição deste gênero literário.

A contingência, destaca Lukács, é somente um sintoma da estrutura romanesca. A descontinuidade da vida revela somente um “estado de fato necessariamente presente a toda hora e em toda parte”, mas que se encontra na arquitetura interna da composição recoberta pelo tato irônico, impondo-lhe uma aparente organicidade, repetidamente desvelada conforme o itinerário do herói na obra. Por essa razão, a possibilidade de objetivar na forma o caráter descontínuo dessa realidade, a contingência, requer uma forma externa capaz de representar o abismo intransponível e tornar visível a problemática do mundo. Essa forma externa do romance é manifesta essencialmente em seu caráter biográfico.

*

De acordo com Lukács, a forma biográfica é a maneira mais adequada para uma configuração da forma interna do processo. Para ele, “a oscilação entre um sistema conceitual ao qual a vida sempre escapa e um complexo vital que nunca é capaz de alcançar o repouso de sua perfeição utópico-imanente só pode objetivar-se na organicidade que aspira a biografia”¹⁷⁰. Esse caráter externo da forma, apresentado na narrativa da trajetória do herói, evidencia a oscilação descontínua do personagem: por um lado, a experiência escancara “a incapacidade de as ideias penetrarem no seio da realidade”¹⁷¹, um “sistema conceitual ao qual a vida sempre escapa”; por outro lado, é o caráter inalcançável na relação constituinte com o mundo exterior que torna incapaz o “repouso utópico-imanente”.

O registro biográfico aparece, assim, como um equilíbrio possível entre as esferas da vida, fazendo surgir uma “vida nova e autônoma”: a vida do indivíduo problemático; em outras palavras, a vida do herói romanesco. A ausência de uma organicidade imediata é a constatação de que “mundo contingente e indivíduo problemático são realidades mutuamente condicionantes”¹⁷². Somente a narrativa do itinerário do indivíduo problemático, diz Lukács, é capaz de revelar “da maneira mais aguda possível, a grande diferença entre a ilimitação descontínua da matéria romanesca e a infinidade contínua da matéria da epopeia”¹⁷³. A separação entre realidade e ideal, revelada pelo tato irônico da autocrítica, apresenta-se no

¹⁷⁰ LUKÁCS, 2009, pp. 77-78.

¹⁷¹ LUKÁCS, 2009, p. 81.

¹⁷² LUKÁCS, 2009, p. 79.

¹⁷³ LUKÁCS, 2009, p. 82

conteúdo da experiência do indivíduo somente como autodesvelamento da incapacidade de imanência do ideal em seu mundo circundante; uma experiência de autoaniquilação da subjetividade.

A percepção dessa autoaniquilação, contudo, não é uma evidência imediata dada pela obra. A forma pela qual se manifesta, nos diz Lukács, é dupla; em suas palavras,

“Primeiro, a ausência de harmonia entre interioridade e o seu substrato de ação – ausência esta que será tanto mais nitidamente realçada quanto mais autêntica é a interioridade, quanto mais próximas são as suas fontes das ideias que, na alma, tornam-se ideais. Segundo, a incapacidade de esse mundo realmente integrar-se em sua hostilidade (alheia a ideias) contra a interioridade; a incapacidade tanto de encontrar para si próprio, como um todo, a forma da totalidade, quanto de encontrar a forma da coerência para a relação com seus elementos e a relação deste entre si. Em outras palavras: a irrepresentabilidade”¹⁷⁴.

Não há, portanto, uma configuração imediatamente “literário-sensível” para um mundo exterior que, de tal modo desvinculado, escapa às formas. Tal apreensão deste fragmento, na possibilidade de dar vida tanto às partes como ao todo do romance, se faz possível somente quando relacionados “seja à interioridade vivenciadora dos homens que nela vagam, seja ao olhar contemplativo e criador da subjetividade expositiva do artista”¹⁷⁵. O caráter descontínuo da realidade demanda, no conteúdo do romance, a inclusão desses elementos que, tomados separadamente, são prosaicos e inessenciais. Os acontecimentos do mundo exterior em seu caráter imediato pouco dizem à arquitetura da obra romanesca em geral; somente através do olhar contemplativo e da subjetividade expositiva do artista é que tais cotidianos desinteressantes tornam-se objetos de ânimo e reflexão. Apenas com a vinculação das partes ao todo do romance, diz Lukács, é que se torna claro o “sistema de ideias regulativas que constitui a totalidade”¹⁷⁶. Do mesmo modo, fica mais visível a incapacidade de as ideias se objetivarem de modo imediato no descontínuo-heterogêneo que compõe a realidade; dito de outro modo, vida e sentido não se manifestam em perfeita imanência nesta altura da topografia transcendental do espírito traçada na *Teoria do Romance*.

A ironia, portanto, é um recurso do romance para que o sujeito possa se auto-superar, na medida em que duplica o olhar sobre si mesmo. É uma espécie de jogo feito consigo mesmo e com as próprias ideias que sustentam seu mundo interior, testando seus limites e

¹⁷⁴ LUKÁCS, 2009, p. 80.

¹⁷⁵ *Idem*.

¹⁷⁶ LUKÁCS, 2009, p 81.

abarcando novos primas para o olhar para si e para o mundo. É, por isso, a base constitutiva do romance, seu mecanismo interno que compõe sua estrutura formal. Apenas a ironia, entretanto, é incapaz de rematar a configuração deste gênero literário de modo objetivo – em certo sentido, é incapaz de elevar, por si só, o conteúdo à forma que lhe expresse adequadamente-, necessitando assim de uma aparência exterior manifesta no espaço da biografia. Nas palavras de Lukács,

“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”¹⁷⁷

A processualidade do romance registrada externamente sob o caráter biográfico realiza, assim, a objetivação possível permitida pelo gênero literário, sua já comentada pseudo-organicidade que reiteradamente se supera através das relações estabelecidas pelo herói romanesco entre um sistema conceitual – regulativo das estruturas concretas do mundo da convenção – e um complexo vital presente no interior da alma; a prosa do mundo e a poesia do coração.

A forma interna, portanto, caminha sempre num ritmo e intenção marcados pelo desvelamento do indivíduo problemático rumo a si mesmo, que parte da multiplicidade opaca do mundo - cujas estruturas encontram-se tão desenraizadas que são incapazes de portarem em si qualquer traço de totalidade extensiva da vida – rumo ao (re)encontro “do sentido da vida no autoconhecimento”¹⁷⁸. Contudo, o caráter descontínuo da matéria romanesca faz com que o ideal encontrado mediante a conquista do autoconhecimento não supere a discrepância fundamental entre ser e dever-ser, o que torna o ideal encontrado no conhecimento de si somente um *vislumbre* de sentido: no mundo das distâncias, o que a esfera vital do romance alcança em relação ao sentido buscado é apenas “um máximo de aproximação”, “o máximo que a vida tem para dar”¹⁷⁹; uma iluminação intensa e profunda, embora breve e esquiva. São estes os aspectos do que Lukács caracteriza como a ilimitação descontínua do romance (em contraposição à “infinitude contínua” da epopeia), que possui, por sua vez, uma má infinitude, dada extensão ilimitada do mundo, na presença de estruturas alheias e indivíduos isolados, que compõem a matéria romanesca.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 82.

¹⁷⁸ LUKÁCS, 2009, p. 83.

¹⁷⁹ LUKÁCS, 2009, p. 82.

Não há possibilidade formal, no entanto, de reproduzir numa só obra toda essa cadeia ilimitada de acontecimentos que tecem a prosa do cotidiano. Também por isso, a forma biográfica aparece como a melhor possibilidade de configuração externa deste gênero literário, pois é quem realiza a superação, na obra, da má infinitude presente na matéria romanesca. Nas palavras do húngaro,

“A forma biográfica realiza, no romance, a superação da má infinitude: 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 rumo ao encontro do sentido da vida no autoconhecimento; 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”¹⁸⁰.

A narrativa do personagem torna-se, de certo modo, o fio através do qual se desenrola uma trama maior, que o transcende. Os limites estabelecidos pelas experiências do herói simbolizado em sua biografia, isto é, em sua história, é somente uma articulação unitária abstratamente criada para dar conta de - e limites a - uma problemática maior que o romance, enquanto obra de sua época. Representa precisamente a tópica moderna da cisão entre o eu e o mundo.

A articulação dada na obra às partes encontra na narrativa do itinerário do personagem a possibilidade de simbolizar o problema vital que preenche esse mundo convencional e sua nulidade. O vínculo dessas partes, por sua vez, não corresponde geralmente aos limites naturais da vida, nascimento e morte, mas sim a um registro biográfico orientado por ideias e ideais, através das quais se desenrola a vida do personagem. Essa vida só é relevante, destaca Lukács, “por ser a representante típica daquele sistema de ideias e ideais vividos que determina regulativamente o mundo interior e exterior do romance”¹⁸¹. De tal modo, começo e fim no romance simbolizam, no limite, a totalidade da experiência do indivíduo romanesco, cuja apresentação do caminho, sua forma, deva ser configurada de modo a manter o equilíbrio, embora abstrato, para a tensão posta entre o mundo meramente existente e pouco “luminoso” e o herói que busca lhe impor algum sentido. Não à toa, a narrativa dessa busca coincide com a narrativa de um caminho (biográfico), uma “grande

¹⁸⁰ LUKÁCS, 2009, p. 83.

¹⁸¹ LUKÁCS, 2009, p. 83.

viagem” cujo sentido alcançado teve de ser elevado “às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio”¹⁸².

É nessa tensão (entre totalidade e os momentos contingente e fragmentados da vida cotidiana) que se encontra o segmento essencial que caracteriza o caráter problemático ao qual o romance busca evidenciar. No fim das contas, começo e fim do romance são meras perspectivas em função da problemática primeira posta no caráter biográfico; daí que a tendência do movimento do romance é, segundo Lukács, “desdobrar o conjunto de sua totalidade épica no curso da vida que lhe é essencial”¹⁸³. O plano biográfico aparece, assim, como mero instrumento necessário para configuração da obra (a passividade do herói), responsável por manter o equilíbrio da forma romanesca e articulá-la numa unidade abstrata tal que a torne capaz de revelar determinada problemática do mundo e sua época.

*

É desta forma, segundo nos diz José Marcos Mariani de Macedo, que *A Teoria do Romance* deve ser entendida, “como um ensaio *histórico-filosófico*, a um tempo carregado da dedução dos gêneros literários e de sua base histórica, ou melhor, incumbido de deduzi-los pelo fato mesmo de inserir a história como um ingrediente constitutivo”¹⁸⁴. Vale assinalar, ainda segundo Macedo, que a influência da *Estética* de Hegel é fundamental para compreensão de Lukács a respeito da historização das formas e gêneros literários, embora se faça presente igualmente o debate filosófico clássico do idealismo alemão. O que Lukács apresenta, então, são as mudanças substanciais no espírito humano verificadas no interior das obras que sintetizam de maneira mais adequada cada momento histórico, fazendo valer – em alguma medida – a assertiva da referida tradição de que “a verdadeira filosofia do espírito é filosofia estética”¹⁸⁵.

Se *A Teoria do Romance* começa sua análise a partir do mundo grego dos tempos de Homero, no registro de uma cultura fechada compreendida aquém do paradoxo, é somente para assinalar, em contraposição, aquilo que na modernidade se perdeu: “a totalidade espontânea do ser”, a possibilidade da literatura como registro da produção cultural de uma

¹⁸² LUKÁCS, 2009, p. 84.

¹⁸³ LUKÁCS, 2009, p. 83.

¹⁸⁴ MACEDO, 2009, p. 189.

¹⁸⁵ Cf. “O Mais Antigo Programa de Sistema do Idealismo Alemão” (1796-97), publicado junto às obras de Schelling na Coleção Os Pensadores, 1979, sob o título “Programa Sistemático”.

época simplesmente desabrochar numa harmonia pré-estabelecida, integrada e presente aos sentidos. A problemática moderna, então, se expressa na dissonância entre os mundos interior e exterior e acaba por expor a distância abismal entre uma vida meramente existente das estruturas sociais de uma “segunda natureza” e uma existência autêntica, uma vida vivida e plena de valor. Em poucas palavras, expõe a distância entre duas estruturas: uma estrutura da convenção e da legalidade (de uma segunda natureza da prosa do mundo) que recai sobre a estrutura vital, ou seja, sobre a poesia do coração presente nas questões últimas de uma vida substancial e autêntica, da qual Lukács mantém sempre, como dissemos, em diálogo.

A simples existência das formas e, portanto, dos modos (possíveis) de configuração da vida, já sinaliza a dissonância de uma *vida* que exige esforço para ser captada, que perdeu sua obviedade objetiva. Lukács identifica a gênese deste ponto na assinalada modificação na “topografia transcendental do espírito”, na passagem epopeia-tragédia-filosofia, em que ocorre o processo de evasão da substância: de uma perfeita imanência à vida do homem vivo de Homero, passando pelo homem sábio de Platão, chegando, por fim, até ao herói moderno e sua forma de atuação dada no romance.

A vida, por si só, tornou-se incapaz de reconstituir a imanência perdida com o fim do mundo grego. As estruturas que configuram o mundo já não permitem que a vida absorva a matéria descontínua e heterogênea da realidade; apenas através da forma fica possível talhar os fragmentos do mundo e encadeá-los num todo completo e acabado. A realidade que “adentra” à forma, neste caso, que ali se encontra configurada conforme a cadência romanesca, é meramente formal e, no limite, encontra como princípio último unificador a ética da subjetividade criadora¹⁸⁶. Esta ética do escritor, por sua vez, precisa ser superada – sua autocorreção ética - a fim de alcançar a objetividade normativa do criador épico e evitar o rompimento da forma com o lastro das aspirações subjetivas do artista.

Ocorre, porém, que nem a objetividade alcançada foi capaz de aprofundar-se por inteiro nos objetos de sua configuração e tampouco a subjetividade foi capaz de se despojar por completo e revelar algo como um sentido imanente do próprio mundo. Perante esse aparente duplo fracasso, a própria ética precisa novamente se autocorrigir: a reflexão torna-se objeto de reflexão. A realidade que se apresentou da reflexão primeira ainda era um ideal, um postulado subjetivo “que se defronta com um destino numa realidade que lhe é estranha,

¹⁸⁶Cf. LUKÁCS, 2009, p. 85 e ss.

destino este que, dessa vez puramente refletido e restrito ao narrador, tem de ser configurado”¹⁸⁷. Eis a profunda melancolia do autêntico romance e sua maturidade, segundo Lukács, o remate necessário exigido pela forma como índice do sacrifício que se teve de fazer, o abandono do paraíso buscado e não encontrado; é a ingenuidade do escritor invertida, sua maturidade às avessas.

Esse conteúdo irônico, que joga a sabedoria do herói contra ele mesmo, e o faz sucumbir na efetivação de sua puerilidade poética no mundo, se desdobra em duas direções; diz Lukács que a ironia “apreende não apenas a profunda desesperança dessa luta, mas também a desesperança tanto mais profunda do seu abandono”¹⁸⁸. A peregrinação do indivíduo na modernidade, representada pelo herói do romance, assim, nada mais lhe revela senão a incapacidade de encontrar um sentido vital na esfera em que se desenrola sua relação com o mundo exterior, convencionado: e sistematizado conceitualmente, nos termos de Lukács, um “ossuário de interioridades putrefatas”. Eis a ironia última do romance: na medida em que se dá o abandono da puerilidade poética dos heróis, essa percepção coloca a realidade como vencedora e traz às claras a desesperança dessa luta arruinada; tanto pior, porém, abandonar a luta.

A Teoria do Romance se compreende, no fim das contas, como ensaio *histórico-filosófico* dos gêneros literários que, submetidos às suas culturas próprias, aparecem como representantes de sua época numa relação estreita entre realidade e forma, que faz desta uma espécie de porta-voz daquela. Assim, na modernidade, as categorias estruturais literárias que “coincidem constitutivamente com a situação do mundo”¹⁸⁹ são as do romance, transformando-o “em símbolo do essencial que há para dizer”¹⁹⁰.

*

Desta maneira, Lukács está de acordo com Hegel quando este situa o romance como uma objetivação da literatura épica para um momento e mundo completamente diferentes daquele da epopeia original. O romance pensado como ausência do estado de poesia originário da harmonia grega, mas que, igualmente, tem por intenção configuradora a totalidade. Ambos concordam, igualmente, no que diz respeito à identificação do romance

¹⁸⁷ LUKÁCS, 2009, p. 86.

¹⁸⁸ LUKÁCS, 2009, p. 87.

¹⁸⁹ LUKÁCS, 2009, p. 96 .

¹⁹⁰ LUKÁCS, 2009, p. 90.

como forma expressiva da época, isto é, como a forma literária que melhor representa a situação do mundo moderno. Em outras palavras: para a pergunta “que tipo de obra surge a partir das condições de vida mercantil e da consciência burguesa?” as respostas dos dois recaem no romance.

Quando, porém, se trata de estabelecer o significado filosófico desta forma literária, os autores divergem. Como dito, Hegel vê no romance a *epopeia moderna burguesa*, cuja realidade do mundo da prosa é o palco no qual o espírito é capaz de alçar-se a si mesmo “no pensamento e na práxis sócioestatal” e que, portanto, somente a arte torna-se evidência problemática e justamente “porque a realidade deixa de sê-lo”, como argumenta Lukács a respeito do diagnóstico hegeliano. A prosa da vida, geralmente associada ao cotidiano desinteressante, é vista no texto hegeliano como o palco das experiências e, ainda, como um ponto de inflexão da imediatez da consciência natural que abre passagem rumo ao saber verdadeiro. De tal modo que, a queda do céu estrelado do mundo grego não passa de mais uma evidência da incessante evolução do espírito no mundo – e a consciência de seu fragmentado estágio atual - e de que, de algum modo, é possível pensar então uma reconciliação, abstrata, é verdade, mas uma reconciliação. A tomada de consciência do entrelaçamento entre a história mundial e as representações literárias em suas formas a cada época, assim como seu movimento. Pois, seguindo a formulação adorniana da forma como conteúdo precipitado, se o que se precipita nela (na forma) são símbolos configurados artisticamente a partir da realidade, então o mundo se representa na literatura e a literatura, em *alguma medida*, apresenta o mundo – a partir de alguns pontos de luz possíveis, visto que a realidade não se deixa apreender como uma totalidade. Como se, prosseguindo na topografia transcendental do espírito, de que nos fala o próprio Lukács, o romance, para Hegel, fosse um momento de consciência de si, um momento de identidade (uma reconciliação) entre a matéria do mundo e a sua forma de representação, através da literatura enquanto instância mediadora. Ou seja, retomando o argumento do capítulo anterior, a reconciliação da forma romance com a situação do mundo, sob o sentido específico de que, por um lado, “a literatura assume o papel de registro consciente da experiência humana” e que, também na outra via, “a experiência humana adquire consciência de si sob a forma de representação literária”. É neste sentido que podemos estabelecer e caracterizar a reconciliação hegeliana do romance enquanto epopeia burguesa.

Para Lukács, por outro lado, a reconciliação hegeliana é, de algum modo, insuficiente. Compreende o atual estágio do espírito, é certo, mas é incapaz de alterar a realidade do presente, elementos inteiramente abstratos. Diante do cenário traçado por Lukács da modernidade, da predominância das estruturas abstratas sobre as estruturas vitais, se o autor enxerga no romance o “símbolo essencial do que há para dizer” a respeito de sua época, enxerga a forma literária apenas como um vislumbre de sentido, fugidio e passageiro cuja dimensão positiva reside apenas na autoironia objetiva presente na forma. Por um lado, é a constatação negativa de que a realidade do presente é uma situação de desterro total, mas que, por outro lado, ao menos indica um sinal de maturidade em compreender a ordem do mundo. Mas a questão para Lukács ainda se mantém, pois tanto a arte quanto a realidade continuam problemáticas: se o romance era uma tentativa de estabelecer uma nova relação com a natureza, manteve-se fracassada, pois da ironia resultou apenas a dupla desesperança de que: se a luta não vale a pena, porque fracassada, abandoná-la é pior ainda. Fica evidente que para Lukács, este Novo Mundo cujo céu as estrelas não mais brilham como antes, do céu (tal como as estruturas) em queda, a peregrinação solitária do herói em busca de reconciliação com o mundo se mantém enquanto uma busca apenas, um itinerário que se mantém no registro da interioridade e, portanto, irreconciliada com o mundo.

O vislumbre de sentido propiciado pelo romance, o aparecer de relance, logo se dissipa e a forma precipitada permite apenas “um máximo de aproximação”, uma verossimilhança e não uma imitação propriamente, da matéria descontínua e contingente da modernidade. Para Lukács, porém, mundo problemático e indivíduo problemático são instâncias mutuamente condicionantes, razão pela qual a biografia ocupa lugar central no romance. Na medida, então, que o herói do romance peregrina solitariamente, como haveria de se re-conhecer e re-conciliar-se? Nas palavras de Lukács, “o alheamento e a hostilidade dos mundos interior e exterior não são superados, mas apenas reconhecidos como necessários”¹⁹¹. Como o mundo da convenção lhe aparece como matéria descontínua, extremamente contingente, o hiato entre o eu e o mundo permanece numa má infinitude e qualquer autorreconhecimento só se torna possível mediante a objetividade da ironia na qual a realidade se configura sempre como vencedora última.

¹⁹¹ LUKÁCS, 2009, p. 75.

É neste sentido, como veremos, que em termos de um significado histórico-filosófico, isto é, em relação ao diagnóstico de natureza social do romance, Lukács defende a ideia que concebe o romance como a *epopeia do mundo abandonado por Deus*. Uma forma que aparece “histórica-filosoficamente”, tal como em Hegel (embora não permita reconciliação), só que com uma inclinação à Kierkegaard e Fichte, no que se refere à era da modernidade como a era da pecaminosidade e do abandono do mundo por deus¹⁹². Antes, porém, de entrar nesta questão, talvez seja o caso de destacar alguns passos apresentados para ficar mais claro o andamento dos argumentos de Lukács que remontam especificamente à essa questão, ou seja, o paralelo entre o *demonismo* citado acima e o tema da irreconciliação para Lukács.

No primeiro passo, autor nos diz que “o romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência”¹⁹³. Marca, por isso, a narrativa biográfica como a forma interna mais adequada ao romance, na medida em que traz no centro da questão o herói problemático e *a priori* cindido e a jornada no mundo para “encontrar sua própria essência”. Neste caminhar, o segundo passo, é quando Lukács retrata a tomada de consciência de uma segunda natureza e de um mundo da convenção operando em estrita legalidade através de estruturas criadas pelos próprios indivíduos. Num terceiro passo, ainda, o herói vem a tomar consciência de que estas estruturas recaem sobre seus próprios criadores, a queda da estrutura sobre si mesmo que chancela a impossibilidade de extrair algum sentido imediato da vida, já “impenetrável e inacessível em sua verdadeira substância”.

O que surge, assim, é um panorama que não se esgota apenas na cisão, num hiato entre o eu e o mundo, mas, sim, a constatação de que há um abismo aparentemente intransponível. A queda das estruturas e o choque do atrito, cuja faísca é a matéria contraditória que se precipita no romance: de um lado, a estrutura abstrata; de outro, a estrutura vital, relacionada às questões últimas da vida, das quais nos diz Lukács: a vida que não se contenta em meramente viver, mas deseja, acima de tudo, a vida vivida (*Erlebnis*),

¹⁹² No Prefácio de 1962, Lukács esclarece essa influência: “na *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 histórica de Hegel” (2009, p. 15).

¹⁹³ LUKÁCS, 2009, p. 91.

substancial e profunda. Em termos hegelianos, poderíamos expressar essa colisão (conflito) tão própria à forma do romance: a poesia do coração e a prosa (oposta) do mundo; essa colisão enquanto a matéria apropriada para o romance.

Agora, então, o andamento se inflexiona para o diagnóstico lukácsiano, um quarto passo que, por assim dizer, qualifica o caráter da história da alma que sai a campo atrás de sua essência; nas palavras do autor:

“O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas de que, sem ele [sem o sentido], esta sucumbiria ao nada da inessencialidade – tudo isso redundando numa única e mesma coisa, que define os limites produtivos, traçados a partir de dentro, das possibilidades de configuração do romance e ao mesmo tempo remete inequivocamente ao momento histórico-filosófico em que os grandes romances são possíveis, em que afloram em símbolo do essencial que há para dizer”¹⁹⁴

O retrato da modernidade, para Lukács, como se vê, passa pelo andamento apresentado, a partir do qual emerge a percepção de que a era da pecaminosidade resulta da liberdade em relação a Deus conquistada pelo homem do conhecimento a partir do mundo codificado de segunda natureza. A “presença de uma ausência” qualificada, pois, mediante o descortinar da percepção da falta de substância do mundo, de sua ausência de sentido imediato, na cisão entre alma e obra, aventura e interioridade. Para Lukács, porém, o demonismo é justamente esse movimento de busca, o fato de que é preciso enxergar além do ossuário de interioridades putrefatas que corresponde ao mundo da convenção, o que, por sua vez, somente é possível se “os homens, por vezes acometidos pelo poder do demônio”, revogassem e suspendessem “os fundamentos psicológicos e sociológicos de sua existência”, de modo a não permitir a primazia absoluta das estruturas não-vitais, ou seja, a “autossuficiência dessa vida que apodrece em silêncio”¹⁹⁵. Mas que, nesta busca e nos choques das estruturas, acaba por dissolver tudo aquilo que não é, propriamente, Vida¹⁹⁶, tanto no mundo prosaico quanto na poesia do coração. O que Hegel vê como os anos de aprendizado advindos de uma experiência resignada no mundo, Lukács concebe um significado no limiar de uma má infinitude demoníaca, pois posterga a busca e, portanto, o fato da irreconciliação.

¹⁹⁴ LUKÁCS, 2009, p. 90.

¹⁹⁵ LUKÁCS, 2009, p. 92.

¹⁹⁶

Compreendendo então o romance em sua pseudo-organicidade baseada num equilíbrio oscilante, fica mais claro que a matéria descontínua do mundo apenas se revela numa totalidade (abstrata) mediante a ironia e a biografia, os expedientes necessários para tornar possível a configuração da forma romance em consonância às configurações histórico-filosóficas de sua época. Também pode se dizer que, apenas porque as partes do romance contém em si um “ensimesmamento abstrato” e gozam de uma independência relativa em relação à composição do todo, é possível que a matéria romanesca oscile entre uma “continuidade homogêneo-orgânica” e uma “descontinuidade heterogêneo-contingente”. Por isso, para Lukács, o romance apresenta uma composição paradoxal, a qual também se encontra refletida na psicologia do herói. Encontra-se ali em sua subjetividade, assim, sempre uma metassubjetividade, no sentido de que está posta sempre *além* e que por isso é também utópica, pois seu tempo é sempre outro, ainda por chegar, fora do lugar. De modo que a forma não alcança seu estado de “repouso utópico imanente”, do qual nos fala Lukács, mas sempre a narrativa da trajetória do herói em equilíbrio oscilante, pois segue buscando sem achar, uma vez que, num mundo abandonado por deus, não há possibilidade de algo transcendente tornar-se imanente.

Esse caráter paradoxal do demoníaco, que ronda tanto a composição da forma como sua matéria, fica mais claro quando Lukács cita as palavras de Goethe a respeito do *demoníaco*:

“Não era divino, pois parecia irracional; nem humano, pois não tinha nenhum entendimento; nem diabólico, pois era benevolente; nem angelical, pois muitas vezes deixava notar um prazer perverso. Equivalia ao acaso, pois não dava mostra de coerência; assemelhava-se à providência, pois revelava nexos. Tudo que nos limita parecia-lhe permeável; parecia manipular a beleza os elementos necessários à nossa existência; contraía o tempo e distendia o espaço. Só parecia deliciar-se com o impossível e repelir o possível com desprezo”¹⁹⁷

Dentre outras razões, é por isso que Lukács destaca centralidade à ironia, pois ela é capaz de cintilar na forma uma dupla intuição: ao mesmo tempo, a ironia expressa, através do choque das estruturas irreconciliáveis, o mundo cindido e abandonado por Deus, mas também apreende sua época no que concerne à psicologia demoníaca do herói: a ironia, a liberdade última do escritor neste mundo, diz Lukács: “ironia que tem de buscar o mundo que lhe seja

¹⁹⁷ GOETHE *apud* LUKÁCS, 2009, p. 88.

adequado, sem poder encontra-lo”¹⁹⁸. A psicologia demoníaca do herói que o faz buscar o impossível, repelindo o possível com o desprezo, para chegar a conclusão última de que, no fundo (após ter peregrinado no mundo, alcançado, vislumbrado o choque das estruturas e apreendido), o que ali se encontra é o mundo abandonado por Deus, sem substância, cuja paisagem do impossível tornou-se uma “parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insensatamente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem”¹⁹⁹.

Se o herói romanesco (ou mesmo, poderíamos dizer, o indivíduo moderno) segue em sua trajetória chocando as estruturas, desvelando-as e identificando o complexo de poder alheio ao qual está submetido mas que, por ironia, se dá conta de um mundo infinitamente maior que ele, de distâncias que já parecem insuperáveis, então, que ele busca, de fato? E o que o romance pode dizer (apresentar) à sua época, na medida em que a representa? Ou ainda, extrapolando a forma interna do romance e indagando seu significado histórico para a modernidade, enquanto registro literário significativo de época - neste sentido, como compreendê-lo: o romance apenas como intenção por totalidade para um mundo em que esta já não é mais evidente? Ou seria apenas um lamento, uma constatação nostálgica, como alega Novalis? O romance que representa o presente e busca se reconciliar – sem sucesso, como supõe Lukács - com o passado? Ou o romance que, em alguma medida, apresenta e abre porta para o futuro?

Nestes limiares que a composição paradoxal do romance permite pensar, Lukács destaca na segunda parte da *Teoria do Romance* algumas maneiras pelas quais a alma se relaciona com a forma, isto é, formas possíveis do sujeito relacionar-se com o mundo, de acordo com quatro experiências literárias abordadas nesta segunda parte, intitulada “Ensaio de uma tipologia da forma romanesca”. Abordaremos, de modo mais breve e sucinto, as duas primeiras (“O idealismo abstrato” e o “Romantismo da desilusão”) e a última (Tolstói e a extrapolação das formas sociais de vida”), dando enfoque maior para a terceira seção: “Os anos de aprendizado de *Wilhelm Meister* como tentativa de síntese”. Se foi apresentada a *epopeia do mundo abandonado por Deus* e a inclinação de Lukács com o pensamento de Kierkegaard, foi sobretudo para caracterizar os aspectos da Irreconciliação lukácsiana, dado o significado que apreende no romance (e a partir do qual ensaiará sua tipologia das formas

¹⁹⁸ LUKÁCS, 2009, p. 95.

¹⁹⁹ LUKÁCS, 2009, p. 92.

romanescas), mas nosso intuito principal é, porém, pensar a influência hegeliana em Lukács e na *Teoria do Romance*, em especial, a partir da colisão estabelecida no mundo moderno entre o indivíduo e o mundo. O recorte se faz necessário, portanto, pois é de maior interesse, aqui, abordar o romance de Goethe, uma vez que se trata de uma obra singular para se pensar o conflito hegeliano da poesia do coração com a prosa oposta do mundo, além da temática dos *anos de aprendizado*, símbolo e momento de reconciliação para Hegel.

3. A TIPOLOGIA DAS FORMAS ROMANESCAS

3.1. O idealismo abstrato e o romantismo da desilusão

Quando Lukács inicia seu texto mais ensaístico a respeito da tipologia das formas romanescas, já está pressuposta, então, toda a primeira parte, mas em especial, o destaque de que o romance é a forma que representa a era moderna e de que nasce, propriamente, da cisão entre o indivíduo e o mundo, ou seja, a identificação de um mundo fragmentado em complexos e estruturas alheias a seu poder: estruturas do mundo exterior, por um lado, e por outro, as estruturas vitais da interioridade. De tal modo que a matéria do romance é propriamente a necessidade de busca por um sentido que estabeleça uma unidade entre as esferas cindidas, uma possibilidade de reconciliação, mas que sempre esbarra na incapacidade de encontrar essa essência. Assim, encontram-se, em polos opostos, alma e mundo. Lukács pensa sua tipologia das formas a partir desta cisão, diferenciando as duas primeiras (o idealismo abstrato e o romantismo de desilusão) no que se refere à amplitude ou estreitamento da alma em relação ao mundo exterior.

No primeiro tipo, do idealismo abstrato, a alma é mais estreita que o mundo exterior (palco e substrato das ações da alma), de acordo com Lukács. Segundo o autor, a mentalidade presente nas obras que compõem essa tipologia é a mentalidade que segue o “caminho reto e direto” para a efetivação do ideal, como uma exigência pré-estabelecida. Assim, neste caso, a alma segue sempre com “a crença mais autêntica e inabalável, [que] deduz do dever-ser da ideia a sua existência necessária e enxerga a falta de correspondência da realidade a essa exigência *a priori* como resultado de um feitiço nela operado por maus demônios”.²⁰⁰ Razão pela qual Lukács atribui ao estreitamento da alma de algumas formas romanescas como o “demonismo do idealismo abstrato”. Pois, embora a realidade distante e fechada às aspirações essenciais da alma, isto é, enfeitiçada, é possível quebrar o feitiço e exorcizar os demônios que a mantém em tal estado, resta ao herói caminhar até “a descoberta da palavra mágica ou pela batalha intrépida contra os poderes sobrenaturais”²⁰¹.

O tipo de luta que trava o herói nunca poderá, na verdade, ser uma verdadeira batalha. O estreitamento da alma em relação ao mundo provoca uma relação paradoxal entre o

²⁰⁰ LUKÁCS, 2009, p. 100.

²⁰¹ LUKÁCS, 2009, p. 100.

mundo subjetivo e o objetivo, exterior. Falta-lhe não só o universal e a “saúde” da epopeia, mas também é ausente uma problemática interna de senso transcendental, uma falta de problemática tal que mantém intocada as questões do mundo como um todo. Dado o estreitamente e a matéria descontínua-heterogênea do mundo, as partes retratadas da realidade são apenas aquelas percebidas na estreiteza da alma. De um mundo que não se apresenta como totalidade, portanto, mas apenas como fragmento mesmo que se revelam enquanto fontes heterogêneas em relação à alma. O mundo que se apresenta então é apenas um mundo reformulado, uma cópia distorcida (e estreita) - e “não o verdadeiro centro do mundo exterior”, nas palavras de Lukács. Daí, portanto, que a batalha do herói do idealismo abstrato no mundo não tem o caráter majestoso de uma batalha no sentido épico, pois já não há mais o equilíbrio adequado que permita a imanência da vida: o embate, agora, a forma da aventura moderna, é somente “um grotesco desencontro recíproco, condicionado por mútuos mal-entendidos”²⁰².

Entretanto, o grotesco presente neste caso é contrabalançado pelo conteúdo e pela intensidade da alma, cujo demoníaco a mantém em obsessão pela ideia e eleva a alma à “autêntica sublimidade”. Ao mesmo tempo, porém, apenas desnuda com isso a “contradição grotesca entre a realidade efetiva e a imaginada – a ação do romance”, na qual “as esferas da alma e dos atos, psicologia e ação, não possuem absolutamente mais nada em comum”²⁰³. O desenrolar da ação, assim, se sustenta em nível de alma. Repousa, transcendente, acima dos problemas e da existência do mundo²⁰⁴ e, deste modo, em seu mundo seguro em si mesmo, a alma é incapaz de vivenciar seja lá o que for. A pura atividade da alma, que ocorre no ambiente de transcendência por si mesma criada, quando se projeta como atividade no mundo através do herói é, pois, para ser as batalhas que ele mesmo escolheu.

Na aventura, contudo, a ambiguidade do mundo imaginado e do mundo efetivo se estreita mais ainda: o herói é capaz de perceber, na realidade escolhida para sua aventura, aquele mundo da alma, em repouso e aproblemático internamente, mas apenas o percebe como semblante que fornece àquele mundo desinteressante uma curiosa mistura, uma

²⁰² LUKÁCS, 2009, p. 101.

²⁰³ LUKÁCS, 2009, p. 101.

²⁰⁴²⁰⁴ A este respeito, diz Lukács: “nenhuma dúvida, nenhuma busca, nenhum desespero pode nela [na alma] surgir a fim de arrancá-la para fora de si e pô-la em movimento, e os combates inutilmente grotescos por sua realização no mundo exterior tampouco podem afetá-la: em sua certeza íntima nada a pode abalar” (LUKÁCS, 2009, pp. 101-102)

“organicidade florescente”, uma possibilidade de o mundo subjetivo interior e transcendente tornar-se, enfim, imanente. Porém, tão logo de fato o herói ponha os pés no mundo, diz Lukács, “a aparência da ideia desvanece ante o semblante ensandecido do ideal petrificado, e a verdadeira essência do mundo existente, a organicidade autossuficiente e vazia de ideias, assume o posto que lhe cabe de primazia universal”²⁰⁵. Esta busca que se autodissolve é a revelação contraditória do mundo: do demonismo que, por um lado, tão logo o herói se poste no mundo as ideias (que na alma eram sólidas, aproblemáticas e em repouso) se esfrelam como argila seca perante a realidade, que reafirma sua primazia, a vitória última da realidade, que é um aspecto da forma romance em geral; por outro, este mundo fechado e belo em si somente pode “exprimir-se no mundo exterior” sob a forma de mal-entendidos, em aventuras inadequadas e a realidade e a essência do mundo permanecem intocadas, na medida em que o mundo apenas se exprime diante das ações que o herói escolhe, determinadas, por sua vez, em sua alma (que somente em si repousa em harmonia estática, como que num nível superior ao do mundo externo), mas que, dada sua relação com o mundo exterior, é incapaz de abarcar o mundo todo com sua visão estreita.

Assim, a transformação do mundo permanece incólume, as totalidades meramente buscadas (a peculiaridade da forma *possível*) e como resultado surge apenas o semblante demoníaco na constatação de que “o máximo de sentido alcançado em vida torna-se o máximo de ausência de sentido: a sublimidade torna-se loucura, monomania”²⁰⁶. O fato que o mundo aparece “tal como é” apenas em relação às ações elegidas pelo herói não retira o fato de que é a “consciência” (ou “a psicologia”) do demoníaco que reside na sede de aventuras da interioridade do herói e escolhe suas ações - sempre de maneira “arbitrária e incoerente”, segundo Lukács. Assim, embora a alma repouse em sua harmonia puramente interior, não impede o fato de que seja “uma massa perfeitamente inerte, amorfa e sem sentido”, dada uma ausência de problemática interna da que lhe atribua sentido. Nas palavras de Lukács, “a problemática que determina a estrutura desse tipo de herói [do idealismo abstrato], consiste, pois, numa falta total de problemática interna”²⁰⁷. Daí que, quando em contato com o mundo, é incapaz de uma reação “planejada e uniforme” a ele e recai nas aventuras como mal-entendidos apenas – muito distante do caráter da epopeia clássica. Por isso, para essas formas

²⁰⁵ LUKÁCS, 2009, p. 102.

²⁰⁶ LUKÁCS, 2009, p. 103.

²⁰⁷ LUKÁCS, 2009, p. 100.

romances modernas rondam os perigos, na forma, da má infinitude e o da abstração absoluta. Perigo que, por exemplo, foi superado pelo “tato genial” de Miguel de Cervantes, na medida em que cria um “enlace inescrutavelmente profundo e radiantemente sensível entre divindade e loucura na alma de Dom Quixote”²⁰⁸.

Para Lukács, contudo, a superação deste perigo da forma literária ainda tem uma raiz mais profunda, pois diz respeito também ao momento histórico-filosófico em que sua obra foi criada, seguindo a linha estético-filosófica hegeliana apresentada no capítulo anterior. Aqui, na segunda parte da obra, quando o autor da *Teoria do Romance* se refere ao *Dom Quixote*, destaca que não é um acaso que a obra de Cervantes invista contra, como polêmica e paródia, de acordo com Lukács, em relação aos romances de cavalaria precedentes, considerado pelo autor como formas mortas, sucumbidas pelo

“(…) 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; ele [o romance de cavalaria] perdeu suas raízes na existência transcendental, e as formas, que nada mais tinham de imanente, tiveram de estiolar, tornar-se abstratas, uma vez que sua força, destinada à criação de objetos teve de chocar-se com a própria falta de objeto; em lugar de uma grande épica, surgiu uma literatura de entretenimento”²⁰⁹

Pois a peculiaridade dos romances (romances de aventura) contra os quais investe *Dom Quixote* de Cervantes é que “a busca é apenas aparência de busca”, na qual o mundo exterior permanece intocado e à distância. Romances de forma vazias que se aproximam de conto de fadas e literatura de entretenimento, segundo Lukács, formas ressentidas da inexistência de uma imanência de sentido à vida e que, assim, tudo o que se pode “abarcá-lo com a vista” da alma é apenas matéria fragmentada e sombria, pois são incapazes de captar a transcendência e torna-la imanente na forma. Contudo, diz Lukács, “por trás do casulo vazio dessas formas mortas ergueu-se, certa vez, uma grande forma, pura e autêntica, se bem que problemática: a épica de cavalaria da Idade Média”²¹⁰. A possibilidade épica para uma forma romanesca, assim, estaria para Lukács no tato de Cervantes, mas também pelas condições histórico-filosóficas, em que esse “primeiro grande romance da literatura mundial” surge, ou seja, “no início da época em que o deus do cristianismo começa a deixar o mundo”, em que o

²⁰⁸ LUKÁCS, 2009, p. 103.

²⁰⁹ LUKÁCS, 2009, p. 104.

²¹⁰ LUKÁCS, 2009, p. 104.

homem já é o despontar de um peregrino solitário de um novo mundo que se renovaria historicamente e que no entanto continuaria a aprofundar as distâncias entre o eu e o mundo e que, assim, sua alma se torne o único centro no qual é possível encontrar substância e sentido; um mundo no qual se inicia o abandono do mundo por deus²¹¹. E que, por isso, é Cervantes o primeiro a atingir a profunda essência dessa problemática dentro de uma forma literária que configure a realidade junto à sua condição, a questão de que “a mais autêntica e heroica evidência subjetiva não corresponde obrigatoriamente à realidade”, de que a fé deve tornar-se loucura “quando os caminhos para uma pátria transcendental tornaram-se intransitáveis”. Num sentido preciso, é com Cervantes que se instaura a “primeira grande batalha da interioridade contra a infâmia prosaica da vida exterior”²¹², ou seja, é a primeira forma épica, embora romanesca, que é capaz de se postar contra os romances de aventura enquanto conto de fadas e, assim, atingir mais profundamente o substrato de sua época, como Hegel defende, a colisão mais apropriada para a época do romance, qual seja, a poesia do coração e a estrutura prosaica do mundo que se opõe à essa poesia.

Com as obras e personagens do Idealismo Abstrato, contudo, coloca-se um problema novo, o de uma resignação do herói que perde sentido com tudo aquilo que lhe circunda como mundo exterior. Pois o desfecho das obras, em geral, nas palavras do autor, mantém

“a unidade entre fundamento e objetivo permanece oculta; a falta de correspondência 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”²¹³.

*

No segundo momento das tipologias categorizadas por Lukács, o autor apresenta o *Romantismo da desilusão*, cuja diferença com o idealismo abstrato se estabelece, estruturalmente, quanto à relação da alma com o mundo: à diferença do primeiro tipo caracterizado pelo estreitamento daquela em relação a este, a segunda tipologia segue um rumo oposto, em que a alma deixa de apenas voltar-se a si mesma e guiar-se pelos seus próprios ideais estabelecidos *a priori*. Aqui, trata-se do problema inscrito nos romances do século XIX, segundo Lukács, uma espécie de continuação histórico-filosófica da forma

²¹¹ LUKÁCS, 2009, pp. 106-107.

²¹² LUKÁCS, 2009, p. 107.

²¹³ LUKÁCS, 2009, p. 116.

anterior, na medida em que a inadequação que expressa a cisão entre o eu e o mundo agora se caracteriza pelo fato de que a alma é “mais ampla e mais vasta que os destinos que a vida lhe é capaz de oferecer”²¹⁴, o que intensifica o significado e a profundidade da cisão.

Dentro da esquematização de Lukács, pois, não se trata de um *a priori* dos ideais estreitos inadequados em relação à vida, como nos casos do idealismo abstrato, abeirando-se do conto de fadas; mas sim,

“de uma realidade interior, repleta de conteúdo e mais ou menos perfeita em si mesma, que entra em disputa com a realidade exterior, tem uma vida própria e dinâmica – que se considera, em espontânea autoconfiança, a única realidade verdadeira, a essência do mundo -, e cuja inútil tentativa de realizar essa equiparação confere à composição literária o seu objeto”²¹⁵.

No *Romantismo de Desilusão*, assim, o descompasso entre a interioridade e o mundo se acentua mais ainda, pois, aqui, trata-se de um *a priori* concreto que se estabelece em relação ao mundo exterior, compreendido como o mundo da convenção, de segunda natureza, “uma síntese de leis alheias ao sentido, nas quais não se pode encontrar nenhuma relação com a alma”²¹⁶. Ou seja, a interioridade, nem se fosse necessário, poderia extrair do mundo seus conteúdos, o que não é um problema propriamente, visto que, neste caso agora, a interioridade já comporta em si mesma os conteúdos do mundo. Neste sentido, a realidade interior e a subjetividade do protagonista possuem o semblante de ser a única realidade verdadeira, a essência do mundo.

Quando este age no mundo, assim, seu juízo sobre o mundo não é de origem psicológica, como no idealismo abstrato, mas “um juízo de valor decisivo sobre a realidade”, que a rebaixa, por ser incapaz de ser recipiente da amplitude do conteúdo essencial inscrito em sua alma. Para Lukács, contudo, se esconde nessa autossuficiência do herói a renúncia da luta no mundo exterior (a tendência de se esquivar do conflito e resolver na alma aquilo que diz respeito à própria alma), pois, uma vez que a alma é mais ampla que a realidade exterior, a luta é encarada “*a priori* como inútil e somente como humilhação”²¹⁷. Por isso que, modo geral, a atividade do personagem tende ao comportamento lírico e a um estado de ação passivo.

²¹⁴ LUKÁCS, 2009, p. 117.

²¹⁵ LUKÁCS, 2009, p. 118.

²¹⁶ LUKÁCS, 2009, p. 119.

²¹⁷ LUKÁCS, 2009, p. 119.

O *Romantismo de Desilusão*, portanto, está para o autor não apenas como sucessão formal do idealismo abstrato (na medida em que trata de uma qualidade de relação entre alma e mundo diferente do primeiro esquema), mas é, sobretudo, seu herdeiro conceitual. Se no primeiro caso, o indivíduo guiado pelo ideal do dever-ser e pela exigência utópica da realidade vai à luta e acaba por retratar a vitória última e decisiva desta última, já no caso do romantismo, “essa derrota é o pressuposto da subjetividade”²¹⁸. Daí que a atividade do herói se mantém na interioridade, pois ser portadora de uma qualidade mais essencial e ampla do que as próprias estruturas da vida social.

Há, ainda, uma diferença entre as duas tipologias que é decisiva, na medida em que coloca um novo problema estético e de matriz ética. Se o romance já é caracterizado pela peregrinação solitária do herói, em meio a um mundo alheio aos ideais e incapaz de destilar qualquer vinculação essencial com a alma do indivíduo moderno, e se, pior, as estruturas da vida já sequer são receptoras de sua interioridade, pode o romance da desilusão se configurar sem a prosa da vida social; apenas sob registro do cosmos lírico da pura interioridade? Para Lukács, foi necessário que se transformasse, pelo tato artístico, o estado de ânimo e a reflexão de elementos secundários da épica para elementos estruturais constitutivos da forma romanesca: constitutivos, pois estabelecem a mediação necessária para que a realidade possa se revelar e se configurar neles. O estado de ânimo e a reflexão, assim, constituem o elemento positivo e mediador que garante a configuração formal do romantismo da desilusão, mas apenas se não se transformarem em finalidades em si mesmos.

Um problema estético que tem, segundo Lukács, matrizes éticas, na medida em que cabe ao escritor, o personagem central da criação literária, decidir sobre o final da obra e a respeito da questão ética que lhe origina. Pois o problema destacado por Lukács é que “a aspiração utópica da alma só é legítima, só é digna de tornar-se o centro de uma configuração do mundo, se for absolutamente incapaz de satisfazer-se na presente situação do espírito”, isto é, “num mundo presentemente imaginável ou configurável, quer seja passado ou mítico”²¹⁹. Ou seja, tal obra apenas se configura se as possibilidades do presente forem constatações evidentes de um fracasso em si da realização das aspirações da interioridade e do mundo harmônico configurado em seu mundo interior. Por isso, caso o mundo interno encontre um mundo externo que lhe configure harmonicamente, “provará que o descontentamento com o

²¹⁸ LUKÁCS, 2009, p. 123.

²¹⁹ LUKÁCS, 2009, p. 121.

presente”, isto é, a deflagrada inadequação entre o indivíduo e o mundo era apenas uma “crítique artística”²²⁰ e que, portanto, o mundo da convenção de segunda natureza e alheio a ideais não era, enfim, tudo isso que estava posto na interioridade. E lembremos, afinal, que o fracasso a priori da realidade é a regra nesta tipologia, isto é, a derrota como pressuposto da subjetividade (o “malogro predeterminado”), uma vez que a alma, mais ampla do que o mundo exterior, comporta um mundo interior mais rico, vasto e essencial.

Em suma, para Lukács, o estado de ânimo e a reflexão são os elementos necessários para que esta tipologia não entre em dissolução formal e seja capaz de configurar todo lirismo. Assim, diz o autor, “uma sofreguidão excessiva e exorbitante pelo dever-ser em oposição à vida e uma percepção desesperada da inutilidade dessa aspiração; uma utopia que, desde o início, sofre de consciência pesada e tem certeza da derrota”²²¹. E que, por isso, eleva a posição do herói e seus sentimentos no que diz respeito à configuração do mundo exterior, o indivíduo atinge uma importância maior e intrínseca à forma, com mais peso na configuração do que a própria realidade de seu mundo circundante.

É precisamente neste sentido que o autor concebe o idealismo abstrato e o *romantismo da desilusão* não apenas como formas que se sucedem “no tempo e na história”, mas que esta é, conceitualmente, herança daquela, um degrau seguinte no processo dialético de evolução das formas na história, na medida em que cada uma encontrou um mundo circundante distinto e, por sua vez, condições distintas para sua configuração. Assim diz o autor:

“Naquele [idealismo abstrato], o indivíduo portador da exigência utópica à realidade foi esmagado pela força bruta dessa última; neste [romantismo da desilusão], essa derrota é o pressuposto da subjetividade. Naquele, da subjetividade aflora o heroísmo combativo da interioridade, neste o homem obtém a habilitação para o herói, personagem central da criação literária, em virtude de sua aptidão intrínseca de vivências e configurar a vida à semelhança do escrito. Naquele, o mundo exterior devia ser recriado à imagem dos ideais; neste, uma interioridade que se aperfeiçoa como criação literária exige do mundo exterior que ele se consagre a ela como material apropriado à configuração de si mesma”²²².

Para Lukács, assim, o idealismo abstrato configura o mundo exterior sob a aparência de ser uma cópia imperfeita, uma representação distorcida do que de fato é, dada a estreiteza

²²⁰ LUKÁCS, 2009, p. 121.

²²¹ LUKÁCS, 2009, p. 122.

²²² LUKÁCS, 2009, p. 123.

da alma em relação ao mundo e ao fato de que, por isso, a subjetividade encontre sua ação no mundo quando se entende como fonte do dever-ser (estabelecido a priori). Ao passo que, no romantismo da desilusão, o mundo exterior é representado a partir de uma interioridade que se aperfeiçoa como criação literária, isto é, quando a autossuficiência e primazia da interioridade colocam ao homem a situação ambígua de ser “ao mesmo tempo o escritor de sua própria vida e o observador dessa vida como uma obra de arte criada”, isto é, em outras palavras, que a vida se fez criação literária através de um “eu que se reconhece como material necessário e digno de realização”²²³, através da lírica.

Contudo, tão logo a configuração lírica seja inserida numa totalidade coerente, diz Lukács, revela-se a certeza do malogro e o fracasso pré-estabelecidos, mas que por um momento brilhou como possibilidade. Daí, então, o romantismo adota uma postura cética e profundamente decepcionada tanto em relação ao mundo quanto a si mesmo. Por isso, para Lukács, o romance do sentimento de vida romântico é o da criação literária desiludida²²⁴. Há uma desilusão do romance consigo mesmo que acarreta numa intensificação descomedida do caráter “romântico”, diz Lukács, em todos os sentidos:

“Descomedidamente, a riqueza interna do puramente psicológico é elevada a única essencialidade, e, com uma inexorabilidade igualmente descomedida, revela-se a insignificância de sua existência no todo do mundo; o isolamento da alma, a sua insularidade em relação a todo apoio e vínculo, agrava-se até o descomedido, e ao mesmo tempo o fato de esse estado da alma depender justamente dessa situação do mundo é aclarado com luzes impenitentes”²²⁵

Isso posto, fica mais claro que o demonismo aqui atua no sentido de, na medida em que, retira o véu da essencialidade puramente psicológica e revela sua insignificância no todo do mundo e que, a despeito de toda sua riqueza interior e o fracasso *a priori* do mundo, seu estado de alma depende justamente deste mundo fragmentado e fracassado. A alma não pode se recusar a busca-lo, embora ali, propriamente não haja algo de substancial a ser encontrado, o que colabora com a tendência já indicada de recair no lirismo.

O que, para a composição, recoloca o problema da adequação. Pois, na medida em que os elementos composicionais do romance se enredam e ganham vida através do estado de ânimo e da reflexão do personagem, mas que, esses elementos, “aclarados com luzes impenitentes”, dissolvem o caráter absoluto da riqueza interior da subjetividade: pode até ser

²²³ LUKÁCS, 2009, pp. 123-124.

²²⁴ LUKÁCS, 2009, p. 124.

²²⁵ LUKÁCS, 2009, p. 124.

que ela seja autossuficiente internamente, mas que frente ao mundo que julga fracassado e que busca negar, ela encontra sua nulidade reflexiva, ou seja, o fato de suas relações com o mundo exterior estarem mediadas apenas subjetivamente; neste ponto, então, trata-se de uma relação da alma e mundo que se mantém inadequada. Como poderia a forma, assim, receber substância e tornar-se positiva, uma vez que a atividade interior predomina sobre a objetividade das estruturas sociais? Em outras palavras, Lukács está buscando determinar como, neste caso em que “os princípios da configuração do mundo são demais antagônicos” e, portanto, difíceis de serem mutuamente reafirmados em totalidade, como poderia o romance transcender rumo a epopeia?

Lukács já havia abordado a composição paradoxal do romance, contudo, para o caso desta tipologia seu desdobramento se dá no fato de que “a situação do mundo e o tipo humano que mais lhe correspondem às exigências formais, para as quais ele [o romance] é a única forma adequada, impõem à configuração tarefas quase insolúveis”²²⁶. Assim, se a narrativa, no espaço da criação literária, seguir acumulando uma trilha de desilusões subjetivas e meramente líricas, resultaria numa pilha de escombros, visto que o lirismo não é capaz de fornecer substância para os acontecimentos e aos indivíduos romanescos. De todo modo, é preciso achar um equilíbrio entre o mundo subjetivo e o mundo objetivo que permita a configuração da forma. Como a matéria da realidade exterior do mundo é por demais fragmentada e contingente, torna-se necessário deslocar espacialmente a narrativa para um terreno que seja comum a ambos os mundos, mas que contudo, tenha a possibilidade de se configurar através do registro interior, a saber: o tempo.

Apresentando mais brevemente a argumentação de Lukács a respeito desta questão, observa-se que o autor traça paralelos entre o *tempo* na epopeia grega e o tempo no romance, que se torna constitutivo na composição literária. De modo simplificado, a epopeia conhece a duração do tempo e a estabelece de modo determinado, como Lukács lembra a respeito dos dez anos que marcam a *Ilíada* e a *Odisséia*, mas que se trata de um tempo em que não toca aos homens e aos destinos, cuja função da demarcação temporal é apenas demonstrar a grandeza do ato e expressá-lo em magnitude. Ou seja, a duração do tempo é apenas conhecida, mas não sentida pelo herói; não se trata de um tempo que se faz presente como *duração real*, mas apenas como a marca da organicidade de uma época que aproveita do tempo apenas a

²²⁶ LUKÁCS, 2009, p. 125.

floração, em que se torna uma qualidade, no sentido de que “Nestor é velho assim como Helena é bela e Agamêmnon, poderoso”²²⁷. Os heróis clássicos não experimentam, por assim dizer, o tempo e sua duração como os heróis romanescos; o fato de que o tempo passa é indiferente, do ponto de vista da composição literária da epopeia, ao passo que, no romance, na medida em que sua própria matéria é o indivíduo que busca e é incapaz de encontrar sua essência, pode-se dizer que “a ação interna do romance não passa de uma luta contra o poder do tempo”²²⁸, embate que é aprofundado no caso do romantismo da desilusão, pois aquilo que é essencial, a *poesia*, acabará por desaparecer diante da ordem do tempo moderno.

Assim, a narrativa se desloca para o campo temporal da luta e o estado de ânimo que constantemente nega o mundo exterior, mas se vê apenas em abstração, encontra a objetividade dessa tomada de consciência no outro elemento que compõe seu par na configuração: a reflexão. Essa reflexão, diz Lukács, assume a perspectiva de um *tempo real* que pressiona ainda mais a tensão do romance e com isso, na medida em que o tempo se torna uma *duração* (o que a epopeia não conhecia), a discrepância entre a ideia e a realidade aumenta. Pois é o tempo o elemento que constantemente reafirma que se trata de uma luta vã, é o responsável por tornar o conflito mais agudo, na medida em que apenas a subjetividade interior tem que lutar contra o tempo, ao passo que as estruturas externas e vazias de ideias estão, por assim dizer, ao lado do tempo.

Por essa razão, para Lukács, apenas por meio da autoironia é possível “voltar-se contra a essência decadente, conferindo-lhe mais uma vez, num sentido novo e agora condenável, o atributo da juventude: o ideal aparece como constitutivo somente para o estado de imaturidade da alma”²²⁹. Faz-se necessário, assim, que a autoironia se volte contra essa essência e torne claro ao herói sua desilusão e fraqueza frente ao tempo. Nas palavras do autor,

“Isso porque o tempo é a plenitude da vida, ainda que a plenitude do tempo seja a autossuperação da vida e, com ela, do próprio tempo. E o positivo, a afirmação expressa pela forma do romance, para além de todo desalento e tristeza de seus conteúdos, não é apenas o sentido a raiar ao longe, que clareia em pálido brilho por trás da busca frustrada, mas a plenitude da vida que se revela, precisamente, na múltipla inutilidade da busca e da luta”²³⁰

²²⁷ LUKÁCS, 2009, p. 128.

²²⁸ LUKÁCS, 2009, p. 129.

²²⁹ LUKÁCS, 2009, p. 129.

²³⁰ LUKÁCS, 2009, p. 130.

É neste sentido que o autor situa o perigo no qual pode despontar o romantismo da desilusão, pois, uma vez que se mantém no registro temporal, como o voltar-se para o passado através da recordação (que busca a essência primeira, que se tornou decadente no tempo) e para o futuro, apenas como esperança. Mas que, no fim das contas, acabe na desilusão do presente, na múltipla inutilidade da busca e da luta. De acordo com Lukács, a *Educação Sentimental* de Gustave Flaubert foi a única capaz de escapar desse perigo, mas apenas na medida em que apreendeu o tempo de um modo tal que “a vida interior do herói é tão fragmentária quanto o seu mundo circundante, e a sua interioridade não possui poder patético algum que possa contrapor-se a essa insignificância”, isto é, Flaubert não buscou configurar nenhuma unidade abstrata para mediar a inexistência de sentido da vida, mas deixou-a falar por si só, de tal modo que esse romance, típico do século XIX, foi o “único que, com a desolação em nada mitigada de sua matéria, alcançou a verdadeira objetividade épica e, através dela, a positividade e a energia afirmativa de uma forma consumada”²³¹.

Essa é a caracterização que aproxima o romanesco do épico, quando a memória se torna, assim, a afirmação viva do processo da vida. Tal objetividade épica, como logrou Flaubert, só é possível, por sua vez, quando a recordação mantém uma postura criativa e positiva, o que apenas se dá quando se o personagem “vislumbrar a unidade orgânica de toda a sua vida como fruto do crescimento de seu presente vivo a partir do fluxo vital passado, condensado na recordação”²³². Caso contrário, a problemática do romance como um todo, em seu sentido histórico-filosófico (o da cisão entre o eu e o mundo), tende a dotar de força excessiva no significado do mundo da convenção alheio a ideais e da nulidade da busca, pois inatingível e assim, por sua vez, recair no romance da desilusão.

*

A configuração seguinte, apresentada por Lukács, é uma tentativa de tipologia que se estabeleça como síntese entre o *idealismo abstrato* e o *romantismo da desilusão*. Para este propósito, Lukács trata da obra de Goethe *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, pois enxerga o romance como ponto intermediário, tanto no que diz respeito ao momento histórico-filosófico como também estético, estabelecendo, assim, como momento de equilíbrio – uma possível reconciliação, talvez – entre o alargamento e estreitamento da alma.

²³¹ LUKÁCS, 2009, p. 132.

²³² LUKÁCS, 2009, p. 135.

Na sequência e por último, Lukács trata de Tolstói e Dostoiévski na derradeira seção da *Teoria do Romance*: “Tolstói e a extrapolação das formas sociais de vida”²³³. Contudo, para fins da dissertação, nos limitaremos à análise lukácsiana até o momento em que o autor concentra sua atenção no *Meister* de Goethe, por acreditar que a obra apresenta de modo singular a temática principal que buscamos estabelecer, a saber, a *prosa do mundo e a poesia do coração*: a influência de Hegel na estética de juventude de Lukács. Além disso, as duas primeiras tipologias já demonstram, claramente, não só suas particularidades, mas também, como visto, expõe os critérios através dos quais o autor pensa sua tipologia das formas romanescas como um todo, isto é, em seus elementos estruturais e constitutivos.

Neste sentido, buscou-se, mesmo que indiretamente, as formas possíveis pelas quais a alma se relaciona com o mundo também pelo viés hegeliano. Se pensarmos, portanto, o idealismo abstrato com a prosa do mundo que pressiona a poesia do coração, esta que seguindo estreita seus ideias no mundo e cujo herói ao postar-se no mundo como fonte de todo dever-ser, segue colidindo com as estruturas sociais; ao passo que, no romantismo de desilusão, a poesia do coração, por ser mais ampla do que a prosa do mundo, compreende esta como o fracasso, na qual qualquer poesia que se tente virar prosa desmoronaria de antemão, visto que o mundo contém apenas estruturas que mais se parecem um ossuário de interioridades putrefatas, pois incapazes de suportarem a beleza e a grandeza da poesia. Ainda nesta linha, também para Hegel, podemos ver o *Wilhelm Meister* de Goethe como essa espécie de síntese que Lukács abordará. Como sinalizado nos *Cursos de Estética* de Hegel, em relação ao significado dos *anos de aprendizado*, o filósofo alemão se refere à experiência compreensiva e resignada diante do mundo, na adequação da poesia do coração à prosa do mundo, na medida em que a realidade moderna já se estabelece como uma realidade ordenada para a prosa, o que reforça a importância da obra para esta dissertação.

Não se pode deixar de lembrar, a esta altura, a constatação que Lukács destaca no prefácio da *Teoria do Romance*, no que se refere ao fato de que a alternativa intelectual utilizada em sua tipologia (na qual o estreitamento ou amplitude da alma em relação ao mundo tem caráter decisivo) acabou por resultar num modelo demasiado genérico. Em retrospectiva, o autor se dá conta de que, sob certo sentido, atribuiu peso excessivo justamente às categorias estéticas normativas que serviam de base para distinção das tipologias, de modo

²³³Cf. LUKÁCS, 2009, pp. 150-161.

que seu resultado tornou-se demasiado abstrato e, assim, distante da riqueza histórica e estética da obra, incapaz de apreendê-la intelectualmente²³⁴.

Isso não impede, contudo, extrair de sua tipologia os elementos que se encaixam no legado estético de origem hegeliana, adotado por Lukács, de compreender nas formas, a evolução dialética do espírito no mundo, na medida em que se adota a perspectiva histórico-filosófica e compreende-se algumas obras literárias como capazes de ser a expressão do atual estágio do espírito em determinado povo e nação – o que não passa despercebido nas tipologias traçadas por Lukács. Ocorre apenas que o enfoque às particularidades, no todo da análise da segunda parte da obra, acabou por ofuscar os elementos que sugerem a progressão desta marcha citada. É neste sentido, por exemplo, que Lukács passa pela tentativa de síntese presente nos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister* para chegar à última seção, ou seja, até à constatação lukácsiana que afirma que mesmo Tolstói não atingiu a forma épica e, por isso, desembocou também na forma romanesca e problemática, mas que isso se deu por conta das razões da forma e da relação desta com o substrato histórico-filosófico. Terreno que viria a ser superado apenas com Dostoiévski que, para Lukács, já “não escreveu romances”²³⁵, uma vez que, propriamente, alcançou não uma nova forma literária, mas, sim, um *novo mundo*, longe de toda luta contra o existente, que caracteriza o romance em seu gênero mais amplo e, como não poderia ser diferente, suas formas que, dado o caráter da relação de sua alma com o mundo exterior, palco e substrato das ações da alma, assumem esta ou aquela configuração, como apresentado até aqui. Resta, agora, seguirmos para a análise de Lukács da obra de Goethe, num primeiro momento, e, na sequência, algumas notas a respeito do gênero *romance de formação* (*Bildungsroman*), em específico.

*

3.2 O *Wilhelm Meister* de Goethe e o Romance de Formação

Na *Teoria do Romance*, Lukács situa o romance de Goethe, *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, como ponto intermediário entre as duas tipologias anteriores, tanto no

²³⁴ Cf. LUKÁCS, 2009, pp. 9-10.

²³⁵ A este respeito, diz Lukács a respeito da configuração presente nas obras de Dostoiévski, nas quais a “intenção configuração que se evidencia em suas obras nada tem a ver, seja como afirmação, como negação, com o romantismo europeu do século XIX e com as múltiplas reações igualmente românticas contra ele. Ele pertence ao novo mundo” (LUKÁCS, 2009, p. 160).

que se tange tanto aos aspectos estéticos, como histórico-filosóficos. Duas décadas depois, em *Goethe e sua Época* (1936), Lukács se refere à obra do poeta alemão como “o mais significativo produto de transição da literatura romanesca entre os séculos XVIII e XIX”, amplamente influenciado pelo período em que “crise revolucionária de transição entre as duas épocas atingiu na França seu ponto culminante”²³⁶. Redigido entre 1793 e 1795, publicado no ano seguinte, *Os Anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe é considerado uma das grandes obras paradigmáticas do gênero literário Romance de Formação (*Bildungsroman*), típico dessa época e de grande influência para as posteriores. Essa obra certamente nos garante um ponto de vista propício para se pensar a temática do romance como um todo tal como colocada por Hegel nos *Cursos de Estética*, ou seja, a constatação do fato de que, para o romance em geral, uma das colisões mais apropriadas seja “o conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta das relações, bem como das contingências de circunstâncias externas”.

Em poucas palavras, de acordo com Lukács na *Teoria do Romance*, o tema do *Wilhelm Meister* de Goethe “é a reconciliação do indivíduo problemático, guiado pelo ideal vivenciado, com a realidade social concreta”²³⁷. Por isso, assegura o filósofo que herói e ação encontram-se unidos pela possibilidade de reconciliação. Sendo assim, não há uma negação *a priori* da realidade, como no romantismo da desilusão, nem tampouco um idealismo estreito que se opõe ao mundo como postulado. Deste modo, a interioridade destacada por Lukács a respeito da obra de Goethe, subjetiva e objetivamente, também apresenta uma relação frágil e tênue com o mundo transcendente das ideias: contudo, não se trata de uma interioridade concentrada apenas em si, como pura atividade interna e contemplação. Pelo contrário, aqui se trata “de um idealismo mais brando e flexível” em que a interioridade também quer intervir no mundo, testar suas ideias na realidade, seu exame de concretude. Como se essa forma romanesca não mais encarasse o mundo como quem carrega consigo o ideal absoluto para o mundo, sua verdadeira essência, nem tampouco rejeita a realidade exterior e o mundo de modo inequívoco; essa é, pois, a razão principal para Lukács considerar essa interioridade e sua relação com o mundo entre o *idealismo* e o *romantismo*. Contudo, nas palavras do autor,

²³⁶ O texto original, *Goethe und seine Zeit*, foi escrito por Lukács em 1936. O segundo capítulo da obra, a respeito dos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*, foi publicado como Posfácio da edição do romance de Goethe pela editora 34, versão da qual nos utilizaremos para as citações. A tradução do romance e do posfácio é de Nicolino Simone Neto. Cf. LUKÁCS, *Posfácio*. In: GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino S. Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006.

²³⁷ LUKÁCS, 2009, P. 138.

“ao tentar situar-se como uma síntese e superação de ambos, é rejeitada por ambos como transigência”²³⁸.

Vale destacar, ainda, que indícios apontam para uma tentativa de redação da trajetória de Meister já em 1777. Segundo Lukács, em 1785, já se encontravam prontos seus capítulos que viriam a compor uma primeira versão da obra, descoberta apenas em 1910, *A missão teatral de Wilhelm Meister*²³⁹. Neste, porém, o teatro ocupa lugar central na temática, sendo palco possível para se pensar a libertação de uma alma poética do caráter prosaico e indigente que representa o mundo burguês. Já na versão posterior, o problema se alarga na medida em que não se trata apenas de considerar a questão do poeta em relação ao mundo, mas também, de um modo mais amplo, pensar “a relação entre a formação humanista da personalidade total e o mundo da sociedade burguesa”. O teatro, assim, deixa de ocupar um fim, uma vocação, para se tornar um meio, um caminho, para a reconciliação do indivíduo problemático com a realidade concreta do mundo burguês. “O teatro transforma-se, pois, num mero momento do todo”. Goethe já busca, assim, caracterizar na literatura a sociedade em sua quadratura maior através da experiência de Wilhelm Meister no mundo e não apenas no teatro. Na segunda versão, o próprio personagem, após perseguir sua vocação com o teatro que se estabelece desde o início de sua vida, vem a abandonar seus esforços teatrais. O teatro e a arte poética como um todo deixam de ser o único referencial para se pensar a estreiteza da poesia do coração na prosa do mundo burguês para se tornarem, assim, uma “parte do extenso complexo problemático da educação, do desenvolvimento da personalidade e da humanização”²⁴⁰.

E talvez seja justamente na alteração de foco e da ampliação de perspectiva que Goethe realiza de uma versão para outra que se encontra o sentido dos *anos de aprendizado* destacado por Hegel, isto é, a da experiência resignada, da espécie de concessão que a poesia do coração faz para adentrar à realidade ordenada, inexoravelmente, para a prosa: a renúncia, portanto, como um estigma do romance; o caráter negativo da ironia que, ironicamente, é a ironia necessária para revelar o positivo: de que a verdadeira descrição da estreiteza da alma talvez não esteja na dimensão poética propriamente, mas sim no olhar para a prosa e na constatação de que aquilo que agora é matéria para poesia é, no fundo, estritamente banal e de

²³⁸ LUKÁCS, 2009, p. 139.

²³⁹ LUKÁCS, 2006, p. 581.

²⁴⁰ LUKÁCS, 2006, P. 583.

que a reconciliação com o mundo talvez caminhe, portanto, mais fora do palco do que nele. A flexibilidade do idealismo destacado por Lukács no romance de Goethe permite ao herói que sua relação com a comunidade seja marcada por um “lapidar-se e habituar-se mútuos de personalidades antes solitárias e obstinadamente confinadas em si mesmas, o fruto de uma resignação rica e enriquecedora, o coroamento de um processo educativo, uma maturidade alcançada e conquistada”²⁴¹. Por isso, na *Teoria do Romance*, Lukács afirma que “a partir dessa possibilidade, conferida pelo tema, de intervir com ações sobre a realidade social, segue-se que a articulação com o mundo exterior, profissão, classe, estamento etc. é de fundamental importância, como substrato da ação social”²⁴². Razão pela qual, ao menos como postulado desta tipologia romanesca, a solidão da alma é superada.

A mistura de um idealismo mais flexível e de um romantismo menos imperativo na rejeição ao mundo permite ao personagem, pois, a possibilidade de concretizar as aspirações da interioridade no mundo, de que uma jornada é possível e de que o caminho vale a pena. Isto é, está muito certo que o eu ali também se encontra cindido do mundo, mas que pelo menos a realidade exterior não é vista como uma estrutura absolutamente alheia a ideais, indigna de uma tentativa. E é neste sentido que Wilhelm Meister percorre sua jornada e vai tornando latente a tensão entre a atividade burguesa e a importância vital da existência enquanto um caminho de formação, como fica claro nas palavras do personagem num dos trechos da extensa carta a Werner, seu cunhado, no capítulo 3 do livro V:

[...] De que me serve fabricar um bom ferro, se meu próprio interior está cheio de escórias? E de que me serve também colocar em ordem uma propriedade rural, se comigo mesmo me desavim? Para dizer-te em uma palavra: instruir-me a mim mesmo, tal como sou, tem sido obscuramente meu desejo e minha intenção, desde a infância. Ainda conservo essa disposição, com a diferença de que agora vislumbro com mais clareza os meios que me permitirão realiza-la. Tenho visto mais mundo que tu crês, e dele me tenho servido melhor que tu imaginas²⁴³.

O conhecido trecho destaca com clareza os ideais que guiam Wilhelm Meister em seu caminho de aprendizado, na busca recorrente por um projeto de formação que o desenvolva, harmonicamente, em todas suas potencialidades. Reforça ainda a ideia de que o idealismo se faz presente (“ainda conservo essa disposição”), mas não de um modo cego, pois, instruindo-se a si mesmo com os aprendizados que o mundo lhe serve, a personagem

²⁴¹ LUKÁCS, 2009, p. 140.

²⁴² LUKÁCS, 2009, p. 139.

²⁴³ GOETHE, 2009, p. 284.

vislumbra, assim, os meios que permitem realizar seu ideal de formação. A narrativa da vida do personagem torna-se, assim, o fio condutor através do qual se desenrola uma trama maior, que inclusive transcende o caráter singular de *uma* biografia, na medida em que sua história está atrelada a uma problemática maior que se encontra representada no romance enquanto obra de sua época. Por isso, trata-se de uma narrativa cujo esforço da reconciliação ante a cisão que origina o romance, ou seja, uma tentativa de superação da dissonância romanesca fundamental: nas palavras de Marcus Vinicius Mazzari, a intenção de uma “a realização efetiva de sua totalidade humana” através do herói que se coloca a caminho “rumo a uma maestria ou sabedoria de vida”²⁴⁴. Assim, quem “está a caminho”, este movimento próprio dessa obra de Goethe, não é apenas Wilhelm Meister, na medida em que sua realização seria, igualmente, “a realização dos ideais humanistas”, por um lado, e “a crítica à divisão do trabalho, à excessiva especialização do ser humano, ao aniquilamento do homem por essa divisão do trabalho”²⁴⁵, por outro.

A tensão da obra é, assim, apenas mais uma roupagem, uma reformulação, da tópica hegeliana. A poesia do coração e a obstinada busca por formação, pelo desenvolvimento harmonioso de sua personalidade e a incongruência e a prosa oposta das relações, da divisão do trabalho e dos obstáculos à formação poética intrínsecos a atividade burguesa. Num sentido mais próximo, assim, se trata da própria Alemanha, século XVIII e a burguesia nascente; de modo mais amplo, da estrutura prosaica do mundo em seu momento social e histórico, no que diz respeito à Revolução Francesa, a burguesia coabitando com a nobreza, o estágio embrionário, mas em desenvolvimento, do que viria a ser chamado de capitalismo. É este cenário, pois, que dita o ritmo e o sentido da prosa das relações sociais, isto é, da prosa do mundo tal como se coloca no romance de Goethe.

Isso posto, fica mais clara a relação estabelecida entre os polos conflituosos de que nos fala Hegel e o sentido da obra de Goethe. O ordenamento para a prosa impede a narrativa meramente interior, que, por isso, se lança ao mundo a fim de fazer valer sua poesia sobre a prosa. Contudo, embora cindido, o herói, enquanto postulador estrutural, já não apresenta o fundamento de uma solidão da alma, como pressuposto, pois sua peregrinação (embora solitária num sentido mais psicológico, na medida em que trata de um desentendimento de

²⁴⁴Cf. MAZZARI, M. V. *Romance de formação em perspectiva histórica: O tambor de lata de Günter Grass*. SP: Ateliê Editorial, 1999, pp. 70 e 73.

²⁴⁵ LUKÁCS, 2006, p. 584.

uma interioridade com o mundo) se dá no mundo, entre as estruturas da sociedade burguesa: profissão, trabalho, instituições sociais, casamentos etc. A possibilidade de reconciliação, o tema do romance em questão, somente é possível, por sua vez, se houver essa intenção de formação, como coloca Wilhelm Meister nos trechos destacados da carta. Trata-se, propriamente, nas palavras de Lukács, de “uma vontade de formação, consciente e segura de seu fim”. Seu caráter, em alguma medida inabalável, é o elemento necessário para manter a coesão configuradora proposta pela matéria, pois não havendo essa intenção, não se estabelece o nexos através do qual os polos podem se reconciliar. O significado dessa reconciliação e o que de fato representarão esses *anos de aprendizado*, contudo, é outro fator, mas enquanto elemento estrutural, essa intenção é fundamental para a narrativa, uma espécie de “caminho exigido pela forma”²⁴⁶. Ou seja: é preciso que haja manifesta uma vontade de intervir no mundo e, por parte do mundo, uma atitude receptiva àquela manifestação. Por isso, o mundo não pode ser, por absoluto, o de segunda natureza, convencional, fechado e estritamente alheio a ideias, mas deve, pelo menos minimamente, tornar-se “parcialmente aberto à penetração do sentido vivo”; que haja uma brecha através da qual a interioridade se conecte com a realidade exterior e a forma possa, por assim dizer, se precipitar da realidade.

Assim diz Lukács a respeito deste caráter pedagógico que vincula os elementos de configuração da forma:

“Chamou-se essa forma de *romance de educação*. Com acerto, pois a sua ação tem de ser um processo consciente, conduzido e direcionado por um determinado objetivo: o desenvolvimento de qualidades humanas que jamais floresceriam sem tal intervenção ativa de homens e felizes acasos; pois o que se alcança desse modo é algo por si próprio edificante e encorajador aos demais, por si próprio um meio de educação”²⁴⁷.

*

Credita-se ao professor Karl Morgenstern a palavra inaugural sobre *Bildungsroman*, em 1810, numa conferência na Universidade de Dorpat, referindo-se como pertencente deste gênero, de um modo geral, a "Escola de Wilhelm Meister", isto é, e toda obra que "mostra o

²⁴⁶ LUKÁCS, 2009, p. 143.

²⁴⁷ LUKÁCS, 2009, P. 141. A expressão *romance de educação* encontra-se grifada, pois, a citamos de acordo com a opção escolhida na tradução de José Marcos Mariani de Macedo, na edição para a editora 34. Contudo, daqui em diante, como anteriormente, utilizaremos *romance de formação* para tratar do *Bildungsroman* alemão da segunda metade do século XVIII, começo do século XIX.

aperfeiçoamento humano em diferentes graus, formas, fases da vida"²⁴⁸. O conceito, derivado de *Bildung*, carrega consigo toda a polissemia histórica deste. Segundo Mazzari, “*Bildung* tem uma longa história atrás de si, começando com sua identificação de sentido primeiro de *Bild* (‘imagem’, *imago*) e desdobrando-se na ideia de reprodução por semelhança, *Nachbildung* (*imitatio*)”, unidos, por sua vez, pela forma verbal *bilden* (“formar”)²⁴⁹. *Bildung* está, assim, para a cultura alemã, o que a *Paideia* está para os gregos. A respeito de Rolf Selbmann, estudioso do romance de formação alemão, Mazzari traz uma de suas observações de abertura de seu estudo, justamente a respeito do conceito *Bildung*. De acordo com Selbmann, “o conceito ‘formação’ [*Bildung*] é uma palavra intraduzível, mas a coisa [*die Sache*] não o é”²⁵⁰. De modo que o conceito envolveria não só a perspectiva de um processo individual de aprendizado com as experiências no mundo, mas propriamente, que o conceito estaria ligado a um processo mais amplo, no que se refere à “acumulação, sistematização e transmissão de identidade cultural” ao longo do tempo, na medida em que também serve de canal mediador para uma autodefinição coletiva. Como se, em si, o conceito tivesse algumas etapas: a imagem, a imitação, e a formação de uma particularidade própria, mas que, a despeito dessa intenção particular, seja também a imagem e semelhança de uma comunidade social e cultural.

Por essa razão, o conceito *Bildung*, em alguma medida, comporta uma vasta gama de significados e traduções, a depender dos casos. Pode ser vista simplesmente como *educação*, como adotado na *Teoria do Romance*, ou como *formação* e *cultura*. Ou ainda a aplicação de que faz Hegel na *Fenomenologia do Espírito*, segundo alguns comentadores, o entendimento da *Bildung* como *formação cultural*, um processo de devir humano. Aliada a esta noção do processo, Marcos Nicola destaca ainda os desdobramentos da forma verbal *bilden*: “*constituir, compor, ordenar, fundar, criar, instruir-se, colocar-se ao lado de, desenvolver-se, dar-se um ser*. Assim, deve-se observar o sentido reflexivo imposto por esse verbo, indicador de uma ação cujo agente só pode ser o próprio sujeito”²⁵¹. A filosofia hegeliana, neste sentido, não pensa o conceito apenas como o resultado de um processo pedagógico que, apenas em seu

²⁴⁸ Cf. MAAS, W. P. M. D. *O Cânone Mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000, p. 14.

²⁴⁹ MAZZARI. *Apresentação*. IN: GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino S. Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 11.

²⁵⁰ SELBMANN *apud* MAZZARI, 2006, p. 11.

²⁵¹ NICOLAU, M. F. A. *O conceito de Formação Cultural (Bildung) em Hegel*. Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Fortaleza, 2013, p. 40.

término, revela ao indivíduo aquilo que se é em totalidade; mas que, sobretudo, o próprio processo de *tornar-se o que se é*, do autoconhecimento em seu movimento próprio, é o fundamental, uma vez que a *Coisa* não se esgota no fim, mas em sua *atualização*, isto é, “que nem o *resultado* é o todo *efetivo*, mas sim o *resultado junto com seu vir-a-ser*”²⁵².

Nesta mesma linha, portanto, *Bildungsroman* pode ser compreendido como *romance de formação*, *romance de educação*, ou mesmo *romance de desenvolvimento alemão*²⁵³, guardando, pois, toda a complexidade do conceito do qual deriva. Lukács coloca, como visto, o *Bildungsroman* como “um processo consciente e direcionado para o desenvolvimento das qualidades humanas” e no caminho de um (auto)aperfeiçoamento contínuo, destacando, pois, tanto o caráter do processo como um todo quanto a importância de cada etapa nesta peregrinação. Grande parte dos elementos para alargar a compreensão do que viria a ser tratado como *romance de formação*, na própria obra de Goethe que, afinal, se torna obra paradigmática desta forma literária, já se encontra na destacada carta. Cumpre, agora, retornar à carta de modo mais rente a seus outros aspectos, destacando os elementos decisivos a partir dos quais é possível compreender o *Bildungsroman* dentro do próprio romance.

A carta em questão é, na verdade, uma resposta a seu cunhado Werner, cujo tópico inicial é o anúncio da morte do pai de Wilhelm. Neste momento, a personagem já se encontra “a caminho”, inicialmente para uma viagem de atividade comercial a pedido do velho Meister, mas que acabaria se tornando, propriamente, uma viagem rumo a sua sabedoria de vida. Em busca de sua *bildung*, Wilhelm reverte o rumo de sua caminhada que passa a se orientar, agora, pela recusa das atividades burguesas, por um lado, e, pela firmeza no ideal de formação estritamente associado à atividade artística, em especial, ao teatro, por outro lado. Mesmo antes de sua viagem, Wilhelm já debatia com Werner a respeito da tensão entre atividade burguesa e atividade artística, com clara defesa desta última. Para Meister, a atividade do poeta difere completamente da atividade do homem comum, do tempo burguês da divisão do trabalho e do negócio. Segundo ele, o poeta deve pertencer “totalmente a si mesmo” e viver “totalmente nos assuntos que ama”: “Ele [o poeta], a quem o céu dotou internamente do mais precioso dom, que guarda em seu peito um tesouro que está sempre a se propagar deve viver sem ser incomodado pelo exterior, na felicidade serena que uma pessoa

²⁵² HEGEL, 2004, p. 24.

²⁵³ Cf. MAZZARI, M. V. *Romance de formação em perspectiva histórica: O tambor de lata de Günter Grass*. SP: Ateliê Editorial, 1999, p. 61.

rica tenta em vão criar a sua volta com seus bens acumulados”²⁵⁴. Mesmo antes de sua viagem, então, Meister nutre de suprema devoção ao poeta e aos bons atores e artistas, elevando-os a um patamar mais alto do que o das atividades cotidianas que, grosso modo, se desenvolvem na prosa da vida. O poeta residiria assim na sede do coração, onde reside a “bela flor da sabedoria” e o que para os outros é sonho, ele o vive desperto, pois é poeta e, por isso, “mestre, profeta, amigo dos deuses e dos homens”; o poeta como *médium* das essências.

Deste modo, tanto nesse momento anterior como após a viagem (no momento da carta, por exemplo), Werner é representado como uma espécie de consciência que olha com certo fascínio a burguesia ou que, ao menos, está sempre em defesa de que Wilhelm busque pensar nas condições materiais de sua vida, nas razões econômicas, nas terras e patrimônios a administrar. E assim, mesmo sem o saber, “Werner transformava-se em seu adversário”, visto que Wilhelm, tomado *por um espírito secreto de contradição*, “convencia-se que só no teatro podia completar a formação que desejava adquirir”²⁵⁵, e assim representa, na mesma linha, a consciência, também burguesa é certo, mas voltada para seu interior e ao desenvolvimento das faculdades que seu berço de nascimento não o propicia sem esforço e uma série de recusas necessárias para seguir tal caminho. De algum modo, assim, esse diálogo de Wilhelm com Werner revela um conflito dentro da própria classe, baseado nas diferenças de estima em relação à burguesia e suas atividades: Werner, por exemplo, que no capítulo 10 do livro I, atribui ao comércio o status de “uma das mais belas invenções do espírito humano” e que sua “ordem e clareza acentuam o gosto pela economia e pelo lucro”²⁵⁶.

Como destacado, essa carta que Wilhelm escreve em resposta a Werner é de fundamental importância, não só para caracterizar o aspecto geral que dá sentido à primeira parte da obra (ou pelo menos até o livro VI, nas “Confissões da Bela Alma”, que é uma espécie de momento à parte, um tipo de interlúdio), mas a carta também representa os principais elementos para caracterizar, dentro dos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister* de Goethe, uma espécie de conteúdo programático do *romance de formação*. Seu primeiro aspecto, já destacado, é a intenção pela autonomia (o instruir-se a si mesmo), desejo consciente e seguro do protagonista. Assim seguem alguns trechos decisivos da carta de Wilhelm a seu cunhado, na sequência daqueles já destacados:

²⁵⁴ GOETHE, 2006, pp. 92-93.

²⁵⁵ GOETHE, 2006, p. 283.

²⁵⁶ GOETHE, 2006, pp. 53-54.

[...] Fosse eu um nobre e bem depressa estaria suprimida nossa desavença; mas, como nada mais sou do que um burguês, devo seguir um caminho próprio, e espero que venhas a me compreender. Ignoro o que se passa nos países estrangeiros, mas sei que na Alemanha só a um nobre é possível certa formação geral, e pessoal, se me permites dizer. Um burguês pode adquirir méritos e desenvolver seu espírito a mais não poder, mas sua personalidade se perde, apresente-se ele como quiser.

[...] Se, na vida corrente, o nobre não conhece limites, se é possível fazer-se dele um rei ou uma figura real, pode portanto apresentar-se onde quer que seja com uma consciência tranquila diante dos seus iguais, pode seguir adiante, para onde quer que seja, ao passo que ao burguês nada se ajusta melhor que o puro e plácido sentimento do limite que lhe está traçado. Não lhe cabe perguntar: ‘Que és tu?’, e sim: “Que tens tu? Que juízo, que conhecimento, que aptidão, que fortuna?” Enquanto o nobre tudo dá só com a apresentação de sua pessoa, o burguês nada dá nem pode dar com sua personalidade. Aquele pode e deve aparentar, este só deve ser e, se pretende aparentar, torna-se ridículo e de mau gosto. Aquele deve fazer e agir, este deve realizar e criar, desenvolver suas diversas faculdades para tornar-se útil, e já se presume que não há em sua natureza nenhuma harmonia, nem poderia haver, porque ele, para se fazer útil de um determinado modo, deve descuidar de todo resto.²⁵⁷

Nessas passagens em que Wilhelm analisa a condição social do nobre e do burguês, a diferença entre eles enfatiza ainda mais a distância e a dificuldade que, de antemão, cerca sua trajetória rumo a seu pleno desenvolvimento. Em outras palavras, intensifica o real caráter de seu caminho de aprendizado na medida em que apresenta os obstáculos das condições historicamente dadas para a sociedade na qual pretende fazer parte. Além do mais, fica nítida a dificuldade, senão impossibilidade, do burguês se tornar uma pessoa pública, pois o burguês pode até adquirir méritos e desenvolver “seu espírito a não mais poder, mas sua personalidade se perde”, cabendo-lhe perguntar apenas “Que tens tu? Qual sua fortuna?”. Ao passo que, ao nobre, basta sua aparição pública para que sua personalidade também se apresente, ou seja, pelo menos na primeira parte da obra, a classe nobre, do ponto de vista da formação multilateral da personalidade, é aproblemática, precisa apenas fazer e agir, não há o que construir como caminho, como o faz Wilhelm, por exemplo.

Lukács observa nessas passagens, como Goethe, por vezes, destaca a “nobreza como trampolim, como condição favorável a tal formação da personalidade”, na medida em que, bem herdados, os nobres possuem todas as condições necessárias para o desenvolvimento que o protagonista busca e sem ter que “descuidar de todo o resto”, mas destacando, igualmente, que isso já é sinal, por parte de Goethe, de “uma crítica humanista à sociedade que não se

²⁵⁷ GOETHE, 2006, pp. 284-285.

dirige somente contra a divisão capitalista de trabalho, mas também contra o estreitamento, contra a deformação do ser humano pelo aprisionamento no ser e na consciência de classe social”²⁵⁸. Wilhelm, não sendo nobre e decidido a seguir o caminho do autoconhecimento e do desenvolvimento de suas faculdades espirituais e potencialidades artísticas, dispõe da via teatral para realizar sua aspiração que o acompanha desde a primeira juventude e, assim, no fim da carta comunica a Werner (e, por extensão, à sua família) decisão de consagrar-se no teatro e seguir suas intenção primeira na carta, a formulação chave desse romance (“instruir-me a mim mesmo, tal como sou”):

[...] Pois bem, tenho justamente uma inclinação irresistível por essa formação harmônica de minha natureza, negada a mim por meu nascimento. Desde que parti, tenho ganhado muito graças aos exercícios físicos; tenho perdido muito de meu embaraço habitual e me apresento muito bem. Também tenho cultivado minha linguagem e minha voz e posso dizer, sem vaidade, que não me saio mal em sociedade. Mas não vou negar-te que a cada dia se torna mais irresistível meu impulso de me tornar uma pessoa pública, de agradar e atuar num círculo mais amplo. Some-se a isso minha inclinação pela poesia e tudo quanto está relacionado com ela, e a necessidade de cultivar meu espírito e meu gosto, para que aos poucos, também no deleite dessas coisas sem as quais não posso passar, eu tome por bom e belo o que é verdadeiramente bom e belo. Já percebes que só no teatro posso encontrar tudo isso e que só nesse elemento posso mover-me e cultivar-me à vontade. Sobre os palcos, o homem culto aparece tão bem pessoalmente em seu brilho quanto nas classes superiores; espírito e corpo devem a cada esforço marchar a passos juntos, e ali posso ser e parecer tão bem quanto em qualquer outra parte.²⁵⁹

A presença do teatro é, assim, praticamente plena nos cinco primeiros livros do romance, e o acompanha desde a infância, com um teatro de marionetes que causara a Wilhelm fortes impressões e que recorda frequentemente na primeira parte da obra, até à companhia teatral que viria a ingressar, com Serlo e os demais personagens, e viver grande parte das suas experiências no “vasto mundo”. E justamente porque o mundo permite um contato apenas através brechas, do ponto de vista estético, da configuração, a aventura do herói é, na verdade, uma série de desventuras, de continuidades marcadas por descontinuidades, nas quais o perigo do fracasso de seu objetivo é sempre iminente, o que reforça, assim, a necessidade da segurança e da convicção da personagem em prosseguir em seu caminho de formação.

²⁵⁸ LUKÁCS, 2006, p. 585.

²⁵⁹ GOETHE, 2006, p. 286.

Deste modo, em suma, a longa carta de Wilhelm a Werner, traz à tona tanto a intenção central do protagonista, a de formação, bem como o retrato da sociedade da qual pertence e na qual busca realizar sua intenção primeira. Diante disso, Mazzari, por exemplo, enxerga a carta como “espécie de manifesto programático do romance de formação, pois nela se formulam motivos fundamentais do gênero, como os de “Autonomia (formar-se a si mesmo), Totalidade (formação plena) e, por fim, Harmonia (a ‘inclinação irresistível’ por formação harmônica)”²⁶⁰. Em poucas palavras, pois, o *romance de formação* está sempre marcado pela busca de uma auto-formação total e harmônica, consigo mesmo e com a realidade exterior. Neste sentido, há sempre, pelo menos enquanto postulado, uma totalidade já formada, ao passo que o protagonista a sua caminhada são, pois, o central a partir do qual se estabelece a possibilidade de reconciliação buscada, na medida em que protagonista e caminho representam, respectivamente, o “não-formado” e o “em formação”. E aqui, mais uma vez, voltamos aos termos da *Estética* de Hegel, mas agora com o ponto de vista que o romance de Goethe nos fornece. Ainda de acordo com Mazzari, podemos ver que

“É precisamente neste ponto que se constitui a tensão dialética, inerente ao romance de formação, entre o real e o ideal – ou então, como formulado por Hegel, entre a *prosa das relações* e a *poesia do coração*. Enquanto elementos constitutivos do *Bildungsroman*, estes dois polos são, portanto, complementares, pois sem apoiar-se em sua respectiva realidade histórica o ideal de formação permaneceria inteiramente vazio e abstrato”²⁶¹.

A particularidade inserida ao problema a partir do romance goethiano é que Wilhelm, pelo menos na primeira parte em que o teatro ainda é visto como única via de acesso a sua intenção original, não pressupõe nenhuma transformação da sociedade vigente que dita a prosa das relações sociais, a mesma prosa que, muito bem entendido, Wilhelm está diretamente criticando em sua carta. Assim, neste primeiro momento, de algum modo o personagem ainda não é capaz de realizar a formação que expressa na carta, pelo menos não no que se refere à totalidade e harmonia com o mundo exterior. Inicialmente, sua formação está atrelada à sua própria pessoa, uma perspectiva individualista de seu aprendizado que, se levado a cabo, recairia na mesma discrepância entre o eu e o mundo que as outras formas romanescas apresentam, tal como posto na *Teoria do Romance*.

Desta maneira, a novidade instaurada por Goethe, a peculiaridade de sua obra para a literatura em geral, está na capacidade de colocar no centro da questão o ser humano e a

²⁶⁰ MAZZARI, 2006, p. 14.

²⁶¹ MAZZARI, 2006, p. 15.

problemática de seu desenvolvimento pleno no mundo, porém, com uma consciência tal que a realização de tal objetivo não é possível se estiver dissociado da ação que ocorra, propriamente, no mundo. Essa configuração coloca em primeiro plano, assim, “tanto o aspecto ativo da realização desses ideais como também seu caráter social”, visto que: “segundo a concepção de Goethe, a personalidade humana só pode desenvolver-se agindo. Mas agir significa sempre uma interação ativa dos homens na sociedade”²⁶². É neste sentido que os livros finais de *Os Anos de Aprendizado* apresentam uma transformação substancial no que diz respeito à visão de mundo de Wilhelm Meister e ao ideal de formação atrelado exclusivamente ao teatro.

*

Após o livro VI, *Confissões de uma bela alma*, os dois últimos, derradeiros, atrelam ao caminho de formação de Wilhelm a chamada “Sociedade da Torre”, relativizando sua posição inicial exclusivamente atrelada ao teatro como palco da interioridade, espaço no qual se abre a possibilidade de buscar um arremate para o interior cheio de escórias do personagem, consigo mesmo em desavença. O texto das *Confissões* é uma espécie de momento à parte na obra e representa um ponto de transição essencial em seu percurso. Um momento à parte, pois, se trata de um valioso manuscrito que aparece a Wilhelm num contexto interessante. Na ocasião, esse manuscrito (que compõe o livro VI do romance), lhe é entregue por um médico, que – assim como Wilhelm - está de visita a seu amigo eclesiástico, este que, por sua vez, encontra-se cuidando da saúde do ancião harpista da companhia teatral, de quem Wilhelm buscava notícias. Este o informa que acredita na recuperação do harpista e Wilhelm o indaga, por sua vez, sobre seus meios de cura, sobretudo em relação à saúde da mente e recebe essa resposta:

“São exatamente os mesmos [s] que empregamos para impedir as pessoas de enlouquecer. Procuramos estimular-lhes a atividade pessoal, habituá-los à ordem, fazê-los compreender que sua existência e seu destino são iguais a tantos outros, que o talento extraordinário, a facilidade máxima e a infelicidade suprema não passam de pequenas variantes do dia a dia; deste modo, não haverá de se insinuar nenhuma loucura ou, caso isto venha a ocorrer, teremos como eliminá-la paulatinamente”²⁶³

Wilhelm passou alguns dias com o eclesiástico e viria a se juntar a eles o referido médico. Este, já de certa idade, sempre viajando e exercendo sua profissão por filantropia

²⁶² LUKÁCS, 2006, p. 588.

²⁶³ GOETHE, 2006, p. 336.

àqueles que precisam, narra a Wilhelm uma espécie de diagnóstico próximo ao que o eclesiástico lhe falara. De acordo com o médico, “só uma desgraça podia abater-se sobre o homem: a de se fixar numa ideia qualquer que não tivesse nenhuma influência na vida prática, ou que lhe afastasse por completo dessa forma de vida”²⁶⁴. Como que complementando seu comentário, o médico prossegue com o exemplo de um rico casal que havia sucumbido a um trágico desfecho após um incidente desagradável: “durante a ausência de um distinto cavalheiro, disfarçaram um jovem com os trajés caseiros desse senhor”, a pretexto de ludibriar sua esposa. Porém, o homem “regressou inesperadamente, entrou em seus aposentos, acreditou ver-se a si mesmo e, a partir desse episódio, caiu numa profunda melancolia fomentada pela convicção de que não tardaria a morrer”²⁶⁵. Tudo isso o médico contava sem se dar conta de que o distinto casal é, na verdade, o conde e a condessa, amigos de Wilhelm e, igualmente sem saber, pois, que Wilhelm é o próprio jovem disfarçado da história²⁶⁶. Ao se dar conta do infeliz desfecho do qual era o culpado, Wilhelm abandona o médico e o eclesiástico e corre em direção ao campo. Voltaria ao fim da tarde, quando confessaria a eles sua responsabilidade no caso. No dia seguinte, Wilhelm e o médico, que também cuidava da saúde de Aurelie vão ao encontro da moça e a encontram numa situação de saúde delicada. Para além da saúde física, o médico lhe indica a leitura de um manuscrito feito por uma amiga sua, cujo título ele mesmo havia dado: *Confissões de uma bela alma*. O médico complementa que a leitura seria de igual interesse a Wilhelm e lhe entrega o manuscrito, reproduzido no livro VI do romance de Goethe.

Segundo nota explicativa²⁶⁷ na edição dos *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, “costuma-se identificar a personagem dessas confissões com a pietista Susanna Katharina von Klettenberg, prima e amiga da mãe de Goethe”. O conteúdo do manuscrito reproduzido no romance contaria, assim, o trajeto da formação de uma personagem inspirada em Klettenberg. Segundo Wilma Maas, esse tipo de confissão tem um caráter próprio:

“[...] um dos mais importantes mecanismos de introspecção e de investigação psicológica que o mundo moderno conheceu é a literatura de conversão religiosa. Comuns na Alemanha luterana e pietista desde as primeiras décadas do século XVIII, os testemunhos de conversão e os apontamentos autobiográficos dos indivíduos “renovados” e “renascidos” descreviam a trajetória individual do crente desde sua vida pregressa até o

²⁶⁴ GOETHE, 2006, p. 336.

²⁶⁵ GOETHE, 2006, p. 338.

²⁶⁶ O episódio se passa no final do livro III, Cf. GOETHE, 2006, pp. 192-194.

²⁶⁷ Cf. GOETHE, 2006, p. 347, nota de rodapé nº 1.

momento da conversão mística ao pietismo. [...] A experiência pessoal relatada nessas autobiografias místicas tinha caráter exemplar e era difundida ao público, seja por meio de cartas, seja da publicação em livro. Embora não fosse propriamente literatura, o estilo pessoal e a preocupação do indivíduo com seu desenvolvimento espiritual configuraram o conceito religioso de formação que, secularizado, contribuiria para a fixação da forma do romance burguês na Alemanha. [...] A *Bildung* pietista prevê, portanto, um hermético isolamento em relação ao mundo, como forma de se trilhar o caminho que leva à graça divina”²⁶⁸

No romance de Goethe, apenas indicando brevemente, a trajetória da personagem nas confissões parte de sua infância e de um adoecimento precoce, aos oito anos de idade e se estende até sua vida adulta. Contada em primeira pessoa e dentro do registro autobiográfico, a *bela alma*, personagem que não diz seu nome, inicia o relato de sua *bildung* destacando como o repouso involuntário, circunstanciado pela enfermidade, deu-lhe tempo suficiente para pensar e já forjar em si mesmo “o alicerce de todo meu modo de pensar”, ao mesmo tempo em que se “ofereciam a meu espírito os primeiros expedientes para que se desenvolvesse a seu próprio modo”²⁶⁹. Neste desenvolvimento, a situação de sua saúde física se desdobra ao patamar de “saúde da alma”, que começa a ser pensada pela personagem, sobretudo, como se vê ao longo do manuscrito, através de uma série de distanciamento, reflexão, e, por fim, uma aproximação definitiva com Deus.

De início, a religião era somente uma influência de sua mãe ao passo que o pai lhe entretinha com livros da natureza. Embora a personagem também lesse com afinco os livros sagrados, como a Bíblia, num estágio inicial, Deus era apenas parte de um registro do “invisível” que a personagem seguia conhecendo e cujo apreço seguia crescendo com as histórias e leituras. A certa altura de sua vida, a aproximação e o apego ao divino lhe levará a tornar-se canonisa e a presença de Deus recebe outra configuração em sua vida; como se vê na seguinte passagem: “Posso dizer que jamais voltava de mãos vazias quando, oprimida e carente, buscava a Deus. [...]. Ele estava perto de mim, eu estava diante dele”²⁷⁰. A personagem segue então uma “vida de virtudes” e moral e de um interior que se estabelece e busca se manter em harmonia consigo. Também são decisivas para seu estado de espírito, suas paixões, sempre ligadas a essas etapas de seus estados de ânimo e da relação com a fé invisível. Se Deus, após surgir em sua vida, lhe aparecia sempre de um modo positivo e o divino, em geral, acentuava-se em sua interioridade nos momentos de dificuldade e sucedia na

²⁶⁸ MAAS, 2000, pp. 73-74.

²⁶⁹ GOETHE, 2006, p. 347.

²⁷⁰ GOETHE, 2006, p. 374.

tarefa do conforto, mas sem que, contudo, a personagem sentisse “o pecado, o castigo merecido” e a contrição divina (etapas que antecederiam, segundo uma linha da ordem petista, a iluminação interior²⁷¹), esta relação como um todo começa a se alterar quando conhece Philo, “homem de espírito, coração e talento”, de quem se enamora, mas dada a educação recebida por este homem, se mantinha distante quanto às suas intenções. A personagem sente com profundidade essa situação que acometia a si mesmo e a Philo: “sofria com ele, e ambos nos encontrávamos na mais estranha situação”.

Após reflexão sobre como escapar dessa melancolia que lhe arrebatava, assim narra a personagem: “da moral não podia tirar nenhum consolo”²⁷². Em conversa com o tio, no período do casamento de sua irmã, debatem, como que indiretamente²⁷³, a respeito da educação moral. Para o seu tio: “não está bem entregar-se à educação moral, solitário e ensimesmado; antes descobriremos que aquele cujo espírito anseia por uma formação moral tem todas as razões para educar ao mesmo tempo sua mais fina sensibilidade, a fim de não correr o risco de despencar do alto de sua moral”²⁷⁴. Neste meio tempo, a *bela alma* encontra ali, ainda, um homem, médico e naturalista (que, como se sugere no fim das *confissões* seja o próprio médico que entrega o texto à Wilhelm) que lhe apresenta a coleção de História Natural e cujas palavras à personagem lhe são de grande importância e, de algum modo, são similares ao diálogo que o médico trata com Wilhelm, no final do livro V. Nas *confissões*, este homem é responsável por mostrar à *bela alma* os perigos de se pensar em seu corpo físico como algo externo à alma, que paira acima, na harmonia interna consigo e pensa a vida como algo exterior o que levaria a “abrir uma cavidade em nós mesmos” e acabam por minar “a base de nossa existência”²⁷⁵.

No fim da narrativa, a personagem vê a morte de seu pai, de sua irmã solteira e, ainda, de seu cunhado. Sua irmã, agora viúva, conta então com quatro filhos, cuja educação se dedica o tio da personagem. A educação das crianças, porém, leva um rumo distinto daquela defendida pela protagonista das *confissões*. Sob influência de seu tio e de seu amigo médico, assim se estabelece o sentido da educação das crianças, que destacamos a seguir, por representar a mesma inversão (isto é, entre a educação da canonisa e a educação de seus

²⁷¹Cf. GOETHE, 2006, p. 375. Em especial, nota de rodapé nº 8.

²⁷²GOETHE, 2006, p. 380.

²⁷³Cf. GOETHE, 2006, pp. 391-393.

²⁷⁴GOETHE, 2006, p. 394.

²⁷⁵GOETHE, 2006, p. 400.

sobrinhos) que Wilhelm levará a diante, nos livros seguintes do romance. A *bela alma*, contudo, discorda essencialmente dessa prática educativa por “afastar das crianças tudo o que poderia leva-las ao trato consigo mesmas e com o amigo invisível, único e fiel. De fato, aborreço-me às vezes com meu tio ao me considerar, exatamente por isso, um perigo para as crianças”²⁷⁶. O sentido da educação, da qual discorda a canonisa²⁷⁷, é aquele que considera que

“ao se pretender fazer algo pela educação do homem, devia-se considerar para onde tendem suas inclinações e seus desejos. Em seguida, deve-se colocá-lo em condições de satisfazer aquelas logo que possível, de alcançar este logo que possível, para que o homem, caso esteja equivocado, possa reconhecer bem cedo seu erro e, caso tenha encontrado o que lhe convém, agarrar-se a ele com mais zelo e com maior diligência continuar aperfeiçoando-se”²⁷⁸.

A perspectiva do erro será fundamental, segundo essa concepção que surge no interior das *confissões*. Uma espécie de erro pedagógico assistido. Ou, por outro lado, que tudo se passe sem que haja uma orientação, para que não se pressuponha o correto, pois caberia à personagem estabelecer, mas de maneira mediatizada com o mundo e com os outros, uma vez que, segundo essa visão pedagógica, as forças interiores do indivíduo devem ser desenvolvidas e confrontadas com a realidade objetiva. Pode-se pensar, ainda, essa nova orientação como outra possível forma de *bildung*, oposta à *bildung* pietista da personagem, esta na qual se prevê o hermético isolamento do mundo, a auto-educação através percepção do divino na alma, da vida da interioridade etc., como sublinhado na citação já destacada de Wilma Maas, a respeito deste modelo textual das confissões.

Assim, de um modo geral, “a expressão *bela alma* designa alguém cuja vida interior está em harmonia com a natureza e voltada para o bem”²⁷⁹, mas que permanece, contudo, focada em sua interioridade normativa consigo mesma, uma vida de virtudes para a harmonia da alma. A *Bela Alma*, então, representa o caminho do sentimento e do coração, cuja educação está associada ao desenvolvimento dessa interioridade, rumo e através do divino.

²⁷⁶ GOETHE, 2006, p. 403.

²⁷⁷ Assim diz a *Bela alma*: Mas o que não posso aprovar nesses educadores é o fato de procurarem afastar das crianças tudo o que poderia levá-las ao trato consigo mesmas e com o amigo invisível, único e fiel (GOETHE, 2006, p. 403).

²⁷⁸ GOETHE, 2006, p. 403.

²⁷⁹ Cf. GOETHE, 2006, p. 374, nota de rodapé nº 1.

Na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel trata da *bela alma* na última seção do capítulo VI²⁸⁰. O filósofo alemão associa a figura da bela alma a uma boa consciência que opera somente no campo do dever da universalidade e que, sendo incapaz de apresentar uma singularidade determinada através da ação no mundo, se desenvolve apenas por meio da linguagem, terreno no qual é possível estabelecer a verdade no mundo através da verdade criada em seu próprio discurso. Por isso, a figura da bela alma também se associa àquela que reside na reflexão e na contemplação, sempre julgando e criticando o mundo ao invés de associar-se a ele. Nas palavras do filósofo, trata-se de uma interioridade está longe de uma efetividade, pois “falta-lhe a força da extrusão, a força para se fazer coisa e para suportar o ser. Vive na angústia de manchar a magnificência de seu interior por meio da ação e do ser-aí; para preservar a pureza de seu coração, evita o contato da efetividade, e permanece na obstinada impotência”²⁸¹. Trata-se, assim, de um momento do caminho do espírito na *Fenomenologia*, cuja figura adequada aparece na *bela alma* do romance de Goethe: Hegel refere-se ao espírito certo de si mesmo, pois, igualmente fonte de sua certeza e verdade tende a rejeitar o mundo e as ideias alheias²⁸²; em termos de ação, pois, não vai até o mundo nem ao *outro*, de fato, e portanto permanece sem a mediação necessária, de modo que, por isso, “tem para si mesma sua verdade na *certeza imediata* de si mesma”²⁸³. E assim, pois, permanece em si um objeto vazio que, produzido por si mesmo, enche a consciência assim apenas com a “vacuidade”. Este vazio que, por sua vez, aparece à consciência apenas por meio de seu *agir*. Pois, dada sua universalidade e dever apenas reflexivos e contemplativos, toda vez que age, “encontra-se somente como perdido” e, assim, neste momento, “arde infeliz, uma assim-chamada *bela alma* consumindo-se a si mesma, e se evapora como uma nuvem informe que no ar se dissolve”²⁸⁴.

Sob determinada perspectiva, assim, é possível ilustrar a *bela alma* no romance de Goethe através da refutação e discordância em relação ao confronto educativo com a realidade proposta para a formação de seus sobrinhos, visto que esta ideia defende, sobretudo, o agir no mundo, o erro e, então, o aprendizado (como o desfecho da narrativa de Wilhelm nos sugere).

²⁸⁰ Cf. HEGEL, 2014, Cap. VI, seção C, subitem c: “A boa consciência – a bela alma, o mal e o seu perdão”, pp. 420-446.

²⁸¹ HEGEL, 2014, p. 437.

²⁸² Cf. a fala da personagem das Confissões, no romance de Goethe: “que preferia abandonar pátria, pais e amigos, e ganhar meu pão no estrangeiro, a ter de agir contra minhas convicções” (GOETHE, 2006, p. 368).

²⁸³ HEGEL, 2014, p. 424.

²⁸⁴ HEGEL, 2014, p. 437.

Traz, assim, ao centro do processo o próprio ser humano, em formação, nas suas experiências no mundo, na reflexão e no reconhecimento do acerto ou limites de sua educação e que, sobretudo, enfatiza que “os homens não tem que obedecer submissamente a uma moral imposta, mas têm que se tornar sociais por força de uma livre atuação orgânica, e harmonizar o multilateral desenvolvimento de sua individualidade com a felicidade e os interesses dos próximos”²⁸⁵. Ao passo que, ao contrário, a “*bildung* pietista” obedece de um modo geral a um desígnio de isolamento hermético do mundo e ao seguimento de mandamentos morais permeados pela intimidade religiosa.

*

Desse ponto de vista da obra que estamos privilegiando, a saber, a intenção que conecta os polos cindidos do romance (a intenção explícita, consciente e segura de formação por parte do personagem), o sexto livro do romance, *Confissões de uma bela alma*, representa um ponto intermediário. A partir da carta do livro V, de Wilhelm a Werner, é possível inferir, como visto, tanto o tema geral do romance, a caracterização de sua sociedade, dos registros distintos dos nobres e de uma nascente burguesia, bem como os principais elementos que caracterizam o *Bildungsroman* enquanto gênero literário, no que diz respeito às características dessa formação almejada. Após as *Confissões*, contudo, os meios para alcançar essa formação, embora ela se mantenha como guia, se altera no romance.

Assim como para Hegel na *Fenomenologia do Espírito*, também Goethe, segundo Lukács, “condena como vazia e abstrata” a interioridade da canonisa, mas que é, sobretudo, neste “tópico” especial da obra em que se dá “o momento de transição para a educação de Wilhelm Meister”²⁸⁶, isto é, quando ele abandona a busca puramente interior e extremamente subjetiva cujo meio de objetivação se daria apenas no teatro. Em outras palavras, embora desde o início da obra – e também desde a infância de Wilhelm -, a vontade de formação se estabeleça como nexos da obra, apenas agora ele começaria de fato a “receber sua educação”, pois é como se, no momento de sua crise com o teatro, as confissões lhe fossem uma espécie de espelho através do qual o personagem se dá conta dos limites de seu caminho escolhido ou, dito de outra forma, de seu erro, seu equívoco não quanto à sua finalidade, mas quanto ao caminho escolhido para alcançá-la.

²⁸⁵ LUKÁCS, 2006, p. 590.

²⁸⁶ LUKÁCS, 2006, p. 590.

Nos primeiros capítulos do sétimo livro do romance, pode-se aludir ao interior das aflições de Wilhelm em dois momentos, nos quais começa a ser relativizada (em relação ao todo) e repensada a opção pelo teatro. O primeiro, quando em conversa com Jarno, queixa-se da companhia teatral, do comportamento mesquinho dos atores e atrizes, insensíveis às menores das críticas; um conjunto de pessoas em que “todos se imaginam maravilhosamente originais e, no entanto, são incapazes de descobrir no que quer que seja algo que esteja fora da rotina”. Jarno, rindo das palavras de Meister, responde que: “Pois saiba, meu amigo, o que me descreveu não foi o teatro, mas o mundo, e poderia eu encontrar em todas as classes sociais personagens e ações suficientes para suas duras pinceladas”²⁸⁷. Jarno, assim, irrita Wilhelm ao aludir seu desconhecimento do mundo e acreditar que tais comportamentos são manifestações exclusivas do teatro. O segundo momento que podemos destacar para aludir ao estado de ânimo do personagem se passa após poucos dias da situação acima, quando Wilhelm conhece Therese²⁸⁸ e esta lhe pergunta sobre sua história, cuja resposta do protagonista é: “Infelizmente, só posso falar de erros sobre erros, deslizos sobre deslizos, e não conheço ninguém a quem mais desejaria ocultar tais confusões em que me encontrei e ainda me encontro”²⁸⁹. É sob este estado de ânimo, consigo mesmo e com o teatro, que Wilhelm sabe através de Barbara da morte de sua primeira paixão, Mariane. A criada e conselheira ainda confia a Wilhelm que o pequeno Felix é, na verdade, seu filho com Mariane. Embora acredite na veracidade desta informação num primeiro momento, Wilhelm viria a desconfiar de sua paternidade, o que viria a ser confirmado algum tempo depois, quando da leitura de sua carta de aprendizado na Sociedade da Torre. Destaca-se este primeiro contato com a notícia, pois Felix tem uma participação singular para a compreensão do mundo que Wilhelm terá adiante. Neste primeiro momento, contudo, Wilhelm não segue viagem com seu filho, este que, junto a Mignon, estão sendo levados pela anciã Barbara junto à Therese, para se educarem “ao lado de uma livre e serena companheira”²⁹⁰.

Sob este estado de espírito, então, que Wilhelm decide e comunica sua saída da companhia e chancela sua ruptura definitiva com o teatro, cujo significado posterior é decisivo para o romance. Wilhelm, novamente se reportando a Werner, assim escreve, dizendo-lhe inicialmente: “Deixo o teatro e me junto aos homens, cujo contato haverá de me

²⁸⁷ GOETHE, 2006, p. 417.

²⁸⁸ Cf. GOETHE, 2006, pp. 427-443.

²⁸⁹ GOETHE, 2006, p. 428.

²⁹⁰ GOETHE, 2006, p. 466.

conduzir, em todos os sentidos, a uma pura e sólida atividade”²⁹¹. E na sequência, assim seguem as palavras de Goethe:

“Perguntou-lhe por sua fortuna e parecia-lhe agora estranho não haver-se preocupado com isso ao longo de tanto tempo. Ignorava que é do feitio de todas as pessoas que dão grande importância à sua formação interior negligenciar por completo suas condições exteriores. Wilhelm se encontrava nesse caso; pela primeira vez parecia inteirar-se agora de que necessitava de meios exteriores para agir de maneira estável. Partir com o espírito completamente outro que o da primeira vez; as perspectivas que tinha à sua frente eram fascinantes, e ele almejava experimentar em seu caminho alguma coisa alegre”²⁹²

A partir daqui, isto é, sem que o teatro esteja no centro absoluto do processo de formação e tenha se tornado agora, mais um momento do todo, é como se tudo aquilo que se tomava por formação, fosse ainda um estágio inicial de “pré-formação”, como Goethe deixa a entender. Com a recusa do teatro, Wilhelm contempla, assim, a recusa primeira, original, da rejeição das atividades burguesas que o levou para a ideia equivocada, como se mostrou, de que o teatro era capaz de desenvolvimento de suas faculdades espirituais e artísticas. Mas que, contudo, agora parecia começar a despontar um começo de uma nova compreensão de seu ideal de formação, mais amplo e harmônico. Assim, com o espírito renovado, Wilhelm retorna ao castelo de Lothario, onde passa a perceber as curiosidades arquitetônicas que já o causaram espanto na primeira vez: acha estranho, sobretudo, uma ala inacessível do castelo e, principalmente, uma antiga torre. Área que, contudo, viria a conhecer em breve quando Jarno, após proferir umas palavras enigmáticas²⁹³ – num primeiro instante – conduz Wilhelm à parte até então inacessível do castelo, apresentando-lhe e dizendo que ali o espera no dia seguinte. Quando se reencontraram, frente a uma grande e antiga porta, na qual Jarno bate e que se abre estreitamente, com passagem para uma pessoa só; Jarno o empurra pela brecha e *Meister* se encontra ali, sozinho, em meio à escuridão. Wilhelm viria a presenciar ali naquele espaço obscuro e confuso, uma espécie de iniciação, guiada por um pároco rural que com ele e a companhia teatral já empreendera uma aventura tempos atrás.

²⁹¹ GOETHE, 2006, p. 467.

²⁹² GOETHE, 2006, pp. 467-468.

²⁹³ “Podemos considera-lo agora tão de confiança como um de nós, que seria injusto não o iniciarmos mais a fundo em nossos segredos. É bom que o homem que pela primeira vez entra no mundo faça uma grande ideia de si próprio, pense em obter-se muitas vantagens e procure fazer todo o possível; mas quando sua formação atinge um certo grau, é vantajoso que aprenda a se perder numa grande massa, aprenda a viver para os outros e a se esquecer de si mesmo numa atividade apropriada ao dever. Só então aprende a conhecer a si mesmo, pois é a ação que verdadeiramente nos compara aos outros. O senhor logo irá descobrir que em sua proximidade se encontra um pequeno mundo e o quanto o senhor é bem conhecido nesse pequeno mundo; amanhã cedo, antes de o sol nascer, esteja vestido e preparado” (GOETHE, 2006, p. 469).

Assim lhe diz o sujeito enigmático: “Não é obrigação do educador de homens preservá-los do erro, mas sim orientar o errado; e mais, a sabedoria dos mestres está em deixar que o errado sorva de taças repletas seu erro”. A que Wilhelm se pergunta, “de que outro erro esse homem poderá estar falando, senão daquele que me perseguiu ao longo de toda minha vida, que me fazia buscar formação ali onde não havia nenhuma e imaginar que podia adquirir um talento para o qual não tinha a menor disposição?”²⁹⁴. Na sequência, Wilhelm recebe do eclesiástico rural sua *carta de aprendizado* e se põe a lê-la, o que consegue até certa altura, pois sua leitura é interrompida pelo abade. Ali, ele descobre outras cartas de aprendizado; não só a sua, mas também de Lothario, de Jarno, entre outros nomes desconhecidos. Completa-se, de algum modo, não só o fechamento de um ciclo, mas uma espécie de continuação imediata na abertura de um “novo” que, como se sugere até essa altura, já acontecia e se desenrolava em silêncio. Junto a essa iniciação, Wilhelm acaba com suas dúvidas a respeito da paternidade de Felix, quando o abade lhe confirma que é mesmo seu filho. O pequeno surge no recinto e espantado Wilhelm lhe pergunta onde estava e de onde havia saído; ao que o abade lhe responde, incisivo e misterioso: “Não pergunte – disse o abade – Glória a ti, jovem! Chegaram ao fim teus anos de aprendizado; a Natureza te absolveu”²⁹⁵.

*

3.2.1 *Os anos de aprendizado, a educação prática para a realidade*

No último livro dos *Anos de Aprendizado*, assim, a sequência de nós tramados na narrativa encontra seus desenlaces, o que, em grande medida, se deve à nova postura formativa de Wilhelm, cuja presença de seu filho é essencial. O livro derradeiro começa com os dois no jardim e a constatação de que, agora, “Wilhelm via a natureza por um novo órgão, e a curiosidade, a ânsia de saber da criança faziam-no sentir agora que débil interesse tivera pelas coisas exteriores a ele, e quão pouco conhecimento tinha delas”²⁹⁶. O despertar de uma responsabilidade paterna, na apresentação do mundo e da vida à alguém que acaba de chegar, demarca uma nova relação no processo de aprendizado de Meister. De acordo com Wilma Maas,

²⁹⁴ GOETHE, 2006, pp. 470-471.

²⁹⁵ GOETHE, 2006, p. 473.

²⁹⁶ GOETHE, 2006, p. 475.

No conjunto da narrativa, a questão da incerteza quanto à paternidade de Felix é bastante significativa, pois Felix desempenhará efetivamente um papel na compreensão de mundo de Meister. Uma vez que se vê, pela primeira vez, na iminência de desempenhar o papel de educador de um espírito mais jovem e supostamente mais despreparado do que o seu, Meister tem chance de refletir sobre sua própria condição, sobre o estágio de sua própria formação²⁹⁷.

Wilhelm então encontra no mundo e em seu filho a condição necessária para refletir sobre o caráter da formação que até então havia tomado e a possibilidade de supera-la, pois, “naquele dia, o mais feliz de sua vida, parecia também começar sua própria formação; sentia a necessidade de se instruir sendo convocado para ensinar”²⁹⁸. As perguntas de Felix a respeito do mundo e da vida daquele jardim despertavam em Wilhelm as questões de primeira natureza de que já esquecera ou que desconhecia; e assim, seu filho acabava, indiretamente, por lhe reapresentar o mundo. Meister, assim, paulatinamente reconstruía sua percepção, de mundo e de formação, sobretudo, agora, intencionado a não mais distinguir a sua formação da dos outros. De tal modo que, “por mais coisas que já tivesse visto em sua vida, parecia-lhe que só agora, mediante a observação do menino, se lhe tornara clara a natureza humana” e mais parece que, na verdade, “era mais o menino que o educava do que ele ao menino”²⁹⁹. Wilhelm foi capaz de compreender através, assim, da iniciação e de seu filho Felix o significado do término (provisório) de seus anos de aprendizado.

Daí em diante, conforme pontua Lukács³⁰⁰, são através dos “complicados mecanismos” utilizados por Goethe (como a carta de aprendizado e a iniciação na Sociedade da Torre) que se concebe a importância extraordinária dada pelo poeta alemão ao tema da formação pensada num sentido amplo, sob os ideais humanistas de um caminho pedagógico que não se limita ao caráter individualista (como Wilhelm mesmo agora se perguntava: “será que nós homens nascemos tão egoístas que nos é impossível cuidar de outra criatura além de nós?”³⁰¹), mas se estende à educação do outro e, em especial, uma educação voltada para a realidade, para a condução do indivíduo à um lugar adequado na sociedade, cuja inserção se dá, propriamente, pela atividade exercida.

²⁹⁷ MAAS, 2000, p. 155.

²⁹⁸ GOETHE, 2006, p. 475.

²⁹⁹ GOETHE, 2006, p. 480.

³⁰⁰ LUKÁCS, 2006, p. 589.

³⁰¹ GOETHE, 2006, p. 480.

Wilhelm, finalmente pede a Jarno sua carta de aprendizado, a fim de conhecer seu conteúdo até o final. Ali, o protagonista “encontrou a história circunstanciada de sua vida descrita em grandes e acentuados traços”, permitindo-lhe ver, pela primeira vez, “sua imagem fora de si mesmo, mas não como um espelho, um segundo eu, e sim como um *outro eu* num retrato”³⁰². E então, a série de desenlaces prossegue: Wilhelm conhece Natalie e reconhece nela a amazona que lhe encantara certa feita ao ajuda-lo, quando de uma emboscada sofrida pela companhia, da qual Meister saíra ferido. E que, além disso, Natalie era sobrinha da *bela alma* que produzira o manuscrito, cuja leitura ambos tinham em comum. Ao mesmo tempo, Meister aproxima-se de Therese, o que acaba num desfecho trágico, com a morte de Mignon, e a ruptura dos dois. Até que a narrativa retorna a Jarno e Wilhelm, na ocasião em que aquele começa a contar a este sobre torre secreta. Mais uma vez retornam à carta de aprendizado de Wilhelm, que se refere à ela agora como um amuleto que se deve sempre trazer junto ao peito.

Detalhadamente, encontram-se os registros de Meister, desde sua inclinação juvenil aos mistérios, às palavras grandiloquentes, quando, embora seja possível notar um traço de grandeza de caráter, é preciso, igualmente, saber que essa predisposição ocorre de maneira obscura e indeterminada. Sendo preciso, por isso, um acompanhamento, uma espécie de guia à distância, sobre o “destino” do jovem. Jarno explica-lhe, então, que a sociedade se consolida a partir da experiência do abade e de sua ideia em juntar jovens de traços comuns, em relação às características acima, mas que, sobretudo, soubessem reverter essa inclinação imediata e indeterminada sob a guia de um processo de formação que harmonizasse contemplação e atividade. Segundo Jarno, tal procedimento é necessário pois “poucos são os que têm o sentido e, ao mesmo tempo são capazes de ação. O sentido se alarga, mas paralisa; a ação anima, mas limita”³⁰³. E assim, mais uma vez através de uma carta (esta agora, de caráter totalmente diferente daquela primeira, de Wilhelm a seu cunhado Werner), é possível estabelecer as características que guiam essa *nova* inclinação da formação. Assim consta no pergaminho da Sociedade, amuleto de Meister:

Só todos os homens juntos compõem a humanidade; só todas as forças reunidas, o mundo. Estas estão com frequência em conflito entre si e, enquanto buscam destruir-se mutuamente, a natureza as mantém juntas e as reproduz. Do mais ínfimo instinto artesanal e animal ao mais sublime

³⁰² GOETHE, 2006, p. 482.

³⁰³ GOETHE, 2006, p. 523.

exercício da arte espiritual; dos balbucios e gritos da infância à mais perfeita manifestação do orador e do cantor; das primeiras brigas dos rapazes aos monstruosos preparativos pelos quais se guardam e conquistam países; da mais frágil benevolência e do mais fugidio amor à paixão mais violenta e à mais séria união; do mais puro sentimento da presença sensível aos mais sutis pressentimentos e esperanças do mais remoto porvir espiritual: tudo isso, e muito mais, está jacente no homem e deve ser desenvolvido; *mas não em um, e sim em muitos*. Toda disposição é importante e deve ser desenvolvida. Quando um promove somente o belo, o outro, somente o útil, só os dois juntos é que formam um homem³⁰⁴.

É neste sentido, então, que se compreende o sentido geral da relativização da posição inicial da formação marcada pelo caráter individualista, que passa a ser entendida agora “não apenas no sentido de um desdobramento gradativo de inclinações e potencialidades do indivíduo, no sentido de uma entelégia, mas sobretudo enquanto processo de socialização, de interação dinâmica entre o ‘eu’ e o mundo, entre o indivíduo particular e a sociedade”³⁰⁵. Ainda de acordo com Mazzari, “essa compreensão objetiva e prática da vida social distingue todos os membros da Sociedade da Torre, aos quais Wilhelm vem juntar-se no final do romance, mediante o casamento com a nobre Natalie”³⁰⁶. O casamento de Natalie e Wilhelm é do ponto de vista de classe, como lembra Lukács, *mésalliances*, isto é, casamento entre nobre e burguês, algo significativo para uma época em que as classes tinham seus círculos de convívio bem fechados. Wilhelm parece, enfim, encontrar um final feliz junto a Natalie. Quando Friedrich alude à trajetória de Meister como aquele que “foi à procura das jumentas de seu pai e encontrou um reino”; assim lhe responde: “Não sei o valor de um reino, mas sei que alcancei uma felicidade que não mereço e que não trocaria por nada no mundo”³⁰⁷.

*

Na visão de Lukács, portanto, o tema do romance de Goethe é a tentativa de reconciliação entre o indivíduo problemático e a realidade social concreta ou, nos termos hegelianos, entre a poesia do coração e a prosa do mundo. A narrativa, que busca unir os dois polos, é a história do caminho de Wilhelm Meister em busca de seu objetivo, seguro e consciente, de autoformação. Como visto, Lukács concebe o romance de Goethe como um *romance de educação*, cujo conteúdo é “a educação dos homens para a compreensão prática da realidade”. Este é, precisamente, o sentido a que Hegel destaca para o significado dos *anos*

³⁰⁴ GOETHE, 2006, pp. 524-525. (grifo nosso).

³⁰⁵ MAZZARI, 2006, p. 15.

³⁰⁶ MAZZARI, 2006, P. 18.

³⁰⁷ GOETHE, 2006, p. 575.

de aprendizado, conforme pontuado nas passagens dos *Cursos de Estética*, no primeiro capítulo, ou seja, em suas palavras, “a educação dos homens para a realidade”. De acordo com o filósofo alemão, “o romanesco é o cavalheiresco que se torna novamente sério, com um conteúdo real”, pois já não precisa recorrer a objetivos quiméricos como o fazem os romances de cavalaria, na medida em que a existência exterior passa a se pautar “numa ordem rígida”, segura da sociedade burguesa e do Estado”. Da mesma forma, não se trata mais de perseguir a honra, a lealdade e o amor tão somente enquanto valores internos, mas, sim: “os ideais de aprimoramento do mundo, a essa ordem subsistente e à prosa da realidade, que lhes obsta por todas as partes seu caminho”³⁰⁸. A despeito da crítica contundente de Novalis, de que o *Meister* de Goethe, na medida em que eventos e elementos cotidianos ganham espaço de jogo considerável na narrativa, é “um livro desastroso e tolo [...] impoético no grau mais elevado, no que concerne ao espírito, ainda que a exposição seja tão poética [...]”³⁰⁹, a obra ocupa lugar central dentro da teoria do romance de Hegel, cuja “conclusão”, como vimos, é de que, se as lutas modernas consistem, propriamente, no conflito entre a poesia do coração e a prosa oposta do mundo, “melhor” então se nessas lutas se alcance “os anos de aprendizado, a educação do indivíduo junto à realidade presente” e que, com isso, se identifique ao verdadeiro estágio do espírito na modernidade.

Como consequência, pois, esse tipo de configuração levará aos traços gerais da modernidade, cujo gênero romance é a que melhor a representa e que, na evolução interna deste, a forma *Bildungsroman*, neste caso, é a forma precipitada capaz de evidenciar o aperfeiçoamento da personagem em diferentes etapas da vida, em seus anos de aprendizado, para que, ao término do processo, o leve a um conhecimento de si mesmo que não esteja isolado da “compreensão prática da realidade”. Ocorre, porém, que ao longo do caminho o que a personagem de fato aprende em seus anos de aprendizado é a percepção da *discrepância entre interioridade e mundo*, mas que, contudo, não desponta para uma solidão do romantismo da desilusão, nem antes segue se opondo a um mundo absolutamente avesso e estreito ao seu idealismo. Leva, ao contrário, a uma realização ativa da percepção dessa dualidade:

“a adaptação à sociedade na resignada aceitação de suas formas de vida e o encerrar-se em si e guardar-se para si da interioridade apenas realizável na alma. O gesto desse advento exprime o estado presente do mundo, mas não é

³⁰⁸ LUKÁCS, 2006, p. 592.

³⁰⁹ LUKÁCS, 2006, p. 592.

nem um protesto contra ele nem sua afirmação, é somente uma experiência compreensiva – uma experiência que se esforça por ser justa com ambos os lados e vislumbra, na incapacidade da alma em atuar sobre o mundo, não só a falta de essência deste, mas também a fraqueza intrínseca daquela”.³¹⁰

Importa relembrar, claro, que essa percepção só se sobressai para Wilhelm após a “interrupção” na narrativa: entre aspas, pois as *confissões* tornam-se não só ponto intermediário, mas é como se afinasse o texto rumo à uma interiorização que, de algum modo, parece ter servido à Wilhelm como condição necessária para o desenvolvimento de uma espécie de autoconsciência, ou seja, consciência da discrepância da poesia com a prosa e de que, após analisar seu próprio caminho (sob espelho das confissões da *bela alma*), o teatro não era capaz de servir às suas intenções de uma formação com base na totalidade, harmonia e autonomia, na medida em que vai ficando mais claro para o protagonista que

o teatro por si só não é capaz de oferecer-lhe respostas em sua busca, pois se subordina a um complexo que envolve ampla gama de valores humanistas. Wilhelm compreende ao mesmo tempo em que o seu entusiasmo pelo palco sempre esteve intrinsecamente relacionado à rejeição pelas formas de vida burguesa que lhe estavam determinadas. Conscientiza-se de que em todos os papéis que representasse ele estaria, no fundo, representando a si mesmo, como dileitante. Desse modo, revela-se que a opção pelo teatro não foi senão um equívoco, mas ao mesmo tempo, torna-se-lhe igualmente claro que este equívoco representou uma etapa essencial em sua trajetória³¹¹.

Assim, então, junto ao abandono do teatro, associa-se um novo aprendizado: sim, de que o teatro é capaz de fornecer o desenvolvimento de suas faculdades espirituais e artísticas, mas que se restringe a uma dimensão individualista da formação, da qual a sociedade permanece incólume e, seu ideal expresso na carta inicial de Wilhelm a Werner, na qual buscava sua formação harmônica e total, torna-se, pois, incapaz de se realizar. O *aprendizado*, no sentido hegeliano de “aparar as arestas”, reside justamente nesta segunda recusa que o herói realiza, isto é, a recusa do caminho primeiro. Por ser incapaz de erigir sua poesia no mundo tal como pretendia, o abandono do teatro ressignifica sua intenção primeira: o processo de auto-formação não pode ser apenas para si, mas deve orientar-se, sobretudo, para a realização do tema da obra, a saber, da interação entre o eu e o mundo; dito de outro modo, da superação – ou, ao menos, da tentativa de reconciliação - da tópica particular à modernidade e de sua expressão literária: a cisão e a fragmentariedade da vida e o romance.

³¹⁰ LUKÁCS, 2009, p. 143.

³¹¹ MAZZARI, 2006, p. 17.

É também neste sentido que Lukács situa Meister como uma tentativa de síntese entre as duas tipologias anteriores, o idealismo abstrato e o romantismo da desilusão. Assim, do ponto de vista da tipologia, o romance não recai na desilusão nem se basta no idealismo, isto é, não concebe o equívoco como o fim desiludido, de uma experiência fracassada; antes, inverte a má finitude do erro e busca lhe inferir um significado “positivo”, um significado pedagógico que transforme e compreenda o erro apenas enquanto momento necessário do processo, ou seja, que faça o erro ressurgir enquanto uma errância substancial. E que assim, o conduza rumo à ordem prosaica do mundo pelo único caminho possível permitido a um burguês daquele momento: pelas brechas. Não só entendidas enquanto a matéria contingente e a série de continuidades e rupturas, aventuras e desventuras do romance, mas também enquanto matéria configuradora, como aludimos à crítica de Novalis, pelo fato de abrir ao espaço poético uma vasta gama de matéria não poética. Mas, bem entendido, não haveria de ser de outra forma, na medida em que os *Anos de aprendizado de Wilhelm Meister* é tipicamente um *romanceburguês*. Se para Hegel, tal atributo garante à obra o *status* de epopeia moderna e que, deste modo, a educação prática para a realidade se identifica com o significado atribuído pelo filósofo alemão aos *anos de aprendizado*, é porque Goethe logrou com maestria condensar as tendências de sua época e local, isto é, a Alemanha da segunda metade do século XVIII.

Para Lukács, porém, retornando à *Teoria do Romance*, conceber a discrepância entre o indivíduo e o mundo enquanto uma experiência compreensiva, isto é, sem protesto ou afirmação em relação ao mundo, pressupõe a característica central e ampla do romance como um todo: a ironia. A afirmação irônica da realidade é, pois, o estágio intermediário que garante à forma seu viés pedagógico³¹². Dentro do esquema de sua tipologia das formas romanescas, contudo, Lukács afirma que o romance de Goethe, a despeito de seu tato artístico genial, é incapaz de transpor os abismos da modernidade, pois ela mesma não garante as condições objetivas para tal configuração aproblemática. Por isso, como forma de garantir a coesão objetiva necessária, Goethe lança mão dos artifícios *ex-machina* da Sociedade e das cartas de aprendizado, de forma que entra aí em jogo também a mentalidade utópica do escritor que, ao não se contentar com a vivência de um sentido irrealizável, lança mão destes recursos que não encontram sentido constitutivo e existente, de fato, na realidade. E que,

³¹² LUKÁCS, 2009, p. 145.

sobretudo, o fato de utilizar estes recursos depõe menos contra Goethe e mais contra a realidade, uma vez que é esta que “não se deixa alçar à força a esse nível de sentido”³¹³.

³¹³ LUKÁCS, 2009, p. 150.

CONCLUSÃO

A interpretação da *prosa do mundo* e a da *poesia do coração* sob olhar da abordagem histórico-filosófica das formas só é possível, assim, a partir da reformulação da questão poética dos gêneros, a partir de Hegel. A temática geral do trabalho abeirou-se, neste sentido, no entrelaçamento das implicações que a estética hegeliana deixaria para as tradições futuras, em especial, no que se refere à questão da *adequação* entre matéria e forma, entre *Coisa* e *Ideia*. Questionamos, assim, a adequação através de dois significados possíveis, para os dois níveis de debate: primeiro, o que significa a adequação dentro do registro estético-literário: se a obra literária é pensada como uma mediadora, essa adequação almejada se apresenta como uma *representação*? E qual seu limiar para se tornar uma *apresentação*? Em segundo lugar, quanto ao significado de natureza social: se a adequação literária presente, em especial, no romance sugere um momento presente reconciliado ou irreconciliado que se refere à sua cisão fundamental entre o “eu” e o mundo.

Pode-se afirmar, como visto, que na altura da redação da *Teoria do Romance*, Lukács encontra-se bastante influenciado pela filosofia estética hegeliana, significando que o debate com a teoria estética clássica que Lukács encontra já se encontra mediado pelo filósofo alemão. O arremate da filosofia de Hegel, como buscamos demonstrar, estabelece para as gerações futuras uma nova concepção de se encarar o debate dos gêneros literários. Isto é, de um modo geral, quando se diz que Hegel rompe sem romper com os postulados normativos e sistemáticos da poética clássica dos gêneros importa enfatizar que, de algum modo, a fluente aristotélica não deixará, por assim dizer, de fluir (como se as categorias já tivessem adquirido o selo da eternidade, por serem grandes imagens da natureza humana); mas que, contudo, a operação hegeliana na qual o elemento histórico se vincula ao sistemático para se pensar esta questão estética acaba por causar uma transformação no próprio fundamento do paradigma clássico de análise literária, operando, assim, um deslocamento essencial, indo da *Coisa para a ideia*, cujos efeitos são notáveis. Ao longo do trabalho destacamos, em momentos diversos, uma série de questões estéticas desencadeadas pela sequência de vínculos e deslocamentos que sucedem o diálogo Hegel-Aristóteles; cumpre agora indica-los na sequência do andamento do texto, enfatizando suas decorrências e tensões postas à literatura, na medida em que ela se encontra no centro dos movimentos de vínculos e deslocamentos, se movimentando

e abeirando, ora na forma, ora no conteúdo, ora no histórico, ora no sistemático e, assim, encontrando seus limiares.

O primeiro vínculo se trata do arremate hegeliano à poética aristotélica, como indicamos. Quando se vincula o elemento histórico ao sistemático, dentro da poética dos gêneros, ocorre um deslocamento bastante singular: a designação normativa (das categorias poéticas) se dá em relação à coisa, ou seja, à obra de arte literária ela mesma, representando um movimento a posteriori e indutivo: a partir da obra, da coisa, caminha-se até à categoria que melhor adequa aquela obra. Daí, como se esclarece, o exemplo dado por Peter Szondi a respeito das correspondências entre Goethe e Schiller, nas quais buscavam encontrar a matéria exata para configurar a obra, de modo que não houvesse erro de “recepção estética” da obra. A partir de Hegel, esse procedimento passa a se mostrar inadequado na medida em que o filósofo atrela à própria sistematização estrutural um caráter histórico. A normatividade passa a valer, então, mais como linguagem e menos como regra estética. De algum modo, com Hegel, o histórico desmente o sistemático, embora não possa, mesmo por uma questão de linguagem, abandoná-lo. Rompe sem romper.

Em outras palavras: não se abandona a utilização das categorias, mas elas não são mais determinantes dentro dos parâmetros da análise: a obra não precisa mais corresponder às categorias normativas, mas, agora, a obra de arte dispõe de uma liberdade maior no que tange à sua mediação com seu contexto histórico: se cada obra é a obra de sua época, suas categorias estabelecidas por ela mesma, dizem respeito ao momento histórico, sob a ótica de que, agora, tanto a literatura fala do mundo e da realidade, quanto o mundo e a realidade falam da literatura. Assim, ao invés de se perguntar se tal obra corresponde à tal categoria normativa, pergunta-se: tal categoria normativa corresponde à tal obra, na medida em que esta obra está intrinsecamente relacionada à época e espaço, isto é, das condições histórico-filosóficas de seu surgimento? Lukács, por exemplo, em sua tipologia das formas não deixa de distinguir o idealismo abstrato do romance da desilusão em relação às categorias normativas (no caso, em relação ao estreitamento ou amplitude da alma em relação ao mundo), mas que, igualmente, a sucessão dos tipos esquemáticos atribuída pelo autor ao romance correspondem à uma sucessão histórico-filosófica, uma herança conceitual que a história da literatura traçada por Lukács destacou em dois momentos: na cavalaria da Idade Média, destacadamente Cervantes. E com o romance da desilusão, da qual destaca a

Educação Sentimental de Flaubert. Encadeando, assim, duas formas distintas, conceitual e historicamente, de se responder à questão de adequação entre a alma e as formas ou, em outras palavras, entre o indivíduo e o mundo. Esta cisão presente nas tipologias formais que, por sua vez, corresponde ao gênero do romance, num sentido maior, como traçado nos *Cursos de estética* de Hegel e adotado por Lukács.

O primeiro vínculo (I), portanto, que une o histórico ao sistemático, alude ao fato de que a teoria estética não mais olhará a obra e, na sequência, a alinhará à categoria adequada; antes, olha para terreno histórico, substrato e matéria da obra, para na sequência pensa-la categoricamente, condicionada, contudo, pelo momento histórico, filosófico e social. Assim, neste novo vínculo entre forma e conteúdo, é preciso que haja uma conversibilidade recíproca entre ambos para que a literatura enquanto mediadora não se estabeleça apenas como representação do mundo, mas que possa ser pensada de forma mais ampla, deslocada: isto é, no sentido de surgir como a apresentação do mundo. Pois, muito bem entendido, podemos nos perguntar, qual o limiar entre a arte como representação para a arte como *apresentação* expressiva do mundo? O personagem que não só representa, como imagem, símbolo ou força estética maior, mas sim o artista e personagem que passam a “apresentar do mundo”, como espécie de porta-voz do espírito de um povo e de uma nação. A modernidade admite um porta-voz, tal como a antiguidade teve com Homero? Este é o primeiro “limiar literário”, por assim dizer, entre representação e apresentação.

Com isso, caminhamos para o segundo passo: a constatação de que a metáfora de Theodor Adorno (de que a *forma é o conteúdo precipitado*) é uma designação, uma forma de enunciar o arremate hegeliano. Essa precipitação deriva do vínculo anterior, pois, ao condicionar reciprocamente matéria e forma para além dos vínculos estritamente estéticos, sugere uma vinculação (II) outra: o entrelaçamento entre *o momento da história mundial e a representação literária*. Conforme indicamos, em *A Alma e as Formas*, Lukács afirma que a forma é a *essência concentrada de tudo o que há para dizer*. Ou seja, que a forma dispõe de algum modo da capacidade de tecer os elementos caóticos e contingentes da realidade sob uma configuração estética ordenada e artística. Isso, pois, com a ruptura com o mundo grego clássico deu início ao processo de evasão da substância diante da qual a vida não mais apresenta um sentido imediato e sinônimo de totalidade, de modo que, a literatura, igualmente, é incapaz de apresentar o mundo de modo imediato, espontâneo. Mas apenas

como representação, o que supõe uma mediação, um esforço configurador que tenta erigir uma *poesia* essencial, significativa, em meio ao mundo prosaico e alheio a tais aspirações essenciais da interioridade. Assim, surge um novo limiar e uma nova problemática à literatura, toda vez que ela aparece como mediadora: ou seja, não somente que a forma é o símbolo maior da dissonância da vida, mas que a mediação consiste, numa dimensão positiva (que não se restringe apenas à tomada de consciência que o romance produz, em conceber a realidade contida na forma apenas como anúncio da situação de desterro na qual nos encontramos): de que a literatura é essa espécie de sopro capaz de cintilar um brilho no céu do Novo Mundo, sob o qual peregrinam solitários seus habitantes.

Quando dizíamos que Lukács vê no romance uma tentativa de estabelecer uma nova relação com a natureza que não seja aquela soterrada pelas estruturas convencionais e abstratas (de “segunda natureza”) e vê justamente nessa tentativa a dimensão positiva do romance, seu aspecto de resistência “poética”, a de preservar a poesia e a sensibilidade para as coisas essenciais do mundo, sob longa série de desaparecimento histórica – de dessubstancialização da vida. A literatura para escavar, sacudir a poeira do coração, a poeira precipitada do mundo da prosa, opaco e petrificado, sob o interior poético do coração. Que, acima do coração, há o mundo da convenção, em suas legalidades estritas do dever-ser, da formação de mundo contida nas estruturas regulativas criadas pelos próprios homens e que recaem sobre os próprios homens. Mas que, igualmente, é possível dar vida e fôlego a essa primeira natureza essencial, recorda-la, isto é, passa-la novamente pelo coração.

Assim, num próximo passo, o deslocamento opera no limiar entre as possibilidades da forma, sobretudo no que se refere à capacidade de: a) compor, de fato, um todo expressivo que seja capaz, por sua vez, de se referir à b) ruptura do mundo com as estruturas vitais (a estrutura abstrata da segunda natureza prosaica acima e dominante sobre as estruturas vitais, do coração) e a denúncia desta situação nos limites da literatura propriamente; isto é, c) a recriação em chave significativa das estruturas vitais no horizonte da obra literária entendida como mediação, ainda que uma mediação formal. O terceiro vínculo (III), daí, se dá no entrelaçamento paradoxal do romance no que se refere à “presença de uma ausência”: como é possível deslocar-se da estrutura prosaica de uma segunda natureza rumo a uma estrutura vital, que tende apenas a relampejar no céu, mas sem se apresentar claramente e a olhos nus, ou seja, de modo imediato. A vinculação se dá, pois, na forma literária como mediação

daquilo que não se revela mais de modo imediato e portanto para que a substância, perdida ao longo da *topografia transcendental do espírito*, possa surgir novamente seja necessária a mediação literária. E que, então, mais do que a deflagração nítida da dissonância, a literatura é fundamental na mediação para que se obtenha uma experiência significativa na experiência do mundo cotidiano, prosaico.

Daí que, se por um lado, o fato de o romance ser épico se deve à sua intenção configuradora, mas mais do que isso, mediadora. E se o prosaico ganha um espaço no interior do romance, espaço este que inexistia no jogo da epopeia, é porque a vida e a realidade do presente já não são mais as mesmas. A presença da ausência é, pois, a imediatez de início, o ponto problemático de partida que a literatura moderna encontra: o fim do estado poético original. A prosa do mundo, portanto, muito mais do que uma questão estética oposta à poesia, mas a prosa do mundo enquanto determinação conceitual do mundo e que, por sua vez, justamente por isso, ganha espaço significativo na prosa do romance.

Sob registro literário da modernidade, assim, encontram-se entrelaçadas, de modo indissociável, as estruturas abstrata e vital. Mais propriamente, encontram-se sobrepostas. A estrutura da legalidade normativa pairando acima da estrutura vital, da vida vivida. O primeiro passo, como indicamos, foi a percepção da cisão e o segundo, por sua vez, o reconhecimento da queda dessa estrutura sobre a própria vida da humanidade, que a criou. Os homens que acabam por denominar leis “o conhecimento do poder que os escraviza”³¹⁴. Torna mais agudo assim o sentido e significado da afirmação de Marx de que “os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem”. Mas é justamente aqui que o romance permite o que Lukács tratou como o autorreconhecimento da abstração: etapa fundamental para o início do processo de autoconhecimento; o que nos aproxima mais propriamente da temática dos *Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*.

Como, no entanto, uma forma moderna poderia ser capaz de representar em chave significativa, com intenção de totalidade, o mundo e a realidade fragmentadas e contingentes? De acordo com Lukács, enquanto elementos constitutivos da forma romance, a configuração é possível através de dois elementos principais, um interno e outro, externo: a ironia e a biografia. A narrativa, em geral, trata do acontecimento, mas a forma poética, desde Aristóteles, e em especial à épica, como ressalta Hegel, se liga à imitação da ação (no sentido

³¹⁴ LUKÁCS, 2009, p. 65.

da práxis): o caminho, o processo, a peregrinação a ser narrada. É claro que, entre a epopeia e o romance ou, entre as narrativas de Odisseu e de Wilhelm Meister, há uma distância abismal, de forma que a totalidade do romance, sua forma épica, é somente alcançada através do tato irônico desta distância. Totalidade abstrata, portanto, na medida em que se trata de uma totalidade de natureza estética, relacionada aos aspectos da configuração formal. Neste sentido, poderíamos questionar: se Homero apresenta o mundo grego, no sentido de que é seu porta-voz, capaz de um interior, por assim dizer, isento de subjetividade, sendo apenas uma espécie de *médium* através do qual a poesia floresce; e se Goethe, paralelamente, seria aquele capaz de representar uma totalidade do mundo, mas apenas sob determinado ponto de vista e indicar essa totalidade apenas por um modo igualmente determinado, isto é: através do registro biográfico e da ironia; assim, se o mundo e o povo grego antigos se concentram na epopeia e na figura de seu herói, teria o herói moderno do romance essa mesma capacidade? Em que medida, na modernidade, ao dizer de um homem, é possível dizer algo sobre a humanidade?

De um modo geral, então, buscou-se pôr em diálogo filosofia e literatura. Especificamente, de um lado, a filosofia lukácsiana de juventude no rastilho do amplo debate da estética e da poética dos gêneros estabelecida por Aristóteles e arrematada por Hegel nos *Cursos de Estética*, notadamente uma das grandes influências teóricas de Lukács na altura da redação da *Teoria do Romance*. Por outro lado, da literatura, os versos homéricos e os aspectos de uma cultura fechada e originariamente poética estabelecem a origem a partir da qual os desdobramentos das obras literárias, em especial a forma romance, são pensados na obra do filósofo húngaro. Destacou-se, neste caminho, uma dupla dissolução: a primeira, no ambiente formal estético-filosófico, diz respeito à *Aufhebung* hegeliana na teoria aristotélica que, na medida em que conserva as categorias dos gêneros, supera sua determinação indutiva-normativa vinculando-a ao histórico, especulativo-dedutivo; a segunda, estético-literária, decorre da primeira, pois é o caráter histórico-filosófico que nos permite pensar a dissolução das formas e gêneros clássicos ao longo da história da literatura, assim como permite estabelecer o paralelo entre epopeia e romance.

Neste sentido, o itinerário que Lukács estabelece na *Teoria do Romance* – da antiga cultura grega até a modernidade – observa o desdobramento histórico-literário das formas de configuração da grande épica para mundos completamente diferentes: a epopeia clássica e o

romance moderno. O ímpeto e os efeitos da Revolução Francesa, o desenvolvimento das forças industriais, do mundo e da consciência da nascente burguesia contrastam sobremaneira a harmonia do mundo clássico. Investigou-se, nessas condições, não somente o deslocamento literário no tecido do tempo, mas, também, o próprio jogo de tramas do espírito ao longo de sua *topografia transcendental*, como diz Lukács, ou ainda, com Hegel, em sua *tecelagem inconsciente* observada e tornada consciente ao longo da História, pelo exercício da reflexão filosófica. Pois, muito bem entendido, cada obra da grande literatura mundial é a expressão (ainda que não absoluta, nem imediatamente evidente) do espírito de um povo, de uma nação e de uma época, na medida em que é a partir de seus condicionantes histórico-filosóficos que a obra literária emerge e, assim, ao contrário, permite ao mesmo espírito tomar consciência de sua situação. Como se o espírito buscasse na literatura e na reflexão filosófica das obras, a consciência necessária para apreender-se a si mesmo. Pois, como indicado, a resposta na arte, em geral, vem antes das perguntas: o poeta trabalha com a sensibilidade e a intuição do mundo, enquanto o filósofo com o Conceito.

Dizíamos, então, com a *Estética* de Hegel, que a arte romântica significa o momento em que o espírito alcança uma consciência de si através da representação literária e complementamos - como a *Fenomenologia do Espírito* nos permite perceber - que “A literatura assume o papel de registro consciente da experiência humana, ou, inversamente, a experiência humana adquire consciência de si sob a forma de representação literária”³¹⁵. Assim, mesmo que este não seja um objetivo consciente do poeta, seu trabalho sintoniza-se sensivelmente à situação do seu mundo, do interesse e do estágio do espírito no momento do poeta; ao filósofo, assim, a tarefa e a paciência do conceito, buscando apreender, ao longo do curso histórico das obras literárias, “o curso do espírito pelo pensamento”, sua indicada topografia transcendental, sua tecelagem inconsciente ao longo da história do mundo.

É, pois, sob um duplo sentido em que nos reportamos ao romance de Goethe: primeiro, porque a temática geral do trabalho, da colisão da prosa do mundo com a poesia do coração, coincide com a temática dos *Anos de Aprendizado* e que, por sua vez, coincide com a temática ampla do romance tal como colocada por Hegel e, sendo assim, da modernidade. Em segundo lugar, porque na obra é possível enxergar o deslocamento do autorreconhecimento da abstração rumo ao autoconhecimento (mais uma roupagem de um deslocamento inicial: da

³¹⁵ MARTINHO, 2010, p. 57.

coisa *para* a ideia; agora, no caso, da coisa “estrutura abstrata” rumo ao ideal de autoformação, que reconheça e supere as estruturas não-vitais). O *romance de formação*, nítido no *Meister* de Goethe, vincula o conflito inaugural do romance na medida em que se orienta rumo à intenção de reconciliação, marcada pela formação: a busca por uma maestria de vida que sintetiza a poesia do coração na prosa do mundo, o interior poético e o exterior prosaico. A série de rupturas e contingências, de continuidades e descontinuidades marcam o ritmo do romance, ao longo do qual Wilhelm relativiza seu ideal primeiro de formação: com a recusa das atividades burguesas, o personagem escolhe o teatro como palco no qual se entende apto a desenvolver suas habilidades artísticas e prover-lhe uma formação multilateral da personalidade, em consonância à sua poesia, à sua aspiração, desejo e intenção de formar-se. Após o interlúdio das *Confissões de uma bela alma*, que acaba por afinar o tom do texto rumo à interioridade e ao caráter impotente de sua realização, pois acaba sempre abstrata, sem tocar no mundo, Wilhelm acaba por alcançar uma consciência de si e que, seguindo no teatro, poderia até sintonizar-se consigo mesmo, com sua interioridade, mas que o mundo permaneceria incólume. A partir daí, então, o personagem adota um ideal mais amplo de formação, no qual não se considera apartado do mundo: eis o momento da segunda recusa – que parece ser uma das grandes características do romance como um todo –, a recusa do teatro (que, em si, contém a recusa inicial da atividade burguesa).

É sintomático, portanto, que o romance de Goethe acabe com uma série de casamentos entre nobres e burgueses, pois parece um ponto fundamental para compreendermos o sentido que Hegel atribui aos *Anos de Aprendizado*, tal e qual retoma a expressa em seus *Cursos de Estética*. Tal como se vê na *Fenomenologia do Espírito*, Hegel é “cruel” com a figura da *bela alma* por se preservar estéril em sua interioridade. Assim, quando na *Estética*, o autor diz que, em relação à interioridade da arte romântica e do romanesco, é preciso “fazer um furo nesta ordem de coisas, modificar o mundo, melhorá-lo ou, a despeito dele, recortar sobre a terra um céu: procurar a moça, tal como ela deve ser, encontra-la e, então, ganha-la, conquista-la e arrancá-la”. Essa ruptura com a dimensão puramente interior implica, pois, uma ida até o mundo, até à efetividade do presente, de modo que o ideal interior passe uma por exame de concretude da realidade, que lhe servirá de aprendizado. Este que, por sua vez, surge sob o seguinte estigma:

“Por mais que alguém tenha combatido o mundo, tenha sido empurrado para lá e para cá, por fim ele encontra, contudo, na maior parte das vezes sua

moça e alguma posição, casa-se e também se torna um filisteu do mesmo modo que os outros; a mulher se ocupa do governo doméstico, os filhos não faltam, a mulher adorada, que primeiramente era a única, um anjo, se apresenta mais ou menos como todas as outras, o emprego dá trabalho e aborrecimentos, o casamento é a cruz doméstica e, assim se apresenta toda a lamúria dos restantes”³¹⁶

O significado hegeliano para *Os Anos de Aprendizado* é, pois, que no fim da aventura da interioridade, ela se encontre corrigida sob a ordem do mundo e do tempo, ou seja, que a poesia do coração encontre suas correções necessárias na prosa do mundo; que o sujeito aprenda com sua experiência no mundo e lhe encontre um lugar adequado, que forme, assim, sua personalidade e encontre sua maestria ao longo da prosa do mundo e não apartado dela: os anos de aprendizado como a educação prática para a realidade. Do ponto de vista da evolução artística, que o fantástico e as aventuras do romanesco experimentem a correção necessária e encontrem seu significado correto no mundo burguês, isto é, que o romance se desdobre sob uma nova forma, mais adequada ao substrato deste histórico, filosófico, estético e social do mundo baseado no Estado, “classes” e camadas das relações sociais, sob desenvolvimento mercantil etc. – do que, propriamente, as lutas quiméricas do cavaleiresco. De modo geral, o que Hegel parece nos dizer é que, no fundo, toda a poesia que tenta erigir na modernidade é, de um modo ou de outro, levada à prosa, visto que é esta e não aquela que rege a ordem do mundo moderno. Daí, portanto, que o romance seja uma “categoria conceitual que enforma a realidade”³¹⁷ tal como ela é: burguesa e prosaica.

A questão é: olhar para o romance enquanto a literatura possível e expressiva na modernidade, na medida em que incorpora as fendas e abismos de sua época, compondo, numa totalidade abstrata, a representação, o semblante do mundo. Assim, em suma, buscamos demonstrar o arremate hegeliano no campo da estética e seus profundos efeitos para a obra literária em sua relação de (i)mediação com o mundo e seus substratos, sua matéria. A vinculação histórica ao registro normativo alarga o horizonte do debate, levando a uma série de implicações, responsáveis por deslocar a percepção e o entendimento a respeito das obras literárias, o que suscita uma série de perguntas circunstanciadas ao deslocamento inicial. Quando, porém, se diz que a *Teoria do Romance* parte de pressupostos hegelianos, mas chega a resultados distintos, essa diferença se dá devido aos diferentes significados atribuído por Hegel e Lukács quanto ao romance enquanto obra expressiva de sua época. Em outras

³¹⁶HEGEL, 2000, pp. 328-329.

³¹⁷SILVA, A. A., 2001, p. 39.

palavras: embora Lukács parta da concepção estética de Hegel, isto é, embora os autores concordem quanto ao condicionamento histórico-filosófico do romance na modernidade, os autores discordam quanto ao significado (também histórico-filosófico): a *Teoria do Romance*, assim, como aquela a aplicar uma metodologia hegeliana para obter resultados não-hegelianos.

As divergentes compreensões filosóficas de Lukács e Hegel não se dão, pois, por olharem para coisas distintas; pelo contrário, ambos estão concebendo o romance através dos mesmos mecanismos que condicionaram a forma, assim como ambos o concebem enquanto registro literário expressivo da modernidade: a questão, ao que tudo indica, é saber se o desterro da situação moderna, simbolizado no romance, é uma experiência literária estática ou em movimento. Se olharmos com Lukács, ao que tudo indica, a modernidade e sua situação prosaica parecem estáticas, como resultado finito, a consciência de que, ali, algo deu errado: que o demoníaco impera, que o mundo encontra-se abandonado por Deus, que o homem permanece cindido e portanto irreconciliado. Hegel, por outro lado, parece olhar esta avalanche prosaica que soterra a essencialidade poética como quem vê apenas um momento, uma etapa de um vir-a-ser; contempla, assim, a modernidade como o símbolo da maturidade – tal como Lukács, é certo – consciente da situação do mundo e do atual estágio do espírito, mas, diferente de Lukács, não concebe o desterro do presente em sua má infinitude, nem envereda para a conclusão em relação à ausência do divino no mundo; parece, antes, dizer – sem alarde ou nostalgia – o óbvio, aquilo que se encontra manifesto na ordem do seu tempo: o romance, essa moderna epopeia burguesa.

Que a contradição do atual estado das coisas não seja um impedimento, mas antes o motor que movimenta o itinerário do espírito, num patamar, e da consciência individual, em outro. Um processo de formação que assume diversos momentos negativos antes de se mostrar positivamente encadeado e significado, que passa pela série de recusas e que vê no erro e na experiência errante apenas um momento imperfeito de algo (verdadeiro) em construção. Como no caso dos *Anos de Aprendizado*, é quando Wilhelm alude a seus erros que seu processo de formação final, mais amplo e ligado à humanidade, se inicia, o que diminui a distância entre a poesia e a prosa, cumprindo-se, em alguma medida, a conciliação entre indivíduo e as exigências da integração na sociedade burguesa. Tudo então como um devir, um processo. Como se, na medida em que o presente é ainda um vir-a-ser, eximisse a

realidade (do presente) de um caráter problemático dado o significado que Hegel dá à modernidade através do enunciado do *mundo da prosa*, ou seja, a designação estética para o espírito alçado a si mesmo no pensamento e na práxis socioestatal, como destacado. Mas porque, sobretudo, o significado histórico-filosófico do romance enquanto a epopeia burguesa da modernidade é o símbolo essencial do que há para se dizer sobre o espírito de um povo e de uma nação. Em outras palavras, a autoconsciência (propiciada pelo romance) da cisão moderna (precipitada no romance) como momento necessário para caminhar rumo a um mundo menos prosaico.

Lukács, porém, observa a reconciliação hegeliana e a julga insuficiente, pois abstrata demais; uma espécie de solução transcendente que paira acima da realidade. Não significa que Lukács não conceba na modernidade o romance como a epopeia burguesa, mas que, na representação literária da consciência burguesa através dos heróis, a psicologia que reside ali é, acima de tudo, a demoníaca, na medida em que a busca pela reconciliação se mantém enquanto a realidade não deixar de se ser problemática na esfera da imanência – e não da transcendência. Assim, para Lukács, o mundo mais do que um mundo burguês, é aquele *abandonado por Deus*.

A *Teoria do Romance*, deste modo, pode ser lida como tentativa de encontrar no romance, enquanto gênero literário, sua relação com o mundo, enfatizando e buscando sempre identificar as possibilidades de uma experiência humana, vital e poética, num mundo de estruturas não-vitais, apoéticas, de complexos petrificados, incapazes de despertar uma interioridade por si só. A percepção de que apenas sob mediação artística é possível vislumbrar um sentido vital e significativo neste mundo, mesmo que sob o signo de uma cintilância fugidia e passageira, compõe assim a importância deste gênero literário para a modernidade: sendo símbolo da essência concentrada do que há para dizer. Porém, apenas o vislumbre de sentido (a aproximação essencial possível num mundo abandonado por Deus), a percepção da nulidade da busca moderna e da latente e permanente a cisão entre o indivíduo e o mundo parecem ser insuficientes para o filósofo húngaro. Assim, a discrepância entre ser e dever-ser permanece não superada na estética lukácsiana da *Teoria do Romance*: o romance não é solução, não é saída do mundo alienado, do mundo inacessível ao sentido, nem sequer representa um triunfo da poesia sobre a prosa; apenas a percepção de que a vitória última é a da realidade; o mundo continua opaco, petrificado como tal: o romance, igualmente, é apenas

um momento irônico na história do mundo. Se Lukács investiga o romance como quem procura uma nova relação com a natureza, capaz de propiciar uma vida autêntica, seu resultado é a constatação da dupla desesperança, a ironia do mundo que apenas paradoxalmente se permite configurar literariamente: se a própria configuração do romance parte da “presença de uma ausência”, seu significado, para Lukács, traz consigo o mesmo espírito: lutar contra esse mundo não vale a pena – é conhecida a nulidade da luta; contudo, não lutar é pior ainda. O romance é, assim, o símbolo da dissonância; a forma possível e necessária, mas sua totalidade e reconciliação são apenas abstratas, insuficientes e problemáticas. Mas que, exatamente por isso, são a essência condensada de sua época, na medida em que correspondem à situação do mundo moderno, suas fissuras e abismos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. Poética. Tradução Eudoro de Souza. 1. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Coleção Os Pensadores).

BUTLER, J. *Introdução*. In: LUKACS, G. *A alma e as formas*. Trad. Rainer Patriota, Belo Horizonte: Autentica, 2015.

DELORY-MOMBERGER, C. *Fundamentos epistemológicos da pesquisa biográfica em educação*. In: Educação em Revista, Belo Horizonte, v. 27, n. 1, abril 2011, p. 333-346.

FONTES, Rosa Lucia Miguel. *O Romance como epopeia de uma era: um estudo do romance Angústia de Graciliano Ramos*. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras, 2010.

FREDERICO. C. *Lukács: um Clássico do Século XX*. São Paulo: Ed. Moderna (coleção Logos), 1997.

GALLO, Renata Altenfelder Garcia. *A Teoria do Romance e o Romance como Epopeia Burguesa: um estudo comparado da concepção de Romance em Georg Lukács*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem. Campinas, 2012.

GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino S. Neto. São Paulo: Ed. 34, 2ª ed., 2009.

HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. *Cursos de Estética II*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *Cursos de Estética III*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *Cursos de Estética IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Meneses. 9ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes: Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2014.

_____. *Filosofia da História*, Brasília: UNB, 2008.

_____. *Lecciones sobre la filosofía de La historia universal*; Madrid: Alianza Editorial, 1982.

- HYPOLITE, J., *Gênese e estrutura da Fenomenologia do espírito de Hegel*, São Paulo: Discurso Editorial, 1999
- LUKACS, G. *A alma e as formas*. Trad. Rainer Patriota, Belo Horizonte: Autentica, 2015.
- LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- LUKÁCS, G. *Meu caminho para Marx*. In: CHASIN, J. (Org.), *Marx hoje*. São Paulo: Ensaio, 1988.
- MAAS, W. P. M. D. *O Cânone Mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: Ed. UNESP, 2000.
- MACEDO, J. M. M. de. *Posfácio*. In: LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.
- MARTINHO, Adriano Blattner. *Os momentos literários da individualidade moderna na Fenomenologia do Espírito de Hegel*. Dissertação (mestrado) – Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2010.
- MARX, Karl. *O 18 brumário de Louis Bonaparte*. São Paulo: Centauro, 2003.
- MAZZARI, M. V. *Romance de formação em perspectiva histórica: O tambor de lata de Günter Grass*. SP: Ateliê Editorial, 1999.
- MAZZARI. Apresentação de Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister. IN: GOETHE. *Os Anos de Aprendizado de Wilhelm Meister*. Trad. Nicolino S. Neto. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 17.
- MENESES, P. *Para ler a Fenomenologia do Espírito*. São Paulo: Edições Loyola, 2011.
- NOVALIS. *Escritos Escogidos*. (org.) Ernst-Edmund Keil e Jenaro Talens. Madrid: Visor Madrid, 1984.
- ROSA FILHO, Silvio. *Eclipse da Moral: Kant, Hegel e o nascimento do cinismo contemporâneo*. São Paulo: Discurso Editorial: Editora Barcarolla, 2009.
- SANTOS NETO, A. B. *A “Fenomenologia do Espírito” de Hegel e “Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister” de Goethe*. Controvérsia UNISINOS, Rio Grande do Sul, v. 4, jul-dez 2008.
- SCHELLING, F. W. J. *Obras Escolhidas*, Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- SILVA, A. A. da. Apresentação LUKÁCS, G. In LUKÁCS, G. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo editorial, 2011.

_____. *Da teoria do romance ao romance histórico: a questão dos gêneros em György Lukács*. Rapsódia, São Paulo, v. 1, p. 29-53, 2001.

_____. *O Épico Moderno: o romance histórico de György Lukács*. Tese. São Paulo, 1999, USP. Orientador: Paulo Eduardo Arantes.

_____. *O símbolo esvaziado: a teoria do romance do jovem György Lukács*. In: Revista Trans/Form/Ação, v.29, n.1, Marília, S.P, 2006 . Pp.79-94. ISSN 0101-3173.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

WERLE, M. A. *A Poesia na Estética de Hegel*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas: FAPESP, 2005.

WERLE, M. A. *A relação entre a estética de Hegel e a poesia de Goethe*. Revista Discurso, 2001, vol. 32, pp. 161-192.